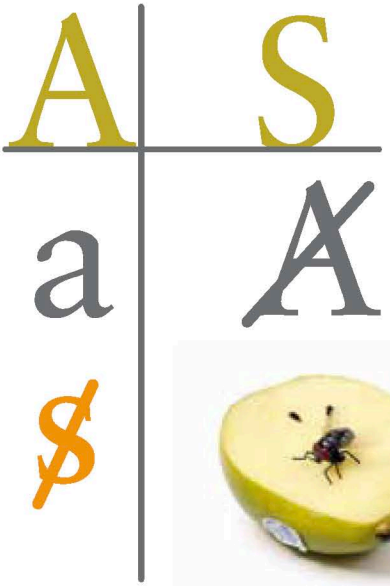


arte y psique

el arte como deseo

Eduardo Bernal Gómez Laila Ortiz Cora Cynthia Ortega Salgado
[c o m p i l a d o r e s]

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DEL ESTADO
DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego
RECTOR

M. A. S. S. Felipe González Solano
SECRETARIO DE DOCENCIA

Dr. en Fil. Sergio Franco Maass
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna
SECRETARIO DE RECTORÍA

M. en A. E. Georgina María Arredondo Ayala
SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en A. Ed. Yolanda E. Ballesteros Sentíes
SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

Dr. en C. Jaime Nicolás Jaramillo Paniagua
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en Ing. Roberto Franco Plata
SECRETARIO DE PLANEACIÓN
Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien
ABOGADO GENERAL

Lic. en Com. Juan Portilla Estrada
DIRECTOR GENERAL
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

C. P. Ignacio Gutiérrez Padilla
CONTRALOR UNIVERSITARIO

Profr. Inocente Peñaloza García
CRONISTA

arte y psique

el arte como deseo

Arte y psique. El arte como deseo

© Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Oriente, C.P. 5000,
Toluca, Estado de México.
http://www.uaemex.mx/

© Imágenes: propiedad intelectual de los autores.
© Portada: Departamento Editorial de la Facultad de Artes, UAEMéx.
© Fotografía de portada: Edgar Valdés Santiago.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido sin la previa autorización por escrito de la institución responsable de la edición en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables.
El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.
Dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales vigentes a partir de 2009, del Comité Editorial de la Facultad de Artes, réplica del Consejo General Editorial UAEMéx.

Investigación del Cuerpo Académico Arte como Conocimiento de la Facultad de Artes. Cumple con uno de los objetivos propuestos en el Plan de Desarrollo 2009-2013 de la Facultad de Artes, por la meritoria labor del director M. en A. V. José Edgar Miranda Ortíz.

Corrección de estilo: Blanca Leonor Ocampo.
Diseño y formación: Jorge Marcelino.
Asistente de Investigación: Blanca Evelin Enríquez Cano.

Coordinador editorial: Álvaro Villalobos.

ISBN: 978-607-422-318-7

Hecho en México.
Made in Mexico.

arte y psique

el arte como deseo

Eduardo Bernal Gómez Laila Ortiz Cora Cynthia Ortega Salgado
[c o m p i l a d o r e s]

2012, Año Internacional de la Energía Sostenible para Todos

Universidad Autónoma del Estado de México

ÍNDICE

PRELIMINARES

INTRODUCCIÓN 9
José Edgar Miranda Ortiz

PRÓLOGO 11
Eduardo Bernal Gómez, Laila Ortiz Cora y Cynthia Ortega Salgado

SUBLIMACIONES

DE LA VERDAD A LA ESCRITURA 23
Hans Saettele

DISPOSITIVOS PORNOGRÁFICOS, VISUALIDADES PARAPORNOGRÁFICAS 55
Fabián Giménez Gatto

A MI PSIQUIATRA LO TENGO DE MANICOMIO, SIN CONOCIMIENTO 69
Álvaro Villalobos

HENRY DARGER. EN EL DOMINIO DE LO IRREAL Y EN EL REINO DE LO SIMBÓLICO 77
Eduardo Bernal

MEMORIAS

LO QUE NO TE MATA 83
Teresa Bordons

LA MEMORIA INVOLUNTARIA DE MARCEL PROUST 93
Cristina Múgica

IMAGINAR A LACAN DESDE EL CELULOIDE 101
Marengla León

ESCRITURAS

ACERCA DE LA ESCRITURA, LA ESCULTURA
Y LA AUSENCIA DEL TIEMPO 109
Cynthia Presman

L/A GRÁFICA NO EXISTE:
TRAZAS PARAPSICOLÓGICAS 121
Layla Ortiz Cora

EL ARTE Y LO OTRO 137
Bernardo E. Pérez

EDIPO DE SÓFOCLES Y HAMLET DE SHAKESPEARE:
ARTICULACIONES PSICOANALÍTICAS 141
Mara Garduño

MIRADAS Y ESQUIZIAS

LA ESQUIZIA DE LA MIRADA 145
José Aranda Sánchez

¿ARTE Y PSICOANÁLISIS PARA QUÉ? 153
Janitzio Alatriste

LA CASA DE LAS CITAS. EL ÁLBUM FOTOGRÁFICO
DE LA SUGERENCIA 161
Héctor Serrano

INTRODUCCIÓN

José Edgar Miranda Ortiz

La Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) desarrolla, desde hace tiempo, un programa de publicaciones vinculadas a proyectos de desarrollo académico. Así, se han editado carteles y catálogos de exhibiciones, libros de artista, ensayos de investigación y, particularmente, los catálogos de las bienales y de los foros internacionales, que en su mayoría son distribuidos en las escuelas de arte del país e, incluso, forman parte de los acervos de algunas bibliotecas internacionales.

Las publicaciones de la Facultad de Artes han tocado, de manera general, temáticas sobre la creación, la docencia y la investigación artísticas, por ser los tres ámbitos en los que se fundamentan nuestros programas educativos, tanto de licenciatura como de posgrado. Sin embargo, debido a la importancia que en los últimos años ha cobrado la investigación como dispositivo de desarrollo académico, hemos creído pertinente enfocar nuestro trabajo editorial hacia las líneas de investigación y, de un modo particular, hacia los modelos y sistemas de investigación desarrollados por el Cuerpo Académico de la Facultad.

Este libro es, en consecuencia, el primer producto material de aquella intención, dado el interés del Cuerpo Académico por desarrollar formas de argumentación que permitan advertir a una creación artística también como un proyecto de investigación, en la medida en que ambas proponen un nuevo modelo de conocimiento del mundo. La creación artística, por tanto, podría ubicarse en un orden epistemológico, más allá de su aparente función contemplativa.

Publicar *Arte y psique...* es un esfuerzo formal por vincular la creación artística con el modelo teórico que propone el psicoanálisis de corte lacaniano, como tradicionalmente han sido utilizadas la estética y la historia. Tal vez uno de los aciertos de este volumen radica en ser una compilación de variados puntos de vista, debido a la heterogeneidad de los perfiles de quienes participan, sin enmarcase en el esquema de la transdisciplina, sino, como dijera José Luis Brea, de la indisciplina.

PRÓLOGO

Eduardo Bernal Gómez
Laila Ortiz Cora
Cynthia Ortega Salgado

Es posible que el arte fuera una suerte de metáfora de la psique del mismo modo que la psique podría serlo del arte.

Paul Ricoeur sugiere la metáfora como una estrategia del conocimiento, en tanto ésta siempre plantea la cercanía de dos fenómenos que aparentemente no tendrían nada en común; sin embargo, en el proceso de metaforización generado entre ellos, emerge una relación insólita, una comprensión distinta de ambos. Quizá así, al acercar el arte y la psique podríamos ocasionalmente saber un poco más de uno y de otra.

Esta publicación es el resultado del trabajo del Cuerpo Académico Arte como Conocimiento de la Facultad de Artes de la UAEMéx, donde intentamos vincular el arte y la psique con un ejercicio más *deseante* que académico; es decir, hemos preferido entender este compendio como un encuentro para el diálogo o bien, la celebración de un acontecimiento entre artistas, analistas, historiadores, filósofos y, más precisamente, amigos, que ha sido encaminado a compartir esas ideas aparentemente divergentes sobre el arte y la psique, con el fin de comprender y concebir formas más amplias de relación

entre dos fenómenos que, irremediablemente, tanto tienen que ver con todos nosotros.

Las presencias son acontecimientos que guardan un origen real, es decir que lo retenido de ellas no es más que un trozo de verdad; en ocasiones, el psicoanálisis y el arte –estos restos, en su calidad de fantasmas– se cuelan por entre los objetos y, a manera de discursos, dejan una serie de pistas o rastros para provocar pequeños encuentros en la psique.

Se puede develar poco a poco al arte si intentamos mirar con detenimiento las huellas que se van quedando allí detenidas, pausas que conforman oportunidades para indagar, recrear escenas y, mejor aún, escribir un sin fin de actos de pensamiento para contribuir al conocimiento que una obra artística genera en su exposición. El psicoanálisis pasa de ser una mera metodología a integrar la parte sustancial, fantasma fundamental, *agalma* del artista.

La presente compilación nos coloca de nuevo frente a una múltiple recreación de mundos, desde el rastreo de las trazas de la gráfica, el *Art brut* y el celuloide, hasta los cuestionamientos acerca de su relación con las realidades y las estructuras que van recubriendo sus espacios de significación, los cuales, si se miran en un ejercicio de *close up*, nos remontan a afectividades particulares, pero también a ensoñaciones y vivencias universales.

Casi en todos los casos en que se ha intentado hablar al unísono del arte y el psicoanálisis se detona lo divergente, uno es la lupa del otro; pero con el tipo de escritura al que se alude en esta publicación habrá que renunciar al saber especializado y dejar que se conforme entre ambos una banda de Moebius, donde la presencia pueda inscribirse en lo escuchado. Así, los "títulos del discurso" serán apenas balbuceos o palabras sueltas que ayudarán a desinformar y provocar una suerte de inestabilidad que permita inventarse relaciones, reuniones espaciales *in situ*, entre personajes hechos para Mirar y Reflejar.

En este libro la presencia, el encuentro y el arte se vuelven un plural como el psicoanálisis, porque en este punto ya no se responde a un objeto en específico, sino que se refiere a la creación de espacios hablados por personajes que deambulan entre ellos, escribiendo con su andar la experiencia de un utópico objeto total.

Los sinónimos, una figura siempre interesante, no sólo cuentan con lo divertido, también develan algo oculto; son velos de lo secreto que surgieron ante la emergencia provocada por la cualidad insuficiente del lenguaje.

> Psicoanálisis: freudismo, psicoterapia, tratamiento, examen, tratamiento, persuasión, sugestión.
>
> Arte: talento, genio, facultad, aptitud, condición, disposición, inspiración, afición, vocación, destreza, habilidad, práctica, experiencia, maestría, primor, oficio, industria, técnica, disciplina, ciencia, procedimiento, sistema, orden, norma, regla, astucia, artimaña, maña, cautela, sutileza, arteria, disimulo.

Aunque el psicoanálisis y el arte parecen a simple vista no ser sinónimos, ¿qué problema habría en realizar un cruce en sus definiciones e intentar encontrar en su conjugación potencias de ejecución?

Si el arte y el psicoanálisis tienen algo en común, es que su maquinaria gira en torno al deseo. El arte se constituye y se mueve a partir del deseo, en tanto que éste apunta a lo *que no se pide*, así, a diferencia de la mayoría de los ámbitos productores de objetos, la lógica artística no obedece a lo utilitario y, desde una visión estrictamente funcional, se podría decir que el arte no sirve para nada; en este sentido, lo que implica es una producción *deseante*, lo cual no quiere decir que logre escapar a la demanda.

Por otro lado, el psicoanálisis pregunta acerca del inconsciente y, por ende, del deseo, que –como el objeto artístico– no deja de producir interrogantes.

Al retomar el planteamiento del 'objeto a' lacaniano, puede afirmarse que el objeto artístico *es causa del deseo*, existe porque hay deseo; y la interrogante, entonces, del arte y del deseo, es la misma: ¿a qué obedece? Así, en tanto que artistas, esta pregunta nos ha llevado a una búsqueda constante no sólo de respuestas sino, aun más, de formas de bordear al objeto artístico, "bordearlo" puesto que escapa a la significación.

Lacan menciona que los escritores no pueden saber lo que hacen cuando escriben, "pues la escritura participa de la instancia del

inconsciente, siendo ambos producciones o escritura", lo mismo sucede con los artistas; desde una lógica reduccionista que quiere significarlo todo: no podemos saber lo que hacemos. Ésa es la trampa que implica la demanda de discurso en el ámbito artístico: pensar que el objeto se puede significar desde el lenguaje. Debemos aclarar que no estamos en contra del discurso, de hecho nos parece imprescindible dada la complejidad del arte contemporáneo; sin embargo, la producción –ahora– de discursos no debería tomarse de manera reduccionista, al contrario, habría que verla como "construcción", es decir, no se trata de encontrar "el sentido" o "la razón" intrínseca a tal o cual objeto, sino de construirlo.

Desde esta perspectiva, nuestra búsqueda de interpretantes halló refugio en el ámbito psicoanalítico, particularmente el lacaniano, ya que se ve en una problemática similar: cómo hablar de algo que no se deja significar, puesto que no es reductible al lenguaje; y habrá que decirlo, en ese intento nos llevan mucha ventaja.

Tanto el psicoanálisis como el arte implican una forma de pensar al mundo. De tal manera, lo que intentamos con este libro *Arte y psique...* es compartir nuestro encuentro con el campo propiamente psicoanalítico y, de paso, tratar de pensarlos (a ambos) desde otros ámbitos del conocimiento, como la filosofía, la historia, etc., para dar como resultado 'encuentros' de lo más afortunados, que no dejaremos de repetir.

Es así que desde la lógica del encuentro, se plantea a continuación algunas combinaciones discursivas, bajo las cuales se podrían organizar una suerte de anudamientos disciplinarios, contextuales, ideológicos y, por supuesto, estéticos.

I

La sublimación puede verse como un proceso químico en el objeto empírico, que se salta una etapa intermedia (la represión) para elevarse a la dignidad de la Cosa kantiana (*das Ding*), ese objeto añorado como perdido, porque en realidad no se ha tenido nunca. Esto implica dotar a un objeto cualquiera del brillo agalmático, práctica muy común en ámbitos del conocimiento que toman al objeto (empírico y parcial) y lo muestran como si fuera la Cosa.

Miradas que subliman, que extraen objetos sumergidos en el inmenso flujo de producciones en masa y los elevan a la dignidad de *das Ding*, dando como resultado ese *fascinum* inexplicable que provocan.

Así, en el capítulo Sublimaciones, se combinan diversas *miradas sublimantes*, estéticas que resignifican producciones imaginarias provenientes de lugares tales como la clínica y la pornografía. En particular, en el primer apartado "De la verdad a la escritura", Hans Saettele toma a la obra como síntoma, pero no desde la noción psicológica, sino como estructura, para plantear que "la obra de arte es la escritura de un anudamiento de las dimensiones de la existencia de lo real, lo simbólico y lo imaginario", que desarrolla las relaciones entre la producción artística y los tres registros. En este sentido, la obra puede remitir a "la presencia arcaica del objeto", pero desde lo otro, lo ajeno, extraño, como mero señalamiento de aquello "más allá" que es inaccesible a la función simbólica. Se trata, pues, de una mediación en la cual se entrecruzan las posibilidades e imposibilidades del lenguaje, la angustia, la enunciación, la escritura; pero manteniendo en todo momento la postura de no ceder ante la tentación de explicar la obra, sino, en todo caso, hablar del tipo de escritura que se genera a partir de esos anudamientos particulares.

En el segundo apartado "Dispositivos pornográficos, visualidades parapornográficas", Fabián Giménez Gatto establece una suerte de coordenadas que mantienen la tensión entre el espacio propiamente pornográfico y sus puntos de fuga, sus fracturas. Lo que busca es la visión de paralaje, el "entre", aquello que el cliché ha dejado fuera, presentando así el trabajo de fotógrafos que recuperan la escena perdida, borrada del campo escópico, cuya producción consiste en todo aquello que se escapa de la limitada representación pornográfica, lo que debía permanecer invisible y que, por pertenecer al ámbito cotidiano, no contiene el *glamour* necesario, pero que, al cruzarse con un dispositivo de mirada, se sublima y retorna a la dignidad de la Cosa kantiana.

En el apartado "A mi psiquiatra lo tengo de manicomio sin conocimiento", Álvaro Villalobos parte del humor característico de La Mala Rodríguez y Calle 13 que, aunado al discurso del arte contemporáneo, produce una suerte de ritmo reflexivo –proveniente

del reflejo propio, de ese resto que devuelve la imagen reflejada– tan efectivo que mantiene la tensión perfecta entre burla y realidad documentada. El asunto aquí es el cuerpo, la preocupación por la apariencia que implica a todos los ámbitos de la cultura, donde el arte no es una excepción; desde esta lógica, retoma la transformación corporal, pero sublimada, vuelta objeto de culto al interior de prácticas performáticas que trabajan con lo real del cuerpo.

En el apartado "Henry Darger. En el dominio de lo irreal y en el reino de lo simbólico", Eduardo Bernal aborda la obra artística desde el régimen escópico, es decir, la mirada como generadora de ámbitos simbólicos que resignifican producciones imaginarias, retomando principalmente las imágenes, narrativas, bitácoras e incluso la vida de Henry Darger, pero no para encasillar la producción como síntoma de un caso clínico, sino, justamente, para presentarla como la experiencia de lo imposible puesta en imagen.

II

Cada vez es más común encontrar reflexiones y producciones artísticas con claras señas del *mal de archivo*: personajes que rescatan, guardan, atesoran, coleccionan, acomodan, clasifican, ordenan, etiquetan y, con ello, producen archivos, inventarios, catálogos e, incluso, documentos de carácter narrativo. El interés por la memoria (propia y ajena) se ha asentado en el arte de tal forma que podríamos hablar de producciones que, en lugar de óleo y tela, utilizan como materia al tiempo y a la memoria.

El recuerdo y el olvido son elementos también constitutivos de la práctica psicoanalítica, lo interesante es que en ambos casos se les retoma como ficciones multiplicadas, y no tanto como un solo registro "objetivo" de lo ya acontecido. De esta manera, en el apartado Memorias se reúne producciones subjetivas cuyos ejes constitutivos son diversos atisbos de la realidad a manera de memorias.

A partir de la producción de García Torres, Teresa Bordons nos introduce en la lógica del secreto a la manera del agente doble, pues aborda un proceso que se muestra, de inicio, inaccesible al espectador, pero visible como ejercicio artístico. Este juego de deseos se desplaza hacia otras manifestaciones artísticas que, cual

paleontólogo, se dedican a preservar, rescatar, clasificar, etc., una serie de eventos históricos en peligro inminente de perecer ante la entropía y quedar en el olvido.

Por otro lado, a partir de Proust, Cristina Mujica aborda la escritura de la memoria desde la sensación que se vuelve presente ante una suerte de combinación insospechada de elementos que invisten al sujeto y lo llevan a una temporalidad donde se aglutina presente y pasado, como una sola vivencia entremezclada.

Finalmente, Marengla León aborda planteamientos lacanianos desde el cine, en particular, la combinación Gondry/Kauffman, cuyo resultado es *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*; así, nociones que se resisten a la estabilización desde el lenguaje se ven, si no aclaradas, al menos imaginadas desde el celuloide, cosa que, de alguna forma, las vuelve visibles.

III

Scribere se le denomina al acto de representar mediante trazas a las palabras o a las ideas. Es así que mediante signos se realiza un inventario de las ganancias –y pérdidas– que en el proceso de decirse del sí mismo van registrándose gráficamente en superficies de tan variadas índoles como la escultura, las palabras o los ectoplasmas.

En todos los casos que componen Escrituras, el tercer apartado, es un Otro el que por medio de un interlocutor se hace presente, aun en los casos más imposibles como *Los padres muertos* y *El analizante*; figuras poéticas que encuentran palabra mediante *Escrituras adivinatorias*, las cuales muestran el hecho irremediable de que al darle *apertura al extraño*, se queda expuesto a *ocupar el lugar del rehén en su propia casa.*

Así entonces, la conciencia crea o se inventa argumentos que sólo pueden ser parte de una idea cultural, la cual, al confrontarla con uno mismo, puede verse, sentirse, negarse o apropiarse; por tanto, seguirá inventándose esa intención de escritura propia.

Cynthia Pressman cita: "esto es algo sobre lo que Lacan nos hace reflexionar desde el inicio de su enseñanza. Es el significante lo que resuena en el oído del analista, desde allí se escribe. Hay un nudo entre el paciente y el analista que podemos pensar como escritural". La transferencia es la vía por la cual esta lectura y esta

escritura se podrán realizar. El paciente supone al analista un saber, este movimiento lo sumerge en su división subjetiva, permitiendo la emergencia del saber del inconsciente. La escritura no proviene de un saber, deviene de un suponerse inserto en un mismo ámbito universal, y así se reordena informaciones que sólo la vivencia particular podría reafirmar sígnicamente.

Laila Ortiz Cora aborda el tema de la escritura con el término de trazas, es decir, escritura como guía de entendimiento y argumento vivencial de quien la crea y la proyecta, mencionando que no todo lo que se dice, escribe o representa es siempre acertado; son sólo supuestos que intervendrán en la forma de plantearse una idea, argumento o esfera personal necesaria para no nada más deambular en un mundo de convenciones y acreditaciones, sino también formar parte de él con sus propios fantasmas y supuestos deseos, representándolos gráficamente.

La parapsicología es una forma más de inscribir existencias que, como todas, tienen mucho de escritura, trazas que nos pueden mostrar similitudes o negaciones, representaciones de la infinidad de posibilidades de hacerse nombrar de alguna forma real, en términos convencionales, socialmente hablando; y subjetivamente escrito, tratando de comunicar lo que puede ser, siempre será inaccesible pero, en términos del creador de esas trazas, no imposible, porque no son respuestas, serán indagaciones que permitan crear un discurso.

Laila Ortiz Cora escribe precisamente cómo en la parapsicología se observa un distanciamiento con el objeto que resulta fundamental para intentar mirar lo que está *junto*, aunque aparentemente eso también pertenezca de alguna forma a nosotros; lo otro nos atraviesa y permite que le demos cabida a lo inesperado dejando que lo desconocido hable a través de nuestra palabra.

Seguramente, un parapsicólogo y un médium tienen por deseo ser indagadores, pero como la demanda es que sean adivinos venden, pues, adivinanzas. Un artista no intenta ser un parapsicólogo ni mucho menos un analista, pero eso sí, también podría ser un investigador; tal vez por eso se-hacen-los-locos, se alimentan de lo rodeado, lo presentido, y mantienen en objetos y discursos esa *traza* para después de la muerte, que ojala "nunca fuese traicionada por su lector –o su espectador–".

Esa relación entre pensamiento y exigencia del otro como simulador de acciones, reacciones que conllevan a un planteamiento estructural gráfico relativizando los discursos vivenciales y de situación psicoestructural, refiere lo que uno dice o quiere decir del otro, a partir de esa demanda supuestamente adquirida por cuenta propia.

Bernardo Pérez menciona que las creaciones son escrituras dictadas por otro, ese otro que pide y anuncia que se puede o debe hacer, según consensos psíquicos, acuerdos que exigen una supuesta relación de pensamientos pero no son deseos propios del creador; serán demandas, acciones establecidas que nacen de una cultura, esa que organiza –al igual que el artista como parte de esa cultura– las informaciones experimentales y vivenciales, de acuerdo con un sistema que se establece según momento y situación social.

De tal forma, las obras de arte llevan ese énfasis entre ser creador y creado, partiendo de una idea rebuscada, dependiendo formal y psíquicamente de los votos a favor y en contra para la creación de escrituras discursos, plantándose en una relación de creación y reacción con base en la forma de estructurar esos elementos que se parecen a la demanda, una demanda inconsciente, velada por Otro, fugaz, que arma y desarma argumentos de acuerdo con las intenciones propuestas por nadie y por todos en el momento en que se representa. Bernardo Pérez cita que la obra de arte, en su manufactura, también surge no sólo como el reflejo de algo que siente o que le pasa al artista: no es algo que se está organizando, es algo que está buscando un orden.

En esta relación, escrituras y argumentos, culturalmente hablando, son objetos que resultan de una interacción social, como nombra Mara Garduño, pulsiones reprimidas inconscientemente convertidas en supuestos deseos, cosas, actos, respuestas u obras de arte. Esta interacción puede negar o reafirmar el ciclo Moebius (infinito) del sujeto como tal (*sujeto ha...*). En el arte, por ejemplo en la literatura, se pueden rastrear las ligas al inconsciente en las representaciones, igual que en los sueños; por lo tanto, en la obra teatral se representan conflictos psíquicos que el autor está viviendo. Hamlet de Shakespeare y Edipo de Sófocles son personajes de literatura que mostraban el supuesto conflicto psíquico inconsciente en el

ser humano, estudiado tiempo después por Freud, con base en las pulsiones de vida y muerte, y la sustancia creada a partir de la represión de alguna de éstas: la negación puede reafirmar una obra de arte.

IV

Si hubiera una pulsión del arte sería la escópica; trabajamos con ámbitos de mirada, y lo que nos demanda el Otro –en tanto que artistas– es la producción de miradas *deseantes*, es decir, miradas que atrapen su mirada. Habría que recalcar entonces que la mirada también es un objeto y si deviene pulsional, se convierte en un objeto al que hay que atrapar.

Así, en el apartado Miradas y Esquizias, se abordan los planteamientos referentes a la mirada desde el psicoanálisis, la producción artística y la docencia, así como la resignificación escópica de lógicas imaginarias.

Seguro que al arte y al psicoanálisis les gusta mucho la idea que de la mirada tienen algunos filósofos invidentes, es decir, "un acto emparentado con la ceguera, carencia que mueve a la creación"; pues, cuando lo que nos mueve es el puro deseo, dimensión cuyo objeto no se encuentra en el mundo de las formas, sino de las pulsiones o sensaciones, tan sólo quedan las preguntas: ¿para qué?, ¿cuáles son los destinos?, así, solas, sin respuesta, pero detonando muchos significantes, el mundo de las sombras.

Algunos ejemplos yacen aquí, a manera de relatos o esquizias alrededor de la fotografía, el cómic y las casas de citas; objetos pasionales que fragmentan recurrentemente al sujeto que, se supone, las enuncia; introducciones vislumbradas desde ya –igual que todas las anteriores– como una pequeña suerte de oscilaciones infinitas… sin olvidar la intervención de la mirada, la que examina, la que observa, la recurrencia que crea o establece esas oscilaciones, supuestamente elegidas o circunstancialmente adquiridas, eso que llamamos deseo. Se puede dirigir hacia la significación del mirar pudiendo generar la idea o la supuesta reacción de ser mirado. Este deseo, siempre deseo del Otro (demanda), surge de una pulsión pasiva narcisista. Es decir, al suponerse observador, se mantiene la idea de fundar una nueva meta: ser mirado; oscilaciones que

mantienen al ser humano en esa dinámica de creación (observación) y representación (ser mirado), posibles creaciones artísticas (según deseo). Como afirma José Aranda, es a partir del momento en que se produce cierto destino de la pulsión, susceptible de fijarse y luego "invertirse" y "darse vuelta", cuando se dibuja una experiencia pulsional, propia del registro escópico: ciertamente, ya hay en el mundo algo que mira antes de que haya una vista que la descubre.

Como afirma Janitzio Alatriste, es posible decir que el arte, socialmente hablando, es una demanda de la cultura. Nuestro sistema de creencias nos ha enseñado que el arte es un valor y que vale la pena mantener una relación con él, pues otorga prestigio. Así, el arte opera como la producción de trascendencia del individuo frente a la máquina cultural, como el triunfo de la mente sobre la materia; en cambio, el no saber es justo partir de una incompletud, y los saberes quedan relativizados a una validez provisional. El saber, entonces, es más una creación que una certeza, una búsqueda más que un encuentro, una estética más que una verdad; interpretaciones cognitivas que se relacionan irremediablemente con el movimiento cultural de cada individuo; inserta en la misma sociedad, la interpretación de una demanda dependerá de esa carga significante de quien la interpreta o la significa, siempre dentro de esa oscilación infinita mostrada en la teoría de Moebius (el alfa y el omega, a la par hubo un lugar de expansión, pero ese mismo lugar es la contracción del universo, el universo volverá al mismo punto de partida.)

Paradójicamente, se puede entender que la ética del psicoanálisis es asumir el deseo como el deseo del otro, donde para ser *deseante* se requiere ser sujeto, y para ser sujeto se requiere desear; pero el deseo no proviene de uno mismo, sino del otro. Por ello, esa autoafirmación de mi deseo como artista, producida en el momento de creación, sin una ética, se convierte en un regodeo solipsista por los senderos de mi narcisismo; unos dibujos que me enamoran de mi propia imagen como artista incomprendido pero de talento, trazos repetitivos que insisten en la fantasía de que lo que me falta y lo que no soy aparecen en las tramas del claroscuro.

DE LA VERDAD A LA ESCRITURA

Hans Saettele

Dimensión Psicoanalítica A.C.
Universidad Autónoma Metropolitana

Hablar de arte sin ser artista me obliga a tomar posición respecto al título *Arte y psique...*

Primero, me opongo a la idea del "psicoanálisis aplicado", aplicado en este caso al arte. El psicoanálisis no es la panacea, no es lo que permite descubrir la verdad de las obras de arte. Además, cabe preguntarse qué lugar ocuparía el psicoanálisis en esta tarea del descubrimiento de la verdad: ¿un lugar más importante que la semiótica, por ejemplo? Digo esto para dejar claro que hace falta invertir los términos: el psicoanálisis no pretende aportar la verdad al estudio de las obras de arte; al contrario, en el encuentro con la obra de arte, pretende elaborar y cuestionar sus propios conceptos, encontrar un acceso a los procesos anímicos que abriga el arte, en la medida en que la obra de arte es fuente de un conocimiento que va más allá de la significación formulable en un enunciado.

Segundo, en el acercamiento del psicoanálisis a la obra de arte tampoco puede tratarse de establecer analogías entre el proceso artístico y el proceso psicoanalítico. Es ridículo proceder de esa forma, hacer como si el psicoanalista fuera una especie de artista o como si el artista

fuera un excelso conocedor del inconsciente. En cambio, la tarea es generar una zona de contacto entre artistas y psicoanalistas. Y el esbozo de esta zona de contacto debe tomar como punto de partida la constatación, el *dato*, digamos, de que en todas las épocas, los artistas han dicho que no hubieran podido mantenerse en la existencia si no hubieran escrito, pintado, dibujado, grabado, tallado, modelado, ensamblado, etc. Hay una función de "reparación" en el arte en tanto acto, y estamos convocados a dar cuenta de esta función.

Diremos, en cambio, y con esto enuncio de una vez mi tesis, que la obra es el síntoma. Si sostenemos que la obra es síntoma, y no que viene en el lugar del síntoma, es justo para situarnos totalmente fuera de la psicopatología. Elevamos el término 'síntoma' a un nivel general al concebirlo como estructura, y no consecuencia de una determinada estructura psíquica. Podremos hacerlo después de definir los procesos fundamentales que alberga la obra, pero desde ahora es necesario aclarar que esta definición de la obra tiene la ventaja de que hace imposible sostener la idea de que la obra de un artista es consecuencia de su enfermedad mental, que la genera gracias a ella, a pesar de ella o en contra de ella.

Es en este punto donde adquiere todo su interés la discusión acerca del arte producido por personas que la psiquiatría clasifica como esquizofrénicos o psicóticos. Jean Dubuffet, el fundador de la colección de *Art brut* que se encuentra hoy en la ciudad de Lausanne, en su discusión con los surrealistas, en particular con André Breton –quien persistía en mantener el término "arte de los locos"–, dijo una vez: "No hay un arte de los enfermos mentales, así como tampoco hay un arte de los enfermos del estómago o de la rodilla".[1] Y lo dijo a sabiendas de que 80% de los pintores de su colección sufrían psicosis. ¿Qué debemos concluir de esto? Que la obra de arte no debe ser considerada como expresión de la estructura clínica de su autor; esto sería equivalente a tomarla como material para el diagnóstico.

En este trabajo partiremos de otra idea: diremos que la obra de arte es la escritura de un anudamiento de las dimensiones de la existencia,

1 Peter Gorsen, "Art Brut versus Art Fou-Jean Dubuffet's quest for an aesthetic standpoint trough collecting", en Thomas Röske, Bettina Brand-Claussen, Gerhard Dammann, ed., *Collecting Madness. Outsider Art from the Dammann Collection*, Heidelberg, Verlag das Wunderhorn, 2006, p.53.

de lo real, lo simbólico y lo imaginario. A partir de esta afirmación sobre la escritura (cuyo concepto tendremos que definir), todas las epifanías,[2] es decir, los momentos de manifestación del artista como tal, se caracterizan por la misma cosa: son siempre la consecuencia de un error, de un lapsus en este anudamiento. Error que se debe al hecho de que el inconsciente, esa cosa que Freud descubrió, no está solamente ligado a lo imaginario y a lo simbólico, también a lo real.[3] La manifestación de un sujeto como artista es una escritura sintomática que intenta reparar esta falla. La escritura sintomática se realiza a través del acto de escribir, pintar, dibujar, esculpir.

La obra de arte como proceso

Cada vez que estamos ante una obra de arte, después de la primera percepción, nuestros pensamientos recorren un proceso, cuya lógica trataremos de dilucidar. Para ello, me apoyaré en un texto en prosa del poeta Paul Celan que puede ser considerado como su teoría poética, lo que no excluye para nada a las otras artes como la pintura, la escultura o la música.[4] En este texto, Celan construye una secuencia de cuatro momentos que se pueden constatar en toda obra de arte: presencia del objeto, inquietud o angustia, cambio de aliento, enigma de la enunciación.

Presencia del objeto

Frente a la obra, se siente la *presencia del objeto*. Se hace contacto con algo arcaico, algo proveniente de un fondo común a todas las artes "gráficas" (recordemos que el verbo griego *graphein* significa a la vez "escribir, dibujar, pintar").

Esta simple presencia del objeto es lo que caracterizaba y predominaba en el arte griego arcaico, cuando todavía no había escritura y pintura, en el período de las figuritas llamadas *xoana* (singular *xoanon*), pequeños ídolos de madera, de hechura primitiva.

2 En la religión cristiana, se trata de la manifestación de Jesucristo como divinidad. La inflexión que damos aquí con Joyce y Lacan, pretende laicizar al término, sin renunciar a la idea de una manifestación de un sentido más o menos misterioso, que surge de la experiencia en la cual un sujeto está confrontado al límite del sentido.
3 Jacques Lacan, "Le sinthome", en *Le Séminaire,* vol. XXIII, París, Seuil, 2005, p. 154.
4 Paul Celan, "Der Meridian, Redeanlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises", Darmstadt, am 22. Oktober 1960, en *Gesammelte Werke*, vol. 3, Fráncfort del Meno, 1986, pp. 187-202.

Su función era "establecer con el más-allá un contacto real, actualizarlo, presentarlo, y, con ello, participar íntimamente de lo divino –pero, en el mismo movimiento, subrayar lo que este divino comporta de inaccesible, de misterioso, de fundamentalmente otro y *extraño*".[5] La escultura arcaica griega podía tomar muy distintas formas: una piedra bruta, una trabe, una columna, una estela; figuras de aspecto monstruoso, como la gorgona, la esfinge, las harpías; figuras antropomorfas en toda la diversidad de sus tipos, pequeños ídolos arcaicos en madera, mal trabajados, brazos y piernas soldados al cuerpo.[6]

Este doble proceso que se genera a partir de la presencia del objeto, el de remitir a algo "más allá" y de marcar, al mismo tiempo, el rasgo de inaccesibilidad de este "más allá", puede ser considerado como un universal de toda obra de arte, aunque se perciba con matices diferentes en cada obra. Es en el movimiento del *Art brut* donde se han generado muchas obras de estilo arcaico, primario, lo cual es precisamente el sentido de "*brut*". Aunque en estas obras no se remite a un más allá divino, el más allá se indica como la inaccesibilidad del sentido al sexo y a la función simbólica. Lo visible, lejos de ser el dato primero que la imagen supone imitar, toma el sentido de la revelación de un invisible que pertenece al campo de lo real, al cual el sentido no tiene acceso *[figura 1]*.

Hay en esta pequeña escultura un intento por combinar, en una misma dimensión, dos objetos inconmensurables, a saber un cuerpo de mujer y una cosa (la plancha). Sin embargo, en la medida en que la combinación se basa en la experiencia de la contigüidad (mujer-planchar), logra producir un sentido misterioso que no carece de un erotismo extraño, casi monstruoso.

Sin duda son seres masculinos, del cuerpo se hacen presentes sólo tres elementos: cara, piernas, sexo; al recordarnos cierto estilo del dibujo de niños pequeños, hay que destacar, sin embargo, que este último elemento falta generalmente en ellos, puesto que la cabeza se

5 Jean-Pierre Vernant, "De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence", en *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologiehistorique*, París, La Découverte, 1996, p. 342.
6 *Ibid.*, p. 340.



1. *Plancha con mujer*, Karl Genzel (Brendel), piedra, yeso con óleo azul, altura 20.4 cm., 1921.



2. *Kopffüssler (Hombres de cabeza y pies)*, Karl Genzel (Brendel), aprox. 1920.



3. *Totem*, Gaston Chaissac, 1958.

conecta directamente con las extremidades. Junto con la ausencia de brazos y lavariación de las caras (en una superficie reflejante, parecida a un espejo), estas esculturas producen la impresión de una presencia extraña, misteriosa, inquietante *[figura 2]*.

El tótem remite al origen de la función simbólica, pero la escultura hace pensar en el padre de nuestra época, triste portador de insignias fálicas, que carga con un bebé (elemento apenas insinuado), pero que asusta por la ambigüedad de la expresión, entre agresiva y derruida. Podríamos decir que esta escultura nos recuerda con insistencia que en la actualidad no estamos para nada tranquilos "al ver el totemismo vaciado de su contenido pasional".[7] Que esté en juego aquí la función paterna y su derelicción en la cultura actual, no cabe duda *[figura 3]*.

Inquietante extrañeza

En la obra de arte se hace la *experiencia de un límite del sentido*, y en este límite se hace contacto con algo *ajeno, inquietante, ominoso*. Celan describe este proceso como "dar un paso afuera de lo humano, un adentrarse a una zona ominosa que está dirigida hacia lo humano, en contra de lo humano".[8]

El sujeto que está en este proceso y se adentra a la zona ominosa corre peligro, tiene que pasar por la angustia que este proceso le genera. La singularidad de cada

7 Jacques Lacan, *L'angoisse, Le Séminaire 1962-1963*, vol X, París, Seuil, 2004, p. 49.
8 *Ibid.*, p. 192.

artista se deriva de su manera particular de efectuar este proceso. Pero en todos los casos, dice Celan, "aquél que tiene delante de sus ojos y de su mente el arte, es un *olvidado de sí mismo*. El arte crea alejamiento respecto al yo (*Ich-Ferne*). El arte exige una determinada distancia respecto al yo y un determinado camino".[9]

¿Cuál es este camino? Celan responde con mucho cuidado; modulando su enunciado con puntos de interrogación, dice, con lenguaje en prosa, pero prosa de poeta: "Tal vez –sólo pregunto– tal vez, el arte se encamina, con un yo olvidado de sí, hacia aquello ominoso y ajeno –y luego de nuevo se libera– ¿pero dónde, en qué lugar, pero con qué, pero como qué?"[10]

El paso hacia la zona de lo ominoso que caracteriza a la obra de arte puede tener muchas formas, por ejemplo: el autómata "humano", la muerte, el carácter medusante del sexo. La zona de lo ominoso se anuncia siempre por una ruptura de la superficie de lo visible. Veamos algunos ejemplos.

Michel Leiris comenta acerca de este cuadro *[figura 4]* y de toda la obra de Bacon: "Al igual que en la vida, los grandes momentos (en los que se fragua la aventura) rompen la monotonía de cada día, el fondo de estos cuadros –como el de las aguas tranquilas– presenta aquí y allá parcelas en las que la pintura se vuelve virulenta, partes que, junto a la frialdad del contexto, parecen brechas en las que arde en completa libertad el fuego sagrado del pintor, ahora no domesticado"[11].

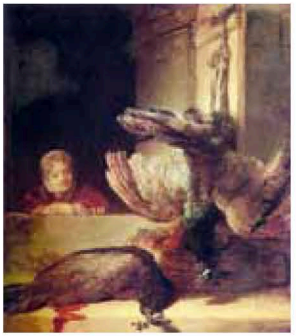
El punto de ruptura de lo visible en este cuadro *[figura 5]* no está en los pavos, sino en la mirada del niño ante el enigma de la muerte.

Pascal Quignard dice respecto a este cuadro *[figura 6]*: "En la extraordinaria pintura de Jean Rustin, se trata de la mirada fascinada que el niño fija, dando la espalda al coito. Toda la obra de Rustin interroga esta mirada que se vuelve sobre el fascinado mismo [...] La escena primitiva figura el único coito forzosamente fecundo, ya que es el fecundado quien lo sueña".[12]

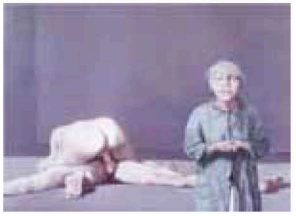
9 *Ibid.*, p. 193.
10 *Idem.*
11 Michel Leiris, "Ilustración 48", en *Francis Bacon, cara y perfil*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 10.
12 Quignard Pascal, *La nuitsexuelle*, París, Flammarion, 2007, p. 28.



4. *Tríptico inspirado en el poema de T. S. Eliot Sweeney Agonistes*, Francis Bacon, 1967.



5. *Naturaleza muerta con pavos*, Rembrandt.



6. *Sin título*, Jean Rustin, 1982.

Cambio de aliento

¿Qué implica el alejamiento del artista respecto al yo narcisista, es decir, la liberación, la puesta en libertad del yo en tanto ego escribiente (que escribe poesía, que pinta, que hace escultura)? ¿Qué sucede con el sujeto en este proceso que estamos tratando de establecer y esclarecer? Volvamos a Celan. Después de exponer los dos puntos que acabamos de trabajar, el de la presencia (lo arcaico) y el de lo ominoso (la angustia), se pregunta si, ante la multiplicidad de las formas de ir hacia lo ominoso, no sería necesario proclamar una declaración, un lema de los artistas, un programa de "ampliación" que garantizara la libertad en el campo del arte. Celan hace referencia a la exclamación "¡ampliemos el arte!", enunciada por el personaje protagónico en la obra de Georg Büchner, *La muerte de Danton*; la frase es pronunciada cuando a Danton ya no le queda salida, cuando está atrapado.[13] Es un reclamo de libertad éticamente correcto, en el sentido de la profunda rectitud de este hombre.

Y sin embargo, Celan dice, dirigiéndose a los artistas: "¿Ampliar el arte? No. En cambio, ve con el arte hacia tu angostura más propia. Y libérate".[14] Ésta es, según Celan, la vía del poeta, y no es de más, creo, recordar aquí las pinturas de Lascaux, las cuales señalan hasta

13 El texto "El Meridiano" fue pronunciado por Celan al recibir el premio Büchner.
14 Paul Celan, *op. cit.*, p. 200.

qué punto el arte nace precisamente de esta ida a lo íntimo, a la angostura, seguido de un largo y peligroso retorno a lo abierto.[15]

En este tercer momento de la obra como proceso, el de la ida, de la puesta en movimiento del sujeto hacia sí mismo en su aspecto de formación por la *angostura, el estrechamiento de un interior recóndito*, suceden dos cosas: por un lado, el enmudecimiento, el golpe a la voz. En alemán se dice es *verschlugihm die Stimme*, "se le rompió la voz", dicho que implica no sólo un impedimento, sino la impotencia para manifestarse mediante la voz. Lo mismo sucede con el aliento (*Atem*) y con la palabra (*Wort*). Y por otro lado, un momento de giro (*Wende*) que realiza el sujeto justo en este punto; un giro que Celan ha llamado *Atemwende*, "cambio de aliento".

¿En qué consiste? El cambio de aliento designa precisamente el momento de *liberación del ego escribiente*: en él, el sujeto no se libera *de* algo; antes, está siendo puesto en un lugar de libertad, un lugar que podrá ser inicio de un recorrido. Es un momento clave, en la medida en que permite tomar distancia respecto a la angustia paralizante. Por esto, Celan dice: "Tal vez es justo en este punto donde se encoge la cabeza de medusa, tal vez es justamente aquí donde los autómatas fallan".[16]

Las palabras de Celan nos hacen entender que no se trata de un yo fortalecido. Al contrario, se trata de un yo disminuido, reducido al morfema de la primera persona (al *je*), al pronombre de la primera persona singular de la instancia de discurso. Y, más precisamente todavía, se trata del yo de este "discurso sin palabra" del cual Lacan dijo, en 1968, que era la esencia de la teoría psicoanalítica.[17] Nada mejor para hacernos tocar de cerca la esencia de este yo, que las palabras de Maurice Blanchot:

> Este 'je'... es terrible: terriblemente dulce y débil, terriblemente desnudo y sin decencia, un escalofrío extraño a toda finta, completamente puro de yo (*pur de moi*), pero de una pureza que [va]

15 La aventura de "adentrarse" y el peligroso retorno marcaría entonces el arte desde sus comienzos. Ver Pascal, Raux, *Animisme et artspremiers. Historique et nouvellelecture de l'artpréhistorique*, Francia, Editions Tho T, 2004.
16 Paul Celan, *op. cit.*, p. 196.
17 Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, Le Séminaire,* vol. VII, París, Seuil, 2006.

> hasta el final de todo, que [exige] todo, que [descubre] y [entrega] lo completamente obscuro, [es] tal vez el último *je*, aquél que sorprenderá a la muerte, [él] que ésta atrae hacia sí como el secreto que le es prohibido, un resto, una traza siempre viva de pasos, una boca abierta en la arena.[18]

Enigma en la enunciación

Es frente a este yo del discurso sin palabra, frente a este yo reducido al estatuto de sustituto (pro-nombre) sin nombre propio, que se podrá abrir un lugar a otra cosa. Celan dice: "Tal vez aquí, junto con el yo afectado por lo ajeno (*befremdetes Ich*), se libere aún otra cosa".[19] El alemán *ein Anderes*, claramente marcado como neutro, indica que no se trata del otro como persona, sino de lo otro, de lo ajeno que hay en el lenguaje.

En efecto, en ningún otro lugar el sujeto es tan profundamente afectado por la presencia de este *ein Anderes* como en el campo de la palabra. Es prueba de ello el fenómeno de las palabras impuestas en la psicosis. Respecto a ello, Lacan dice que, en realidad, lo que debería sorprendernos no es tanto el hecho de que exista, sino el hecho de que los "normales" no perciban nada de ello: "La cuestión es más bien saber porqué el hombre normal, llamado normal, no se da cuenta de que la palabra es un parásito, que la palabra es una plasta, que la palabra es la forma de cáncer por el cual el ser humano es afligido".[20] Así que la pregunta que se plantea es: "¿Cómo es que todos nosotros no sentimos que ciertas palabras de las que dependemos nos son en cierto modo impuestas?"[21] Y viceversa: "¿Y cómo es que hay quienes van hasta el punto de sentirlo?"

Los que van hasta el punto de sentirlo están locos, pero sí constituyen un conocimiento. El poeta Henri Michaux lo llamó "conocimiento por los abismos" (título de su obra de 1967). Es la vivencia riesgosa de situaciones-abismo, en las cuales le aparece al sujeto lo otro, lo ajeno, el enigma. Es, por ejemplo, la impresión de extrañeza y de enajenamiento, la tragedia de la intensidad,

18 Blanchot, Maurice, *Le dernier homme*, París, Gallimard, 1957, p. 29.
19 Paul Celan, *op. cit.*, p. 196.
20 Jacques Lacan, *op. cit.*, 2005, p. 95.
21 *Idem*.

el problema de las voces, la Babel de las sensaciones, el sentimiento de evidencia y el saber por iluminación, los eclipses mentales, el comercio con el infinito, el desenfreno, la pérdida del ritmo, el delirio de la soberanía, el delirio del detenimiento, el encuentro con el universo en expansión.[22]

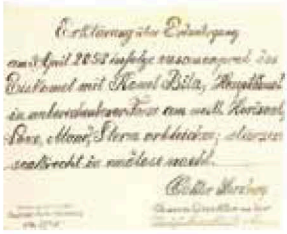
Veamos dos cuadros que tienen que ver con este tipo de experiencias:

Esta construcción *[figura 7]* habla de lo sagrado, transportado a un mundo imaginario egipcio. Es majestuosa, pero amenazada por el derrumbe.

El texto presentado como un documento importante *[figura 8]* se lee: "Declaración sobre ocaso del mundo. El 3 de abril de 2053, debido al choque del cometa de hielo con el cometa Bila. Cometa principal en una lejanía incalculable en el horizonte de occidente; Sol, luna y estrellas palidecen; se precipitan verticalmente hacia la noche infinita." En este texto, el movimiento del sujeto hacia lo ominoso es caracterizado por un exceso que se marca en: "se precipitan verticalmente hacia la noche infinita", frase enigmática. Y sin embargo, hay en esta obra una demanda de ser oído: firma Oskar Herzberg mismo, autodeclarándose "director general de la clínica real de nervios en Leipzig". ¿De qué se trata, sino de una demanda inaudita, que consiste precisamente en la pretensión del sujeto de ser reconocido como emisor de un mensaje que, por atrapado que esté en la enajenación de la palabra en la enunciación,



7. *Composición simbólica sobre el mundo espiritual*, Augustin Lesage, 1923.



8. *Declaración sobre el ocaso del mundo y Ocaso del mundo*, Oskar Herzberg.

22 Son los títulos de los capítulos del libro de Michaux.

no deja de contenerlo? Se trata del *je* que, como dice Blanchot en el párrafo arriba citado, "va hasta el final de todo, *que exige todo*, que descubre y entrega lo completamente obscuro."

Pues bien, según Celan, esta *demanda inaudita* se encuentra en toda obra de arte. "Hay, con cada *poema real*, aun con el poema menos pretencioso, una pregunta irrefutable, una demanda inaudita".[23] Y, antes:

> El poema deviene el poema de un recipiente que se dirige hacia lo que aparece, que cuestiona e interpela lo que aparece; se convierte en diálogo –a menudo en un diálogo desesperado. Y solamente en el espacio de este diálogo, lo que está siendo interpelado se constituye y se reúne alrededor del yo que lo interpela y nombra [...] Estamos, *cuando hablamos así con las cosas*, siempre también en la pregunta acerca de su ¿de dónde? y de su ¿adónde?: estamos en una pregunta permanentemente abierta, que no puede llegar a un final, que apunta hacia lo abierto y lo vacío –estamos en un afuera lejano. La obra busca, creo, este lugar.[24]

"Este lugar" es el lugar de la enunciación, o mejor aún, del decir, en oposición al dicho, a lo dicho. También es Lacan quien sostiene que toda obra de arte plantea la pregunta: ¿por qué diablos un

23 Para Celan, el que se tome al poema como modelo de la obra de arte no implica ninguna relegación de las otras artes a un segundo rango, como bien lo aclara al principio. En este punto, Celan no es muy heideggeriano, ya que éste pensaba que la esencia del arte era la poesía. Gadamer, por su lado, en su breve introducción al trabajo de su maestro, *El origen de la obra de arte* (1935), sostiene que la poesía, a diferencia de otras artes, está ligada a "algo prefigurado, que no puede ser esbozado desde sí mismo de manera nueva: las vías prefiguradas de la lengua"(Hans-Georg Gadamer, *"Zur Einführung"*, en *Martin Heidegger*, Der Ursprung des Kunstwerkes, Reclam, Frankfurt am Main, 1960, p. 113). Se trata entonces, en Heidegger, añade, de un "pensamiento que piensa todo arte como poesía y que revela el ser lenguaje de la obra de arte." Ya con Heidegger y Celan no podemos entonces sostener una diferencia esencial entre poesía y artes figurativas, como la hace Roger Caillois en *Babel* (1946), quien se basa en el argumento de que el manejo de los colores en la pintura se distingue claramente de su empleo común, por ejemplo, para la tintura; mientras que el manejo de la escritura como arte no se distingue claramente de su uso común (*"personnenesauraitdireau juste en quoil'écrivain et le premier venufont un emploidifférent du discours"*, en Roger Caillois, *Babel*, París, Gallimard, 1996, p. 257). Para nosotros, la situación ha cambiado: no puede haber ninguna primacía de la poesía, ni siquiera la que menciona Gadamer, porque las otras artes están de igual forma ligadas a la estructura de la lengua (lo trataremos de mostrar más adelante). El acento se desplaza hacia otro concepto de escritura, distinta a la escritura que "resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante" (Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 144). La escritura en tanto es "un hacer que da soporte al pensamiento" (*Idem.*).

24 Paul Celan, *op. cit.*, p. 199.

enunciado tal ha sido pronunciado?[25] Y nosotros diríamos: ¿por qué este trazo, esta imagen, esta figura, ha sido hecha por el artista? En efecto, en estas preguntas, en esta interrogación incesante, no se pregunta por un "motivo", sino por el constructo en el cual el artista enganchó sus significantes, por este constructo, este nudo que hemos querido designar con el término "escritura".[26] La voz y los significantes se enganchan en la escritura del anudamiento entre lo real, simbólico e imaginario que es la obra de arte.

Veamos ahora un maravilloso cuadro de Magritte *[figura 9]*, en el cual dos hombres están ante una gigantesca estructura de piedras: ahí van a tener que enganchar su dicho, su voz y sus significantes. La estructura, sin embargo, aunque visible, es inaccesible: el arte del decir está dominado por una construcción enigmática, en la cual creemos de repente poder discernir una escritura, formas de letras, pero que queda como algo fundamentalmente enigmático que nos transciende.

La estructura de piedras en este cuadro fue comentada por Henri Michaux en los siguientes términos: "Dos hombres en conversación. Pequeños. Insignificantes. En sus espaldas, un enorme monumento, con pilares gigantescos con plataformas en todos los sentidos, cuyas piedras acumuladas no dejan espacio que pueda ser utilizado. Los dos hombres siguen hablando. ¡Hablar!



9. *El arte de la conversación*, Magritte, 1950.

25 Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 153.
26 Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 144.

Es por haber hablado que quedan en todos lados construcciones, construcciones embarazantes, inútiles, devenidas enormes, ciclopeanas, cada vez más inútiles, sin empleo, por la adjunción de nuevas palabras, nuevos hablantes... que siempre dejan restos."[27]

Este cuadro de Magritte nos pone ante el hecho de que nuestro mundo, en el curso de la historia, es decir en la medida en que sube a la escena de la historia, deja residuos superpuestos que se acumulan sin el menor cuidado de las contradicciones. "Lo que la cultura nos vehicula como siendo el mundo es un amontonadero, una bodega de restos de mundos que se han sucedido y que no hacen, por ser incompatibles, un manejo excesivamente bueno en el interior de cada uno."[28] La enunciación no puede ser reducida al proceso de producción del enunciado. En la medida en que pone en juego la dimensión del decir, quedará como enigmática porque no sólo marca una posición enunciativa de un sujeto respecto a otro, sino remite al estatuto del objeto en tanto es objeto del deseo.

La función del objeto en el arte

Mundo y Tierra: la teoría estética de Heidegger

Entre las cosas del mundo, las obras de arte tienen un estatuto especial: nos abren horizontes nuevos, mundos, pero también nos relacionan con lo real de la existencia, con la Tierra. En esta experiencia se basa Martin Heidegger a lo largo de un trabajo temprano (1935) sobre el origen de la obra de arte[29]: se propone entender la obra de arte a partir de una tensión, una pugna incluso, entre "ser mundo" y "ser tierra".

Para Heidegger, como "ser mundo", la obra de arte implica apertura, apertura al mundo. Según Heidegger en este trabajo temprano, en el cual no relaciona todavía la obra de arte con la angustia (aunque ya había abordado este tema en *Ser y tiempo*), esta apertura no es sólo un claro en la obscuridad del bosque, o sea luz de la verdad, sino, precisamente, experiencia de la angustia, angostura.

27 Henri Michaux, *En revant a partir de peintureséngimatiques*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
28 Jacques Lacan, *op. cit.*, 2004, p. 45
29 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1960.

Por otro lado, como "ser tierra", la obra de arte tiende a resguardar, a albergar, a dar guarida a lo íntimo, tal vez también a esconderlo. Con tierra, Heidegger no se refiere a la materia, sino a aquello de lo cual todo nace y a lo cual todo retorna.

En su "Introducción" a este texto de Heidegger, escrita muchos años después, Hans-Georg Gadamer, quien fuera su discípulo en aquellos años entre las dos Guerras, insiste en la importancia de esta teoría estética, que marca el fin de un pensamiento en donde la obra de arte no se podía concebir más que como un objeto que remitía a una significación:

> La obra de arte tiene su propio ser, y ese ser no está ubicado en un yo con sus vivencias, yo que dice, opina o indica y cuyo dicho, opinión o indicación serían la significación de la obra; en cambio, la obra de arte es, por su propio ser y estar en el mundo,[30] un acontecimiento, un impulso que tumba todo lo habido, todo lo acostumbrado, un impulso en el cual se abre mundo, como nunca. Pero en la obra, este impulso ha acontecido de tal manera que en el mismo movimiento está siendo abrigado en la permanencia. Lo que así se abre y así se resguarda, es lo que como tensión hace la estructura de la obra.[31]

Sólo así es posible explicar este "algo más", "algo nuevo" que percibimos en la obra de arte y que transciende el campo de la significación y del sentido, al cual se limita el discurso filosófico. Por esto, Gadamer dice: "Nadie se puede cerrar a esto, que en la obra de arte, en la cual se despliega un mundo, no sólo deviene experimentable lo que tiene sentido y que antes no fue reconocido, sino que, con la obra de arte, algo nuevo se abre paso hacia la existencia."[32]

Al construir su teoría estética, Heidegger se refería con frecuencia a un cuadro de Van Gogh que representa un par de zapatos. Resulta que se trata de una serie de cuadros de los cuales el primero es la *figura 10*.

Los zapatos son un tipo de objeto que pertenece al conjunto de cosas que Heidegger llama *Zeug*: cosas que han sido hechas, producidas,

30 José Gaos, "Introducción", en *El Ser y el Tiempo* de Martin Heidegger, México-Buenos Aires, 1951, pp. 33-47, cap. El "*Ser en*" el mundo (gracias a Gerold Hilty, quién ya en 1952 conoció este texto y me lo regaló hace poco).
31 Hans-Georg Gadamer, "Einführung", en Heidegger, *op. cit.*, p. 106
32 *Ibid.*, p. 108



10. *Un par de zapatos*, Van Gogh, París, segunda mitad de 1886.

para servir a nuestros fines. La gama de las posibles traducciones de esta palabra es casi infinita: se refiere a los utensilios, a los enseres en general, y puede ser utilizada para designar cualquier cachivache; si bien destaca lo común de un objeto cuando es usado en función de designación, en combinación con determinados verbos puede referirse a la energía que el sujeto pone a su acción; por ejemplo, en el giro *sichins Zeuglegen*, cuya traducción adecuada podría ser en muchos casos "clavarse". Por otra parte, el mundo está lleno simplemente de cosas (Dinge), sin importar si sirven o no para algo, excepto que muchas se emplean para producir el *Zeug*.

¿Qué sucede con los zapatos cuando se toman como objeto en la obra de arte? Aquí, Heidegger toma distancia de la teoría de la representación:

> ¿Podríamos acaso pensar que el cuadro de Van Gogh es una imagen-calco (*Abbild*) pintada de un par de zapatos de campesino y que la razón por la cual es una obra de arte es que ha logrado este propósito? ¿Pensamos acaso que el cuadro toma de lo real una imagen y la transforma en producto de la… producción artística? De ninguna manera. Entonces: en la obra no se trata de la reproducción de algún existente presente en determinada circunstancia, sino de la presentación de la esencia general de las cosas.[33]

Hacer presente la esencia general de las cosas como función de la obra de arte:

33 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 31

hacernos migrar del *Zeugal Ding*, entiéndase bien, no al *Ding* a partir del cual el *Zeug* fue producido, sino hacia la esencia, el "ser cosa" de todo y cualquier *Zeug*.

Lo que, según Heidegger, deviene visible en este proceso, lo que se manifiesta en él como verdad, es el verdadero carácter del *Zeug*, que consiste justamente en que no se trata simplemente de un existente cualquiera que podría ser usado para algún fin, sino de algo cuyo ser consiste en haber servido y seguir sirviendo a alguien a quien le pertenecen estos zapatos. Gadamer dice al respecto:

> Lo que se presenta en la obra del pintor, lo que la obra representa con insistencia, no son unos zapatos de campesino cualesquiera, sino la esencia del *Zeug* que son. El mundo completo de la vida campesina está en estos zapatos. Así, es por obra del arte que se produce aquí la verdad acerca de lo existente. Una tal manifestación de la verdad no puede ser alcanzada a partir de su base en tanto cosa (transformada en *Zeug*), sino únicamente a partir de la obra misma.[34]

Y Heidegger mismo dice acerca de este cuadro de Van Gogh:

> Este *Zeug* está embebido con la preocupación y con el lamento por la falta de certidumbre del pan; con la alegría sin palabra de la reiterada superación de la situación de penuria; con el estremecimiento por la llegada del nacimiento; y con el temblor ante la amenaza de muerte. Este *Zeug* pertenece a la tierra, y es en el mundo de la campesina [sic] que encuentra su guarida.[35]

El punto obsceno

Algo se resiste en nosotros, pienso, a esta lectura tranquila y distante. Justamente, este cuadro inquieta; los zapatos no son, en primer lugar, portadores de la verdad acerca del mundo campesino, sino de la angustia en el proceso de ida hacia lo ominoso. En estos zapatos, que migraron hacia el estatuto de *Ding*, aparece algo como una vorágine que lleva a un punto de in-significancia (o incluso, a-significancia) casi obsceno. Jacques Derrida lo señaló en su trabajo *La verdad en*

34 Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 104
35 Martin Heidegger, *op. cit.*



11. *Tres pares de zapatos*, Van Gogh, París, diciembre 1886.



12. *Un par de zapatos*, Van Gogh, París, comienzos de 1887.



13. *Un par de zapatos*, Van Gogh, París, primavera de 1887.

pintura: "Presentar unos zapatos como cosa, esto es exhibir una cierta desnudez, incluso una obscenidad."[36] Esta progresión hacia lo abyecto, que implica un acto de exhibición (no importando lo que se muestra), nos permite, a través de la obra, el acceso a un lugar que no podría ser objeto de la visión, pero que tampoco es una significación, sino algo que no tiene sentido, un pedazo de real. Dice Lacan: "En una hazaña tal, se trata por supuesto de un más-allá del placer, se trata del lugar de la Cosa innombrable, y de lo que acontece ahí."[37] ¿Pero qué es lo que está en este lugar, más-allá del placer, innombrable, y qué acontece ahí? La muerte y el sexo, el goce tal vez.

Es muy interesante constatar que en la interpretación heideggeriana de este cuadro hay una suposición de sexo. Heidegger habla del "mundo de la campesina", es decir, consideró que se trataba de zapatos de sexo femenino. Uno puede dudar de si Heidegger tenía efectivamente en mente este cuadro, porque Van Gogh pintó en los años 1886-1888 varios otros pares de zapatos *[figuras 11-16]*. En la serie se manifiesta una obsesión, un "clavarse" que marca la búsqueda del lugar de la Cosa innombrable que Van Gogh emprendió por medio de estos objetos.

Al volver al tema de la adscripción de sexo a estas imágenes de zapatos, debemos concluir que la interpretación de Heidegger queda en un nivel imaginario,

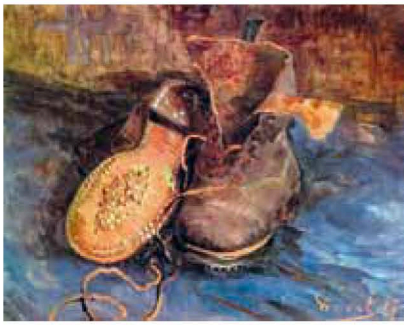
36 Jacques Dérrida, *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978, p. 342
37 Jacques Lacan, *op. cit.*, 2006, p. 221.

lo cual se percibe especialmente cuando habla del "nacimiento".

En cambio, la consideración de la serie de pinturas de zapatos como escritura, hace aparecer el proceso de búsqueda que Van Gogh realizó durante estos dos años, y que no es otra cosa que una escritura que realiza el segundo momento del proceso de la obra de arte, el de la ida hacia lo ominoso. No se trata en este caso de la escritura (pintura) de unos zapatos, y tampoco de la escritura de la lucha entre mundo y tierra. El *Zeug*, en este caso, es sólo un significante que se cuelga de una estructura, que la convoca.

Hablar respecto a esta serie de "escritura" requiere una aclaración: se trata de un concepto de escritura diferente al que "resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante."[38] Dice Lacan: "Esta escritura viene de otro lado que del lado del significante [...] Muestra algo de lo cual se pueden colgar los significantes".[39] Van Gogh escribe, pero no describe, no relata nada acerca de una cosa en el mundo, no significa un mundo contenido en la cosa; escribe, por medio de este *Zeug*, el anudamiento fallido entre las dimensiones de la existencia.

¿En dónde se constata, en este caso, el "paso hacia fuera" que caracteriza la aproximación a la zona de lo ominoso? Corinne Maier dice acerca de estos cuadros: "Estas chanclas [...] abyectas, rechazadas de todo, son al mismo tiempo un autorretrato de Van Gogh: dicen más acerca del artista que si se hubiera



14. *Un par de zapatos*, Van Gogh, París, primera mitad de 1887.

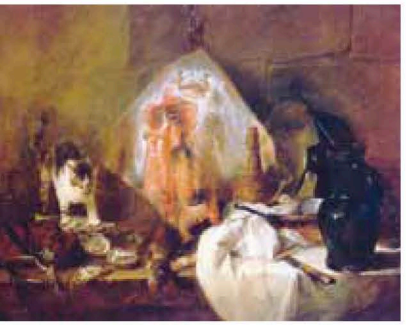


15. *Un par de zuecos*, Van Gogh, Arles, marzo 1888.



16. *Un par de zapatos*, Van Gogh, Arles, agosto 1888.

38 Jacques Lacan, *op. cit.*, 2005, p. 144.
39 *Ibid.*, p. 145.



17. *La raie*, Jean-Baptiste Chardin, 1725.

representado a sí mismo, a tal grado el objeto traduce a aquél que lo usa."[40] Debemos entender, sin embargo, que la comparación con un autorretrato es demasiado imprecisa, como lo es también la idea de la "traducción" del sujeto mediante el objeto que tiene en la mirada. Lo que en cambio aparece claramente (no es que se "entienda" la obra, pero es muy claro el proceso) es un punto de atracción, al cual se expone el que escribe; un punto de atracción que no consiste en alguna materialidad, tampoco en alguna significación, sino en el límite que marca la proximidad de lo real, límite de la derelicción, de lo obsceno, de la caducidad.

"¿Será que el arte toma su fuente a partir de un punto de obscenidad a partir del cual todo se invierte?", se pregunta Corinne Maier.[41] Sin poder examinar más de cerca esta tesis por el momento, consideremos el interés que puede tener para nosotros esta idea de un punto de obscenidad en la obra, a partir del cual se produce una inversión. ¿Qué inversión? Precisamente la inversión, la subversión del camino que conduce de la simple cosa a la producción del *Zeug*; inversión cuyo resultado es hacer aparecer un camino secreto, invisible, que conduce del *Zeug* al *Ding: Ding* que, como resultado del proceso de inversión, no es ya simple cosa, sino Cosa innombrable, misteriosa, obscena.

Recordemos que este "punto" puede ser localizado a menudo en las "naturalezas muertas" del siglo XVIII *[figura 17]*.

40 Corinne Maier, *L'obscène. La mort à l'oeuvre*, París, Encre Marine, 2004, p. 75.
41 *Ibid.*, p. 14.

> La mantarraya hace pensar a la vez en un sexo de mujer y en órgano desgarrado [...] El cuadro es un camuflaje de lo efímero y evanescente de toda carne, poniendo en escena un punto de obscenidad, convirtiéndolo en belleza.[42]

Esta vez se trata de la vianda, de un *Zeug* producido a partir de un cuerpo de animal, pero la inversión producida por la obra de arte remite a la carne viva como punto de llegada a la cosa innombrable, a la zona de lo ominoso, de lo obsceno.

Entre los pintores contemporáneos, Francis Bacon es quien ha ido más lejos que ningún otro en el intento de hacer operar el punto de lo obsceno como punto de inversión *[figura 18]*.

"Bacon está animado por un deseo de tocar el fondo de lo real", sostiene Michel Leiris.[43] En este cuadro, no solamente hay un punto de obsceno en el cuerpo de la figura, en el desgarre entre carne y hueso, con la inversión que opera aquí sobre el mismísimo cuerpo humano, convirtiéndolo en una cosa innombrable. Hay también, como una reduplicación del proceso que lleva a cabo la mirada del pintor, la mirada del personaje mismo, que se fija en un objeto enigmático, insignificante, suspendido de manera extrañamente frágil.

¿Porqué no hablar simplemente de "punto de angustia", el cual provoca siempre la



18. *Retrato de George Dyer mirando fijamente un cordón*, Bacon, 1966.



19. *Jarrón con girasoles, rosas y otras flores*, Van Gogh, París, agosto-septiembre 1886.



20. *Dos girasoles cortados*, Van Gogh, París, agosto-septiembre 1887.

42 *Ibid.*, p. 24.
43 Michel Leiris, *Au verso des images*, París, Fata Morgana, 1980, p. 57.



21. *Dos girasoles cortados*, Van Gogh París, agosto-noviembre 1887.



22. *Cuatro girasoles marchitos,* Van Gogh, París, agosto-septiembre 1887.



23. *Dos girasoles cortados*, Van Gogh, París, agosto-septiembre 1887.

pregunta por su relación con el punto de deseo, como nos ha enseñado Lacan?[44] Porque en presencia no solamente de la cosa sexual y de la cosa transitoria que habitan la existencia, sino efectivamente de la atrocidad de su simultaneidad, de su coincidencia en el término deseo del Otro. Tal vez, la mejor ilustración de ello sea el mito de la mantis y la fantasía de ser devorado por vía vaginal.[45] Mito que, como demuestra Roger Caillois, remite a la pulsión de muerte:[46] "[el mimetismo de los mántidos] ilustra de manera a veces alucinante el deseo humano de reintegración a la insensibilidad original, que hay que acercar de la concepción panteística de la fusión en la naturaleza".[47] En el fondo del deseo habría la tendencia de "bajar hasta el fondo de la materia –ser la materia".[48]

Van Gogh: el sol y el sacrificio

Volvamos a Van Gogh. En su obra, el deseo de tocar el fondo de lo real se manifiesta también en sus pinturas de girasoles *[figuras 19-23]*.

La tentación de hablar de "autorretrato" es de nuevo muy fuerte en esta serie: de

44 Jacques Lacan, *op. cit.*, 2004.
45 Roger Caillois, *Le mytheetl'homme*, París, Gallimard, 1938, p. 63.
46 Roger Caillois, hablando del acto sexual como de un pasaje (la detumescencia), dice: "Es este pasaje instantáneo de la tensión a la distensión [...] de un máximo de ser a un mínimo de ser, de una conciencia de vida sobreaguda a un sentimiento de nada (*néant*) relativo, lo que contribuye a hacer asimilar inconscientemente el amor a una ruptura de la continuidad existencial." *Op. cit.*, p. 81.
47 *Ibid.*, p. 75.
48 Exclamación de Saint-Antoine, en *La tentación de San Antonio* de Gustave Flaubert.

alguna manera, los girasoles cortados, marchitos, son el sujeto mismo *[figura 24]*.

La serie continúa, después de quedar interrumpida por un año, en Arles, época en la cual Van Gogh produce otro autorretrato, marcado por un significativo cambio del color amarillo hacia un color casi café *[figura 25]*.

En Arles, arranca la segunda parte de las pinturas de girasoles *[figuras 26-28]*.

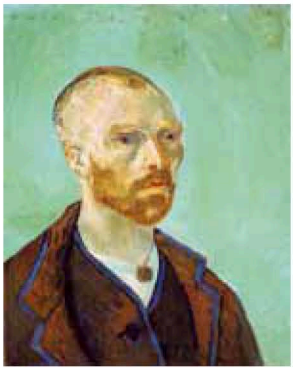
La obsesión por los girasoles, marcada ya en esta especie de "subida de tono" (dos, tres, cuatro, cinco) en los títulos, desemboca en una obsesión por el sol mismo, la cual se impondrá con la fuerza conocida después de la automutilación en la noche de Navidad (1888). Todavía antes de esta cesura, Van Gogh produce los cuadros de la puesta del sol *[figuras 29 y 30]*.

Georges Bataille, en su breve trabajo sobre la automutilación de Van Gogh del año 1930, dice:

> Para representar la importancia y el desarrollo de la obsesión de Van Gogh, es necesario acercar de los soles los girasoles, cuyo ancho disco aureolado de pétalos cortos recuerda el disco del sol que [Van Gogh, en esta época] no deja de mirar fijamente, siguiéndolo desde el comienzo hasta el final del día. Esta flor se conoce también bajo el nombre de sol, y, en la historia de la pintura, está ligada al nombre de Vincent van Gogh, quién escribía [a su hermano] que 'tenía un poco el girasol' (como se dice que Berna tiene el oso o Roma la loba).[49]



24. *Autorretrato*, Van Gogh, París, otoño 1887.

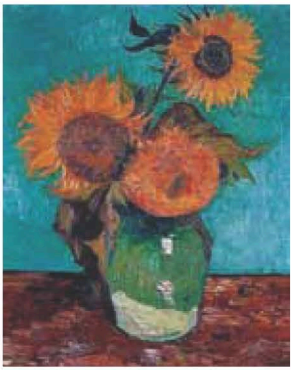


25. *Autorretrato*, Van Gogh, Arles, septiembre 1888.

49 Georges Bataille, *La mutilation sacrificielleetl'oreillecoupée de Vincent van Gogh*, París, Editions Allia, 2006, p. 11.



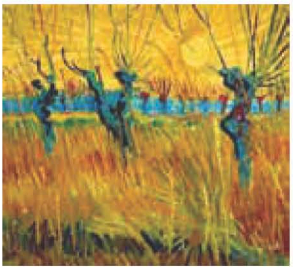
26. *Doce girasoles en un jarrón*, Van Gogh, Arles, agosto 1888.



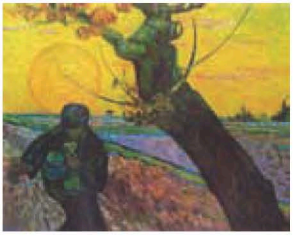
27. *Tres girasoles en un jarrón*, Van Gogh, Arles, agosto 1888.



28. *Cinco girasoles en un jarrón*, Arles, Van Gogh, agosto 1888.



29. *Sauces a la puesta del sol*, Van Gogh, Arles, otoño 1888.



30. *Sembrador a la puesta del sol*, Van Gogh, Arles, noviembre 1888.

El giro "tengo el girasol" es ciertamente la confesión de un malestar, pero es al mismo tiempo, como muy bien lo señala Bataille, una restitución del nombre del padre, del significante de la filiación: así como el oso funda en la mitología la ciudad de Berna, así como la loba dio origen a Rómulo y Remus, así, el sol es tomado por Van Gogh como emblema de su origen.

Hay una relación directa entre este "tener el girasol", la ruptura violenta con Gauguin y la crisis del día de navidad con el acto de automutilación. Bataille afirma:

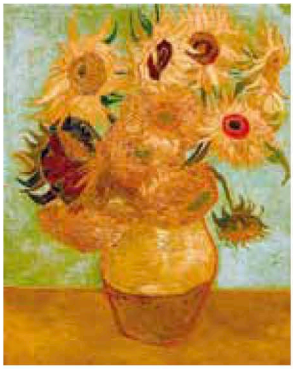
> Sabemos, que en el momento de la crisis de diciembre 1888, Gauguin, quién vivía con él, acababa de terminar un retrato del pintor [de Van Gogh] pintando un cuadro de girasoles. Es probable que [Van Gogh] trabajara entonces en una variante de uno de los cuadros del mes de agosto (ejecutando de memoria como lo hacía a menudo, siguiendo el ejemplo de Gauguin).[50]

En la época inmediatamente posterior al acto de automutilación, Van Gogh produce otros tres cuadros con girasoles, y la serie se acaba ahí *[figuras 31-33]*. Además del autorretrato correspondiente *[figura 34]*.

¿Hay un cambio en la escritura después del acto? Con el acto de automutilación, Van Gogh impone lo simbólico a lo real, hace que lo simbólico haga agujero en lo real por medio de un acto sacrificial. En efecto,



31. *Catorce girasoles en un jarrón*, Van Gogh, Arles, enero 1889.



32. *Doce girasoles en un jarrón*, Van Gogh, *Arles*, enero 1889.

50 *Ibid.*, p. 12.



33. *Catorce girasoles en un jarrón*, Van Gogh, Arles, enero 1889.



34. *Autorretrato con la oreja vendada y pipa*, Van Gogh, Arles, enero 1889.

la automutilación nos remite a la juntura entre lo real y lo simbólico. Es un indicio de que esta juntura falló (sin que tratemos de explicar por el momento porqué) y que el acto efectuado sobre el cuerpo real tiene la función de producir una dominancia de lo simbólico sobre lo real.

Si bien existe una continuidad simbólica entre la ablación del prepucio, la extracción de un diente y el corte de falanges de dedo (todos actos documentados como rituales en distintas culturas), en la medida en que remiten a la castración simbólica,[51] la interpretación en términos de castración no es para nada suficiente. Lo que importa, en cambio, es el hecho de que el acto simbólico-sacrificial hace función de remiendo, además de que la oreja remite a la función de la palabra, pues alude al segundo existencial de la palabra según Heidegger, la escucha.[52] El acto de Van Gogh no está desligado de su pintura como una "locura" en la cual se manifestaría una enfermedad; hace, al contrario, una función importantísima en su recorrido, una escritura-síntoma, en la medida en que se revela la verdadera naturaleza del remiendo que la obra estaba supuesta producir. El carácter de "pasaje al acto" no debe engañarnos en este punto:

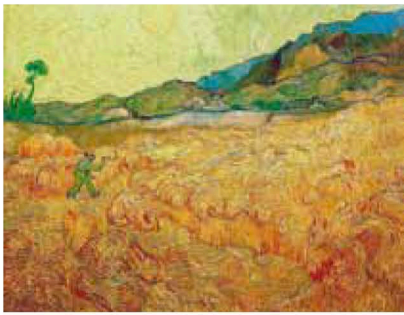
51 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 47.
52 Martin Heidegger, *SeinundZeit*, párrafos 34 y 55-58, dice: "En tanto posibilidad, pertenecen al discurso (*das redende Sprechen*) la escucha y el silencio (*Schweigen*). La escucha constituye [...] la apertura primaria y propia de la existencia para su más propio poder-ser, como escucha de la voz del amigo que toda existencia lleva consigo."

no se trata de un indicio de psicosis, sino del síntoma en tanto "que suple a la tenencia fálica, [lo cual] le va a permitir a lo simbólico funcionar en su rol de hacer agujero en lo real".[53]

Después de este acto sacrificial, ¿hubo en Van Gogh un "cambio de aliento"? Hablan a favor de esta tesis los siguientes bellísimos cuadros, en los cuales el sol ya no es objeto de obsesión, sino fuente de la cual proviene una energía que acaba absorbida por la tierra *[figuras 35-39]*.



35. *Trigal con segador y el sol*, Van Gogh, Saint-Rémy, finales de junio 1889.



36. *Trigal con segador a la salida del sol*, Van Gogh, Saint-Rémy, comienzos de septiembre 1889.



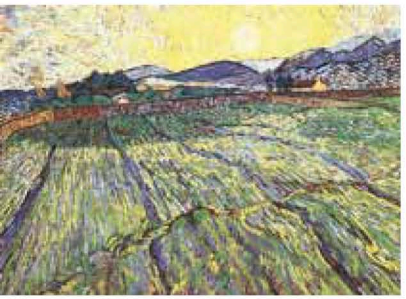
37. *Olivos con cielo amarillo y sol*, Van Gogh, Saint-Rémy, noviembre 1889.

La escritura en la obra de arte: el nudo y el ego corrector

Hemos dicho que no debemos ceder a la tentación de explicar la obra de arte por la estructura psíquica. En cambio, lo que sí debemos intentar, es reflexionar acerca de las condiciones de posibilidad de una "escritura" que vemos operar en la obra de Van Gogh; escritura ligada estrechamente, sostengo, a los cuatro momentos del proceso artístico que hemos tratado de definir con base en el texto de Paul Celan.

Para esto hace falta un nuevo concepto de escritura. Este nuevo concepto de escritura, que no separa la literatura de las otras artes, ha sido elaborado por Jacques Lacan en el trabajo de un seminario que sostuvo durante más de 26 años. Tomaremos aquí algunas líneas directrices que Lacan

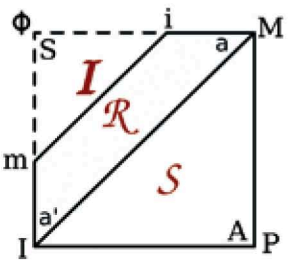
53 Dominique Simmoney, "Le sinthome (1975-1976)", en *Moustapha Safouan, Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan*, vol. 2, 1964-1979, París, Fayard, 2005, p. 377.



38. *Campo cercado con trigo verde a la salida del sol*, Van Gogh, Saint-Rémy, diciembre 1889.



39. *Trigal con cuervos, Auvers-sur-Oise*, Van Gogh, julio 1990 (muere el 27 de este mes por un disparo que se da en el pecho).



40. Los tres campos centrales del esquema RSI.

desarrolló en el año 1975-1976, dedicado al *sinthome*, antigua manera de escribir *symptôme; escritura diferente del síntoma* que le sirve a Lacan para tomar distancia de la psicopatología: se trata de otra cosa, no de algo que fue producido por la psique, sino de algo que es parte *sine que non* de la estructura psíquica. Desde un punto de vista epistemológico, se trata de un procedimiento de generalización, mediante el cual una teorización nueva absorbe la teoría anterior a través de una construcción que, más que eliminar la teoría anterior, la implica y la explica.[54]

Lacan toma como fundamento de todas sus reflexiones un nudo de tres, el llamado "nudo borromeo". Este nudo escribe el anudamiento de las tres dimensiones heterogéneas de lo real, de lo imaginario y de lo simbólico *[figura 40]*.

Este anudamiento, que vamos a llamar anudamiento "correcto", está hecho de la siguiente manera:

Primero, está lo imaginario, nuestra fuerza vital de imaginación, ligada también al cuerpo. A este imaginario que somos, que es nuestro ser, se le impone lo simbólico, es decir, el orden simbólico que hace posible la vida con los demás. Lacan dice que imaginario y simbólico son "extraños" el uno para el otro: no hay continuidad entre imaginario y simbólico,

54 Seguimos aquí una idea de Roger Caillois: "Este procedimiento de generalización, por el cual la geometría de Riemann ha absorbido la de Euclides y la de la física relativista la de Newton, admitiéndolas como casos particulares de una síntesis más comprehensiva, [nos] indica la vía verdadera." *Op. cit.*, p. 182.

hay inconmensurabilidad. Si a pesar de su inconmensurabilidad, imaginario y simbólico se mantienen juntos en el nudo, es porque lo real aporta el elemento que los sostiene juntos.

En el centro de este nudo está el objeto causa del deseo; como ven, está situado en una zona en la que se sobreponen las tres dimensiones. El objeto causa del deseo colinda con tres campos, que Lacan llama "trébol", zonas dentro de las cuales se llevan a cabo nuestros actos y acciones.

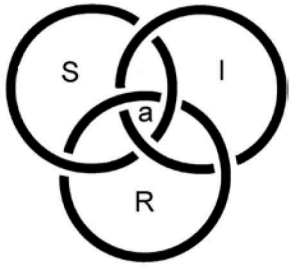
El campo del *sentido* resulta de la intersección entre imaginario y simbólico, restándole *lo que lo real sustrae al sentido*, a saber, el objeto causa del deseo.

El campo del *goce del Otro tachado* resulta de la intersección entre imaginario y real, restándole *lo que lo simbólico sustrae al goce*, a saber, el objeto causa del deseo. Lacan señala que éste es el campo de lo imposible, puesto que no puede haber *gran Otro del goce*; por tal razón, Lacan habla de esta zona como de un agujero.

El campo del *goce fálico* resulta de la intersección entre lo simbólico y lo real, bajo la condición de la sustracción del objeto causa del deseo al campo, sustracción operada esta vez por lo imaginario. Cómo ven, este tercer campo, que podemos definir como el del *poder*, se sitúa fuera de la zona de lo imaginario, es como un apéndice a la consistencia de lo imaginario y, con ello, del cuerpo.

Como ya dije al iniciar este recorrido, el descubrimiento del inconsciente por Freud no sólo nos puso sobre la pista del hecho de que la existencia del hombre está determinada por su imaginario y su simbólico, cuyo funcionamiento se escapa a su conciencia; sino también, cosa tal vez un poco más difícil de tener en cuenta, por su real, justamente en la medida en que hacemos, con nuestra búsqueda, que lo simbólico domine lo real, lo cual desde luego ya no es un anudamiento correcto. Pero ni el inconsciente ni la existencia en sí son "correctas". Es una grave falla, pero es constitutiva del ser humano por la existencia misma del inconsciente. Podemos escribir esto a través de la *figura 41*.

Este nudo tiene una falla en el punto señalado: en el pasaje de R y S situado en el campo de lo imaginario, hay una inversión respecto al nudo correcto. En la representación gráfica, el nudo correcto



41. El nudo fallido.

hace pasar, en este punto, lo real sobre lo simbólico, es decir que somete lo simbólico a lo real. La inversión se da en el punto de la falla de este "R sobre S", y como consecuencia se construye el nudo con "S sobre R".

Hemos hablado del "punto de angustia", del "punto de la obscenidad", del "punto de la caída": propongo ahora, como último paso, relacionar todos estos procesos con esta juntura problemática entre R y S en el nudo, o, mejor dicho, con la inversión de la relación entre R y S. Esta juntura, en la existencia humana siempre fallida, puede tener diferentes respuestas. Una respuesta "cómoda" es el *cogito* cartesiano, el cual concluye sin más a partir de la existencia de lo simbólico en la existencia de lo real. Se trata, sin duda, de una sutura. Otra respuesta es, precisamente, en el campo del arte, la imposición del régimen de visibilidad propio de la mimesis. Ambas suturas han sido disueltas ampliamente en la época actual.

El pasaje, en lo imaginario, de S sobre R libera lo imaginario, lo desata. Y por otro lado, R y S quedarán enganchados, sin que se pueda definir una dominancia de uno de los dos términos sobre el otro. La falla, en la medida que es constitutiva del inconsciente, deberá ser reparada. ¿Cómo? He aquí la respuesta de Lacan: construyendo una cuarta dimensión, la del síntoma, que es una recta infinita (se toma el círculo como símbolo de "infinito"), una escritura como el resto del nudo.

El remiendo, este recorrido, este devenir, es concéntrico a lo imaginario. Se construye

de tal manera que hace del punto fallido su centro, lo abraza enlazándose con lo real y con lo simbólico. Sin embargo, el síntoma es diferente de lo imaginario respecto a cómo se entrelaza con real y simbólico: en el punto situado en R, el síntoma pasa por encima de lo simbólico, mientras que I pasa por debajo de S. En el punto situado en S, el síntoma pasa por debajo de R, mientras que I pasa por encima de R. El ego que opera estos pasajes es ego corrector (de la falla constitutiva).

Nos importará, antes que nada, ubicar la zona de la inquietante extrañeza, la zona que colinda con lo ominoso y lo obsceno. Se ubica en una zona de borde que es paralela a lo imaginario, y va desde el campo del goce fálico (ahí parece originarse), bordeando la zona del sentido, de alguna manera amarrada por el sentido, para luego abrirse a lo imaginario sin puntos de anudamiento.

El síntoma "liga" la angustia, efectuando en el punto de la falla una continua alternancia de cruce debajo de lo real y por encima de lo simbólico. Un imaginario que corre y corre, hasta dar con el punto de la falla, eso es lo que hemos llamado aquí "ida hacia la zona de lo ominoso". Y el ego escribiente, como lo hemos llamado, equivalente al "yo" del discurso sin palabra que es el inconsciente, es el ego corrector.

Fuentes consultadas

Bataille, Georges, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, París, Editions Allia, 2006.

Blanchot, Maurice, *Le dernier homme*, París, Gallimard, 1957.

Caillois, Roger, *Le mythe et l´homme*, París, Gallimard, 1938.

Celan, Paul, "Der Meridian, Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960", en *Gesammelte Werke*, vol. 3, pp. 187-202, Fráncfort del Meno, 1986.

———— Collection de l'Art Brut, Lausanne, Zurich, Musées Suisses, 2001.

Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978.

Gadamer, Hans-Georg, "Zur Einführung", en *Martin Heidegger*, Der Ursprung des Kunstwerkes, Fráncfort del Meno, Reclam, 1960.

Gaos, José, "Introducción", en *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Gorsen, Peter, "Art Brut versus Art Fou - Jean Dubuffet's quest for an aesthetic standpoint trough collecting", en *Thomas Röske*, Bettina Brand-Claussen, Gerhard Dammann, ed., *Collecting Madness, Outsider Art from the Dammann Collection*, Heidelberg, Verlag das Wunderhorn, 2006.

Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1960.

Lacan, Jacques, "D'un Autre à l'autre", en *Le Séminaire 1968-1969*, vol. XVI, París, Seuil.

———— "Le sinthome", en *Le Séminaire*, vol. XXIII, París, Seuil, 2005.

———— "L'angoisse", en *Le Séminaire* 1962-1963, vol. X, París, Seuil, 2004.

———— "L'éthique de la psychanalyse", en *Le Séminaire*, vol. VII, París, Seuil, 2006.

Leiris, Michel, *Au verso des images*, París, Fata Morgana, 1980.

———— "Ilustración 48", en *Francis Bacon, cara y perfil*, Barcelona, Polígrafa, 1987.

Maier, Corinne, *L'obscène. La mort à l'oeuvre*, París, Encre Marine, 2004.

Michaux, Henri, *Connaissance par les gouffres*, París, Gallimard, 1967.

———— *En revant a partir de peintures énigmatiques*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.

Pascal, Quignard, *La nuit sexuelle*, París, Flammarion, 2007.

Pascal, Raux, *Animisme et arts premiers. Historique et nouvelle lecture de l'art préhistorique*, Francia, Editions Tho T, 2004.

Simmoney, Dominique, "Le sinthome", en *Moustapha Safouan, Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan 1964-1979*, vol. 2, París, Fayard, 2005.

Vernant, Jean-Pierre, "De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence", en *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, París, La Découverte, 1996.

DISPOSITIVOS PORNOGRÁFICOS, VISUALIDADES PARAPORNOGRÁFICAS

Fabián Giménez Gatto

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma
de Querétaro

En pleno rodaje de una película porno, una de las chicas adopta todas las posiciones sin cambiar de cara, una rubia con una cinta de terciopelo negro en el cuello. Su indiferencia es seductora.
En plena orgía un hombre murmura al oído de la mujer:
What are you doing after theory?

JEAN BAUDRILLARD, *Cool Memories*

1

Placer de la deriva en estos dos aforismos de *Cool Memories* (Baudrillard, 1989). El rostro impasible, enmarcado por el cabello rubio y una cinta de terciopelo negro en el cuello, el susurro del actor preguntándole a la actriz qué hará después de la orgía. Pareciera que los códigos del porno se suspenden: no importa la complexión atlética y siliconada de la rubia ni sus proezas hidráulicas y combinatorias, sino la seducción de su rostro indiferente; no importa el clamor orgiástico ni el espectáculo genital que lo acompaña, signado por jadeos, gemidos y estertores orgásmicos, entre el barullo del *dirty talk* resuena la discreta pregunta apenas murmurada, casi imperceptible.

La deriva, nos dirá Roland Barthes (1995), "adviene cada vez que *no respeto el todo*". En este sentido, suspender el carácter unario de la representación pornográfica, trazar sus líneas de fuga, establecer otras líneas de visibilidad que conformen otras figuras del deseo nos remite, creo yo, a la singularidad de ciertas prácticas teóricas y artísticas; derivas de la escritura y la visualidad en los márgenes del dispositivo pornográfico, más allá de sus agenciamientos de deseo, de sus codificaciones del placer, de sus efectos masturbatorios. Parafraseando a Barthes, la deriva pospornográfica surge cada vez que la pornografía me *abandona*, o bien, cada vez que yo la abandono, en lugar de abandonarme a las líneas de visibilidad que la definen; es decir, en el momento en que la mirada se aparta de los tropos de la retórica del *hardcore* y de sus significantes despóticos –retomando la genealogía de Linda Williams y simplificando bastante: genitalidad, penetraciones, eyaculaciones–, cuando la pulsión escópica –asentada en estas figuras fuertemente codificadas y brutalmente enmarcadas– es sujeta a una especie de ascesis, descentrándose en una suerte de estrabismo divergente, un *voyeurismo* de signo contrario, una exotropía arrojada a los contornos, más o menos invisibles, del dispositivo pornográfico.

Entonces, podemos delinear, provisionalmente, los espacios estratégicos de una tensión y, quizás, de una ruptura; por una parte, la pornografía entendida, foucaultianamente, como un dispositivo de la sexualidad –un entramado de visibilidades delineando objetos de deseo, de saberes en torno al placer, y de tecnologías que intentan representarlo; de relaciones de fuerza inscritas en cada gesto, postura y práctica sexual; de subjetividades que se dibujan o desdibujan en las imágenes y se encarnan en los cuerpos– y, por otra parte, las derivas, las discontinuidades, los descentramientos y las fracturas en las líneas de visibilidad de ese dispositivo, lo que me gustaría nombrar, sin más preámbulos, como parapornografía. Así, dispositivos pornográficos y visualidades parapornográficas trazan el plano de inmanencia de una agonística que atañe a la visibilidad del placer y a la puesta en escena del deseo.

Me explico, las estrategias parapornográficas parecen tornar visible lo no visto en la imaginería *hardcore*, ubicándose –como

señala el prefijo que les da su sentido– cerca, detrás, del otro lado, más allá o fuera del marco de la representación pornográfica. Cito a Larry Sultan: "¿Quién quiere ver una penetración? Yo no quiero ver sexo; lo que quiero ver es lo que lo rodea."[1] Al igual que Sultan, fotógrafos como Ken Probst, Paolo Pellegrin, Jeff Burton, Sylvia Plachy, Barbara Nitke y Stefano de Luigi exploran esta dimensión de lo irrepresentable en lo pornográfico, llámese el humor, el hastío, la indiferencia, el aburrimiento, el cansancio, la intimidad, el afecto, el azar... quizás, lo que podríamos llamar la parte maldita de la economía libidinal del porno.

La discursividad pornográfica se estructura, obsesivamente, en torno al *cum shot*, la visibilidad del placer masculino pone punto final al performance sexual, implicando una detención de la máquina *deseante*, una reterritorialización, implacablemente codificada en los subgéneros porno, de los flujos de deseo. No es casual que el primer plano de la eyaculación masculina también reciba el nombre de *moneyshot*, la "toma del dinero" es, si se quiere, el equivalente general del porno, su capital simbólico, su significante despótico. En este sentido, toda puesta en escena del deseo culmina, tarde o temprano, en esta visibilización forzada de los signos del orgasmo masculino: *cum shot, oral cum shot, facial, pearlnecklace, tits cum, feet cum, swallow, snowballing, bukkake, gokkun, vaginal creampie, anal creampie, creampiegangbang, creampieeating, cumfart* son sólo algunas de las variantes del *moneyshot*, ciertas modulaciones en la economía política del significante pornográfico.

Ahora bien, ante esta sofisticada teatralización orgásmica que ha experimentado, en estos últimos años, transformaciones dramáticas –un énfasis creciente en la visibilidad de la eyaculación interna, una hiperbolización de la eyaculación sobre el rostro–, uno podría preguntarse acerca del sentido, el interés o la pertinencia de lo parapornográfico. La industria del entretenimiento para adultos parece gozar de buena salud, se reinventa constantemente, encuentra nuevas parafilias que, en un abrir y cerrar de ojos, dan lugar a nuevos subgéneros; es tomada en serio en los ámbitos académicos

1 G. Helfand, "Entrevista con Larry Sultan", en *Exit*, no. 29, Madrid, Olivares y Asociados, 2008, pp. 122-137.

–los *pornstudies* son una prueba de ello–; reporta ganancias millonarias y la lista podría continuar, sonando cada vez más a un panegírico. Pero, lo que me pregunto es si la pornografía, tal como la conocemos, no se habrá convertido en una figura transpolítica de la ideología, es decir, una idea en tanto que domina (Barthes *dixit*) o, más bien, una representación dominante de lo sexual, un agenciamiento encrático del deseo.

Desde esta perspectiva, uno estaría tentado a encontrar en lo parapornográfico las líneas de visibilidad que arrojan luz sobre la parte maldita de este dispositivo de la sexualidad, esta maquinaria de incitación de discursos y fluidos, este mecanismo de captura de todo deseo, de codificación de todo placer, funcionando, aparentemente, sin restos ni discontinuidades. En realidad, no hay una verdad del deseo –ni en el erotismo ni en la pornografía ni en la pospornografía, o donde sea–, sólo agenciamientos. El deseo irradia en todas direcciones, rebasando el dispositivo pornográfico, fisurando su sedimentación libidinal y su lógica "teletecnomasturbaroria".[2] Todo se juega en que las visualidades parapornográficas puedan trazar curvas de visibilidad sobre estas rupturas asignificantes, acompañándolas, de acuerdo con una especie de principio foucaultiano, de *exterioridad*, en su propio movimiento de actualización, "a partir del discurso mismo, de su aparición y de su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia lo que da motivo a la serie aleatoria de esos acontecimientos y que fija los límites".[3]

Antes de entrar en materia, un rodeo más; me gustaría traer a colación un breve fragmento de Barthes, a propósito del carácter unario de la foto pornográfica:

> Nada más homogéneo que la fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Cómo un escaparate que sólo mostrase, iluminada, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo.[4]

2 Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, p. 180.
3 Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 53.
4 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 86-87.

Inmediatamente, Barthes propone una prueba *a contrario*: Maplethorpe. Por mi parte, quisiera sugerir a las visualidades parapornográficas como otra prueba *a contrario* de las líneas de visibilidad del dispositivo pornográfico. Algunas imágenes parapornográficas están plagadas de objetos secundarios, repletas de ocultamientos parciales y paralajes extremos –anomalías que perturban la máxima visibilidad de la mecánica sexual. Ciertas fotografías son, literalmente, intempestivas –tomadas fuera de tiempo, en los márgenes de la temporalidad pornográfica, es decir, antes de erecciones y lubricaciones o después del clímax performático–, otras son dilatorias –a partir de un aplazamiento escópico de las regularidades oclusivas y de los clichés eyaculatorios de la retórica pornogramática–, otras tantas nos distraen de la verosimilitud pornográfica, desvían nuestra mirada de sus lugares comunes, apartan nuestra atención de sus signos más obvios, legibles y estereotipados.

2

El fotógrafo Larry Sultan (2004), en su serie *The Valley* (1998-2003), pervertirá la representación pornográfica a través de una suerte de ascesis de la pulsión escópica, una estrategia de invisibilización de lo sexual, paralela a la aparición de la escena; desmantelamiento de la obscenidad pornográfica, sustituyéndola por su operatividad, por su funcionamiento. Lo no visto se torna visible a través del objetivo fotográfico de Sultan, que captura, obsesivamente, el campo ciego del objeto pornográfico, es decir, el artificio de su dimensión escénica. Sultan expone los mecanismos de la producción pornográfica y, en este sentido, parece responder afirmativamente a la pregunta lanzada por Hal Foster en el *Retorno de lo real*, a propósito de la problematización de una pretendida "representación *sin* escena" que resulta ser, más bien, el espacio de un "realismo codificado": "¿Podría ser ésta una de las diferencias entre lo *obsceno*, donde el objeto, sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo *pornográfico*, donde el objeto es puesto

sobre la escena para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su *voyeur*?"[5] Algunas imágenes de Sultan capturan, en el plano temporal, el antes y el después del performance sexual, por otra parte, en términos topológicos, sus imágenes nos lanzan a un más-allá-del-campo, a lo no enmarcado por la imagen pornográfica, es decir, sus espacios no codificados. Desaparición del sexo, aparición de la escena, pospornografía de la periferia, de lo excéntrico, de lo marginal, de los bordes invisibles de la representación porno, las locaciones, el *backstage*, el *set*, el *crew*, los tiempos muertos de la grabación, las esperas entre tomas se convierten en los tropos de esta retórica parapornográfica.

Con la publicación, en 1998, de (*pôr'ne-graf'ik*), Ken Probst también intentará documentar las ficciones y artificios de esta puesta en escena del deseo, develando la teatralidad de lo que, para algunos, no es más que un "documental fisiológico":[6] plegamiento fotográfico de su aparente realismo, un lenguaje segundo que traza líneas de visibilidad sobre la maquinaria de producción de sus imágenes-movimiento, un gesto enfático, repetido con empecinamiento poético, fascinado por la artificialidad operatoria del dispositivo pornográfico. La dicotomía entre mostrar y narrar, señalada por Gubern, se resuelve en una elegante paradoja: narrar parapornográficamente la mostración pornográfica; documentar ya no los rituales de apareamiento, sino los mecanismos de producción de este dudoso documental fisiológico, que resulta ser, más bien, una ficcionalización del placer sexual, una teatralización obsesivamente codificada, con inicio, nudo y desenlace, de los flujos del deseo. Es decir, la narración pornográfica no es argumental sino fisiológica, una diégesis bastante aristotélica del funcionamiento libidinal, puntuada por las etapas de la respuesta sexual: excitación, meseta, orgasmo y resolución. Sobre esta última, la retórica pornográfica aplica, insistentemente, la elipsis; sobre las otras, la hipérbole. Frente a ella, la narración parapornográfica se despliega como

5 Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 156-157.
6 Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 26.

una rapsodia, "la continuidad ya no es más que una serie de piezas yuxtapuestas, un tejido barroco de harapos", reciclando y yuxtaponiendo iterativamente los desechos del porno, "nada le obliga a avanzar, madurar, terminar";[7] ya no organicidad diegético-fisiológica en la representación del deseo, sino rupturas asignificantes, lo parapornográfico como *coitus reservatus*, meseta escópica libidinal, anticlimática banda de Moebius donde el deseo escapa a su predecible anulación orgásmica, diseminándose en la exterioridad que lo teatraliza, agenciándose más allá de sus condiciones de visibilidad.

Paolo Pellegrin, en su serie *Shooting at a Pornographic Movie* (1995-1997), somete a la discursividad pornográfica a una suerte de procedimiento barroco, las fotografías no cesan de plegar pliegues sobre pliegues, desencuadres que hienden intersticios por donde el deseo traza sus líneas de fuga, más allá de sus codificaciones, de sus suturas escópicas. Ángulos de cámara que eluden los efectos de visibilidad amplificada, propios de lo pornográfico; en cambio, planos abiertos, picados, contrapicados, que apenas rozan, elípticamente, el performance sexual. Del *zoom in* al *zoom out*, una estética de la distancia, donde la mirada recorre y recompone unos cuerpos que se muestran sin demostrarse, sin la pretensión de verdad de lo pornográfico, ocultamientos en los pliegues y repliegues de lo visible.

Las series *Dreamland* (2001) y *The Other Place* (2005) de Jeff Burton, se deslindan, a su vez, de las restricciones representacionales del porno: descentramientos, desencuadres, reflejos, paralajes y ocultamientos puntúan su propuesta parapornográfica. En términos de visualidad, planos abiertos, segundos y terceros planos, figuraciones signadas por un principio de delicadeza, un goce de lo fútil, es decir, de lo que fluye más allá o más acá del microrrealismo del dispositivo pornográfico y del imperativo masturbatorio que lo acompaña. En este sentido, la mirada fotográfica hará surgir lo menudo, lo delicado, lo ínfimo, el "detalle inútil"[8] que

7 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 163.
8 Roland Barthes, *Lo Neutro*, México, Siglo XXI, 2004, p. 76.

desbarata lo esperado y convierte –a partir de recortes, inversiones y contigüidades– a lo porno en fuente de placeres escópicos insospechados. Frente a las hipérboles por exceso (*aúxesis*) a las que, con sus rimbombantes monumentalizaciones del sexo, nos tiene acostumbrados la retórica del *hardcore*, las fotografías de Burton recorren el camino contrario, hipérboles por defecto (*tapínosis*) donde el espectáculo genital se ve empequeñecido, reducido a un fragmento, un reflejo, un detalle minúsculo apenas perceptible, parafraseando a Deleuze, una pornografía menor, un sexo menguante, un devenir imperceptible del deseo.

En esta dimensión parapornográfica, el sexo no es explícito, es excéntrico. Un sexo descentrado, literalmente desenfocado. Exorbitantes, fuera de órbita, los signos del sexo alcanzan la velocidad de escape, se liberan de la fuerza gravitatoria de lo referencial, se tornan vacíos, flotan ingrávidos en un espacio de circulación pura, brillan en los bordes de la imagen iluminados por el destello flotante del sentido.

Jeff Burton comentará, en una entrevista con Mónica Portillo publicada en 2008, lo siguiente: "El centro suele estar vacío porque no hay centro. El límite de la fotografía no puede contener la imaginación y las asociaciones. Lo que espero es que las fotografías induzcan asociaciones y lleven a un modo distinto de ver las cosas".[9] Descentramientos, asociaciones libres de los significantes pornográficos, en una suerte de atención flotante, sin anclajes, de la mirada fotográfica. Asimismo, estas asociaciones libres parecen encadenarse sin solución de continuidad, a la manera de una rapsodia; cito de nuevo a Burton: "Aunque tengo mucho que decir sobre la narrativa y el sexo explícito en el cine, ya que he trabajado en esta industria durante casi veinte años, mis imágenes no son reveladoras en ese sentido. No pretenden tener un principio ni un final. Tratan más sobre los momentos entre escenas"[10]; esquizia de la mirada, amontonando fragmentos dispersos sin solución de continuidad, juegos especulares y resonancias sutiles, hiancias que trazan los contornos evanescentes de una discreta distopía pornográfica.

9 Jeff Burton, *Dreamland*, Germany, Power House Books, 2001, p. 142.
10 *Ibid.*, p. 140.

Se dice que la pornografía es inmediata, contundente, un discurso sin elipsis, sin mediaciones, sin metáforas; en cambio, lo fascinante de algunas imágenes de Sylvia Plachy –ya sean las del libro *Red Light* (1996) o las de su serie en torno a la pornografía en Budapest para *Nerve* (1999)– es su carácter dilatorio, una pornografía de otro modo es, siempre, una pornografía para otro día. Imágenes dilatorias donde lo pornográfico está, a la vez, al comienzo (en términos de producción) y al final (en términos de consumo) pero, en los casos más afortunados, nunca *presente*, a pesar de nuestros vanos esfuerzos escópicos. Lo pornográfico no es el *punctum* de la imagen, sino su contrapunto y, en el mejor de los casos, su objeto perdido. La visualidad parapornográfica gira obsesivamente en torno a las elipsis de la discursividad pornográfica, sus omisiones, sus puntos ciegos, sus tartamudeos. En los márgenes de su espectacularidad, adopta la forma del intervalo, se demora en sus interrupciones, sus intermedios, sus interludios. Desvíos y desvaríos de la mirada, obcecada no en la representación del sexo, sino en sus entreactos, sus digresiones, sus figuras sincopadas, apenas entrevistas, entredichas.

En *American Ecstasy* (1982 –1991) de Barbara Nitke, estos entreactos no tienen nada de extáticos, al contrario, resultan ser bastante anticlimáticos; por ejemplo, momentos en los que el actor no logra el esperado *come shot*, deteniendo la filmación por horas, cortes donde el director entra a cuadro para darle indicaciones a los actores, cuerpos posicionándose para el performance sexual, en espera de la señal de largada, fotografías del aburrimiento o el cansancio entre escenas, primeros planos de rostros captados fuera del marco pornográfico, o bien, planos abiertos que revelan al equipo filmando la escena. Estas imágenes balbuceantes, entredichas, entrevistas, resisten frente al susurro del dispositivo pornográfico –susurro, decía Barthes, es el sonido de las máquinas que funcionan bien. Esta disfuncionalidad parece erotizar la imagen ya no por la repetición incansable de lo mismo (el viejo *in & out* de lo pornográfico), sino por su opuesto, la novedad tartamudeante, la imagen sincopada, obtusa.

De esta forma, intentar recuperar el sentido obtuso de la imagen sexualmente explícita, a través de lo que Barthes llamaba "el

redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento",[11] pareciera ser una de las constantes parapornográficas de la serie *Pornoland* (2000-2002) de Stefano de Luigi. Tomar distancia de lo que podríamos llamar una pornografía *obvia*, es decir, predecible, evidente, finalmente violenta, con el fin de incursionar en una especie de pornografía *obtusa*, en suspenso, revoloteando sobre la imagen sin dejarse poseer por la mirada, visualidad suplementaria, diseminaciones escópicas en los límites del terreno seguro, legible y placentero de la normalización pornográfica.

Seducción de estas imágenes, la pornografía es desviada de sí misma, de su verdad, de su sentido. Fotografías que pueden leerse como significantes despojados de su obvio significado pornográfico, ligados a todo aquello que este dispositivo de la sexualidad no tolera: el encanto, la fragilidad, el aburrimiento, el cansancio, el rechazo, la incertidumbre, la ternura, la complejidad, la sutileza, la frustración, la alegría, la complicidad, la tristeza, la espera, en fin, todo aquello que hace del sexo una aventura, un desafío y, quién sabe, el espacio todavía posible de la transgresión. Afortunadamente, la pornoutopía es demasiado bella para ser cierta.

Asimismo, en el plano de los efectos, es decir, de la encarnación de estas imágenes, el sentido último del porno es puesto entre paréntesis, la legibilidad masturbatoria es reemplazada por la perturbación de lo ilegible, trastocamientos gozosos del placer escópico; del *moneyshot* al *worthlessshot*, imágenes desinvestidas de valor pornográfico y, por eso mismo, invaluables. Más allá de la mercancía, estas fotografías juegan otro juego, el de un intercambio imposible. Esbozan la irreductibilidad del deseo al dispositivo pornográfico, delinean una estructura diagramática, no imitativa, donde las pretensiones realistas del porno, es decir, el sexo tratado a la manera del *cinema verité*, son desmontadas una a una. Si se quiere, sintomatología del *hardcore*, un cuadro, más o menos clínico, traza los contornos operacionales de la puesta en escena del deseo, sus fingimientos, convencionalismos y normalizaciones, sus juegos de disfraces, su teatralidad, su histrionismo, sus aspectos más carnavalescos, circenses y artificiosos.

11 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 52.

Una vez me dijeron que lo divertido de la filosofía kantiana es que nos propone una metafísica sin objetos metafísicos; creo que lo interesante de lo parapornográfico es el hecho de ofrecernos una pornografía sin objetos pornográficos; pornografía grado cero, en sus imágenes más logradas, para convertir a estos fotógrafos en personajes paradójicos: pornógrafos sin pornografía.

FUENTES CONSULTADAS

Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo xxi, 1995.

———— *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995.

———— *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997.

———— *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.

———— *Lo neutro*, México, Siglo xxi, 2004.

Baudrillard, Jean, *Cool Memories*, Barcelona, Anagrama, 1989.

Burton, Jeff, *Dreamland*, Germany, PowerHouse Books, 2001.

———— *The Other Place*, Korea, Twin Palms Publishers, 2005.

De Luigi, Stefano, *Pornoland*, Italy, Thames & Hudson, 2004.

Deleuze, Gilles, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.

———— *Derrames*, Buenos Aires, Cactus, 2005.

Deleuze, Gilles y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1998.

Field, Genevieve (editor), *NERVE / The New Nude*, Hong Kong, Chronicle Books, 2000.

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

Foucault, Michel, *La historia de la sexualidad I*, México, Siglo xxi, 1989.

———— *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.

Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Helfand, G., "Entrevista con Larry Sultan", en *Exit*, núm. 29, pp. 122-137, Madrid, Olivares y Asociados, 2008.

Plachy, S. y J. Ridgeway, *Red Light: Inside the Sex Industry*, Hong Kong, Thunder's Mouth, 1996.

Portillo, M., "Entrevista con Jeff Burton", en *Exit*, núm. 29, pp. 138-153, Madrid, Olivares y Asociados, 2008.

Preciado, Beatriz, *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe, 2008.

Probst, Ken, (*pôr'ne-graf'ik*), Hong Kong, Twin Palms Publishers, 1998.

Sultan, Larry, *The Valley*, Germany, Scalo Verlag, 2004.

Williams, Linda, *Hard Core*, California, University of California Press, 1999.

Williams, Linda, *Screening Sex*, Durham, Duke University Press, 2008.

Yehya, Naief, *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*, México, Plaza & Janés, 2004.

A MI PSIQUIATRA LO TENGO DE MANICOMIO, SIN CONOCIMIENTO

Álvaro Villalobos

Facultad de Artes
Universidad
Autónoma del Estado
de México

Deja de pensar que dejar de
pensar es bueno.

MALA RODRÍGUEZ

El complejo DDC es el fenómeno de Desorden Dismórfico Corporal, sustentado en la psiquiatría contemporánea como el reciente descubrimiento derivado del éxito clínico en los estudios sobre la Anorexia Nervosa. Esta patología está identificada por los psiquiatras en los pacientes considerados enfermos a partir de los síntomas corporales de comportamientos obsesivos-compulsivos, caracterizados inicialmente por una preocupación intensa y continua a causa de supuestos defectos en la apariencia física.

La preocupación se centra en la idea personal de las partes más visibles del cuerpo: genitales, ojos, nariz, labios, color de piel y, en los casos femeninos, cabello, nalgas y pechos. Aunque parece natural que a primera vista nadie esté enteramente conforme con su apariencia personal, los afectados por el DDC pueden pasar largos periodos de tiempo contemplándose en el espejo o, por el contrario, evitando todo contacto con superficies reflejantes y ocultando compulsivamente lo que consideran defectos corporales.

> Mi nombre es Jonh Alejandro y soy esquizofrénico, no soy nada atractivo y mucho menos fotogénico, mi mejor amigo es un payaso que me aconseja, tiene ojos de rana y vive dentro de mi oreja.[1]

Gracias a la detección de esta patología se tienen estadísticas elevadas de proliferación de procedimientos ligados al cambio de apariencia; desde cirugías plásticas en todo el cuerpo que tienden a modelarlo con proporciones antinaturales excesivamente concesivas con los cánones de belleza promovidos por el cine, la televisión y las revistas de moda, hasta cambios en la coloración de la piel, cortes, alaciados, planchados y rizados falsos en el cabello.

Lo importante de la patología es que, generalmente, el paciente nunca está satisfecho con los resultados obtenidos en los tratamientos externos y, en la mayoría de los casos, incide recurrentemente en ellos para reforzarlos. Los medicamentos post operatorios dejan secuelas y afectan el estado anímico y nervioso de quien los utiliza, al registrar depresiones constantes o periodos de abstención de actividades sociales y sexuales, lo cual incrementa ansiedades y obsesiones.

> Esquizofrenia, trastorno bipolar, ansiedad, disfunción cerebral, en el psiquiátrico hice la especialidad, sin sociedad no hay enfermedad. Además a los demás les dio por señalar que es lo que estaba bien, que es lo que estaba mal, el loco no es más loco porque se siente loco, el loco es loco por que no le importa nada, pero yo vivo feliz, inflado como levadura, yo soy un paciente que se burla de su cura, canta, hace pesadillas pa' todo el que mira.[2]

En el arte son comunes los casos de sublimación de patologías psiquiátricas en todas las áreas, desde las más simples depresiones hasta los asesinatos y suicidios en aras de la obra artística. Son populares casos como el de RudolphSchwarz, el performer vienés que se cortaba un pedazo del pene cada día para corregir su aparente error corporal.

1 René Pérez, "Jonh el esquizofrénico", en *Los de atrás vienen conmigo*, Puerto Rico, Sony Music, 2009.
2 Mala Rodríguez y Tego Calderón, "Enfermo", en *Malamarismo*, Puerto Rico, BMG, 2007.

La detección del síndrome DDC y las patologías secundarias no ayudó precisamente a la emergencia de la performance, pero sí fortaleció un apartado específico de la misma: el *body-performance* o *Body art*. Ejemplos hay muchos: Orlan, Cindy Sherman, Pipilotti Rist o Gina Pane; artistas de performance que se utilizan ellas mismas o su propio cuerpo para reflejar lo que ven en el gran espejo del mundo, o utilizan el gran espectro del arte para reflejar, con su apariencia física, sus estados mentales. Aquí hay que tener en cuenta en qué medida el cuerpo es el filo de la mente.

En el arte de la performance hay algo fundamental: la difusa frontera entre el sujeto y el objeto; entre la psique, el cuerpo y la obra. Este concepto prefigura muchos tipos de piezas, en las cuales, las intervenciones físicas y conceptuales del artista adquieren una importancia tal que el accionar del cuerpo y la mente son concebidos como la obra misma. En la performance, a pesar de que el cuerpo es la materia indispensable, cualquier actividad que el artista acomete arranca de la vida misma, de la existencia ordinaria, cuya espontaneidad se finca en fabulaciones inconscientes, en sueños y despertares de un cuerpo que piensa y desarrolla las ideas generadas por el intelecto en estados psicológicos no siempre precisos y determinados.

> La gente piensa que yo estoy enfermo porque corro la ciudad con mi cuaderno, hablando con los perros con pantalones cortos y unas botas de vaquero, un paraguas en la mano y un sombrero de torero, pero no estoy mal del todo, también hablo con la gente, digo muchas mentiras para jugarles con la mente [...] Soy un paciente mental, lo admito, pero esto no te da derecho a mirarme de reojo y a tratarme de lejitos. No se asusten, hoy me tomé mis medicamentos, estoy de buen humor, bien contento, con buen aliento, tengo cara de serio, pero estoy leyendo contento.[3]

Una de las principales fuentes de inspiración que da sentido a casi todas las manifestaciones artísticas parte de las problemáticas personales del artista incluidos los padecimientos derivados del

3 René Pérez, *op. cit.*

síndrome DDC, convertidos en resonancias sociales y políticas que vienen de autovaloraciones del cuerpo y la psique, realizadas por él mismo.

El cuerpo del artista visto por sí mismo y su localización dentro de la sociedad implican acontecimientos provenientes de una conducta específica, ya que el comportamiento de cada ser humano es distinto. La pintura, como cualquiera de las formas de hacer arte, de exponer al exterior el interior del creador y su psique, ha servido como catalizador de procedimientos artísticos y sublimador de afecciones psicóticas de creadores.

En todas las disciplinas existen las autoreferencias derivadas del DDC y, en muchos casos, coincide la oferta de expectación emitida por el artista con la gran cantidad de vibraciones sensoriales que el público recibe y que a la vez posee.

Los ejemplos pueden ser infinitos, sin embargo, presentaré sólo un caso de sublimación de las patologías psicóticas derivadas del DDC con las que vive el pintor Luis Cruz Azaceta.

> Parece que tú sabías que yo estoy de psiquiatría [...] Yo he tirado por la ventana lo que no me servía, sólo quiero que sonrías, si no te quedan dientes, enseña las encías, pa' esta vida no hay filosofía.[4]

Las imágenes que produce este artista cubano exiliado en Nueva York, están sumergidas en el caos y basadas en las contradicciones insalubres del mundo contemporáneo y las presiones psicológicas que influyen y oprimen las conciencias de la humanidad. Los recuerdos de la pobreza en la infancia, la migración y las enfermedades conllevaron al artista a pensar en la fragilidad de la existencia humana y le generaron la conciencia de la cruda realidad localizada en su mente como terrores surreales y violencia inusitada. Sus pinturas reflejan los temores ante la débil permanencia de la vida y las tensiones que produce el miedo personal a que el cuerpo no aguante y desaparezca.

4 René Pérez, *op. cit.*

Sus cuadros se refieren a una suerte de anecdotario personal de afecciones psicológicas, convertido en diario de acción y reflexión. No sólo dan cuenta de cómo va pasando la vida, sino cómo puede ser sufrida y, además, cómo los días, las horas, los minutos y lo segundos de su existencia se pueden convertir en objeto digno de análisis y meditación. En sus pinturas están inmersos esos, sus días, horas, minutos y segundos, llenos de marcas y personajes que lo acompañan obsesivamente en conteos que delatan la cotidianidad provincial, casi siempre parsimoniosa y contrastante con el agobio del encierro en los delimitados y pequeños espacios habitacionales urbanos de Nueva York.

> Amo el medicamento, el médico sabe a mierda.[5]

El matiz alucinado de su cuerpo y su propia vida se reflejan con orgullo en su obra, no excluye nada; el drama, la alegría, la tristeza y la intimidad están pintadas en cuentas regresivas y espontáneas, desarrolladas con frescura y sensatez sobre grandes planos. Su pintura se refiere a acontecimientos psicológicos personales, sublimados con del honrado oficio de pintar.

Su existencia está marcada por imágenes callejeras y escenas que constituyen la constante pesadilla que embarga su mente todos los días, porque su cuerpo está ahí, presente, sufriendo. En Cruz Azaceta, el arte es el medio más eficaz para liberarse del tormento que representa la vida, sus cuadros siempre están llenos de figuras que flotan solitarias, cercadas por marcas obsesivas que delimitan espacios complicados y profundos, a manera de infinitos laberintos sin salida.

Los personajes de sus obras son mutilados, desviscerados, ocluidos, deformes y desmembrados, reflejan los sufrimientos de una sociedad enferma, de la que su cuerpo es parte, una sociedad indefensa e incapaz de soportar las penurias de la vida y las imperfecciones naturales. El artista construye con su obra una metáfora constante del cuerpo que indica que no hay miembros

5 Tego Calderón, *El abayarde*, Puerto Rico, Producciones El Gigiri, 2007.

inferiores que sirvan para correr por miedo, ni miembros superiores que sólo sirvan para tocar la angustia.

Sus figuras humanas están sumergidas en el dolor y la soledad, y no se oponen ni temen a la desventura porque son, de todos modos, solitarias y desventuradas. Los sujetos están presos en el dolor, la deformidad y el horror por la existencia en medio de las penurias y la desolación que soportan. Su obra está contenida en grandes cuadros que gozan de exquisitez formal y maestría técnica, donde se agigantan las penas y el dolor de los personajes que constatan la destreza artística, contrastando con la acidez de los temas que presenta.

La desesperación, la marginación y el dolor se convierten en el más fino contenido conceptual de su trabajo; ahí, las imágenes pasan a través del filtro de la psicosis, liberada por medio de la sublimación reflexiva y racionalizada.

Sus fealdades corporales, seguramente subproductos del DDC, sus padecimientos y dolores llegan a ser verdaderamente bellos aunque grotescos y aterradores, poseen, como dice Rachel Weiss: "La calidad escandalizada e indefensa de un niño que contempla con claridad algo que es horrible y no responde a tal visión con explicaciones automáticas".[6]

Ante el horror sólo hay dos caminos: uno que conlleva a escandalizarse y huir, el otro que implica contemplar y reflexionar para después actuar. La obra de Azaceta, por sus características, obliga a tomar el segundo camino, el escabroso recorrido de la contemplación del miedo y la neurosis, con resultados intempestivos pero lógicos.

Sus imágenes, sumidas en la soledad, invitan al espectador a sumergirse en ellas, a hundirse en los relatos de crónicas personales que dan cuenta de un ser humano que vive ahogado en semejante angustia y mal presentimiento.

6 Rachel Weiss, *Ante América,* Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

Fuentes consultadas

Calderón, Tego, *El abayarde*, Puerto Rico, Producciones El Giggiri, 2007.

Pérez, René, "Jonh el esquizofrénico", en *Los de atrás vienen conmigo*, Puerto Rico, Sony Music, 2009.

Rodríguez, Mala y Tego Calderón, "Enfermo", en *Malamarismo*, Puerto Rico, BMG, 2007.

Weiss, Rachel, *Ante América*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

HENRY DARGER. EN EL DOMINIO DE LO IRREAL Y EN EL REINO DE LO SIMBÓLICO

Eduardo Bernal

Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de México

Como es bien sabido, Jean Dubuffet, alrededor de la primera mitad del siglo XX, proponía el reconocimiento de cierta dimensión artística en las imágenes producidas por aquellos personajes recluidos en hospitales mentales o en prisiones, entre otros igualmente marginales. Sostenía que los confinados en instituciones son capaces de poner en funcionamiento una espontaneidad creativa como producto de la manifestación impulsiva del instinto, el humor, la violencia o la locura; y en consecuencia, las imágenes producidas desde aquel "dispositivo fundacional" podrían ser consideradas como producciones artísticas, incluso al margen de la intención de sus creadores.

Así, el llamado *Art brut* fue un propuesta excéntrica de posguerra, cuyos supuestos parecen haber sido pensados como elementos des-estabilizadores contrapuestos a las normas tradicionales y que, sin duda, contribuyeron a extender los límites de la comprehensión de lo artístico, tanto en términos de su creación y producción, como de sus sistemas de valoración cultural. Aunque de un modo tardío, los efectos que esta postura artística produjo sobre la estructura artística moderna podrían ser

comparables a aquellos generados por el movimiento Dada, hacia principios del siglo XX.

Desde esta perspectiva, podría decirse que una de las diferencias entre el objeto *readymade* propuesto por Duchamp y el *Art brut* es que el primero le confiere al artista el privilegio de establecer la palabra fundadora, mientras que el segundo, al escindir al "artista" de su obra, se la otorga a una mirada absorta que en su fascinación valora. De este modo, Duchamp arremetía principalmente contra la tradicional idea del objeto artístico sustentado en sus modos de producción; mientras que Dubuffet lo hacía contra el propio artista y, más particularmente, contra los supuestos de genialidad creativa, voluntad productiva y consciencia artística.

Si sumáramos estas dos propuestas, podríamos esbozar un esquema general, desde donde sería posible observar algunos aspectos que han marcado el desempeño del arte actual: ni el arte puede ser reducido a la figura de un objeto ni las creaciones del artista pueden ser vistas únicamente como actos de creación individual.

Con base en lo planteado, un trabajo visual que recientemente llamó mi atención fue el de Henry Darger, un hombre nacido en 1892 y muerto en 1973, en Chicago. Su madre falleció cuando él tenía cuatro años y, a los ocho, su padre lo internó en un orfanato católico, donde muy pronto se manifestaron algunos problemas de atención escolar y de convivencia social. Poco después, fue diagnosticado como enfermo por no tener "el corazón en el sitio adecuado" y, más tarde, recluido en un hospital psiquiátrico del que escapó a los 16 años. Desde entonces pudo mantenerse haciendo labores manuales y de limpieza en distintos sitios durante casi 50 años. Así, su vida pudo tomar un patrón fijo de comportamiento que se basaba en una devoción religiosa extrema y en la recolección desmedida de imágenes. Se dice que, salvo en un par de excepciones, nuca mantuvo relación con otras personas.

Todo cuanto se sabe sobre Henry Darger se debe a que él mismo escribió su propia historia en un manuscrito de poco más de 200 páginas. También escribió e ilustró algo más de 15 000 cuartillas en las que cuenta otras dos historias principales. La primera fue llamada *Las niñas Vivian* (*The Vivian Girls*), que tiene lugar en un gigantesco

planeta alrededor del cual orbita la Tierra y cuyos habitantes son cristianos, principalmente católicos. La narración describe cómo siete niñas pertenecientes a la Cristiana Nación de Abbiennia, llevan a cabo una rebelión contra el régimen de esclavitud infantil impuesto por los Glandelianos. De este modo, las niñas se levantan en armas contra sus opresores y, frecuentemente, mueren estranguladas en combate. Esta historia cuenta con dos finales distintos, uno en el que las niñas y la cristiandad ganan la batalla, y otro donde ellas son derrotadas. Las imágenes de los soldados que forman el ejército de la esclavitud remiten a los del ejército confederado de la Guerra Civil; mientras que las niñas aparecen generalmente desnudas y muestran pequeños genitales masculinos. Además de esta historia, Darger dedicó muchas páginas a comentar y discutir diariamente la veracidad de los anuncios meteorológicos. También escribió otra historia llamada *Sweetie Pie*, de 4 672 páginas, en las que relata cómo un tornado destruyó un poblado entero. Del mismo modo, produjo una importante cantidad de dibujos o ilustraciones que llegan a medir hasta cuatro metros de longitud.

Este acervo fue descubierto por sus propios caseros, poco antes de su muerte, al desalojar la pequeña habitación donde Darger pasó la mayor parte de su vida; uno de ellos, siendo fotógrafo *amateur*, pudo reconocer que tanto en los textos como en las imágenes existía cierto valor artístico, entonces decidió donar la colección al Museo Americano de Arte Folclórico en Nueva York, en contra de la última decisión del propio Darger, quien pidió que fueran destruidos.

Desde luego, el trabajo de Henry Darger se puede sumar al de otros personajes que, en condiciones similares, produjeron "algo" que tal vez hoy podríamos llamar obra artística, al margen de su pretensión estética: el mexicano Martín Ramírez, el brasileño Arthur Bispo do Rosario, el norteamericano Daniel Johnston e, incluso, el alemán Daniel Paul Scherber, cuyo diario dio lugar al estudio freudiano sobre la paranoia.

El trabajo de Henry Darger es formalmente una suerte de bitácora donde se registra muy detalladamente un juego de acciones que, en secuencia, dan origen a una narrativa. Los medios que Darger utilizó para dar estructura a sus relatos fueron principalmente las

imágenes y un texto paralelo que opera a manera de correlato. Como se señaló antes, el acervo está resguardado en un museo y ha demandado la atención de algunos especialistas; asimismo, se han realizado algunas publicaciones importantes, incluso, imágenes de *Las niñas Vivian* han sido expuestas en museos junto con otras piezas de arte contemporáneo.

Por algún motivo, han sido precisamente las imágenes las que han demandado la atención de la maquinaria cultural mundial y no los textos, probablemente debido a que en las condiciones sociales actuales de las denominadas artes visuales disponen de mayores elementos de valoración y, paradójicamente, también de comercialización.

No es mi interés intentar dar cuenta de las circunstancias que pudieron desencadenar las imágenes de Darger desde un punto de vista clínico, pues no es un tema de mis competencias. Me interesa, más bien, intentar esbozar un posible esquema de conversión simbólica de una experiencia imaginaria que se da por sentada como real, es decir, como una vivencia en lo imposible, en el vacío.

Así, a partir del supuesto de que el trabajo de Henry Darger puede ser considerado una forma de alucinación, en la medida en que se toma como verdadera en tanto es un diálogo consigo mismo, con su *moi* –es decir, que no pasa por ninguna inversión simbólica y, por ende, escinde al sujeto de su deseo–, podríamos reconocer que *Las niñas Vivian* no son propiamente personajes de una representación literaria, sino verdaderas heroínas que enfrentaron al ejército de la esclavitud, con el fin de hacer valer la fe del cristianismo en el mundo, como garante de lo Real. Se sabe que él llevaba un registro igualmente acucioso con los nombres y apellidos de quienes formaban las filas de las niñas/niños, así como de las bajas que tuvieron a lo largo de casi 50 años; también se sabe que nunca pensó en ningún interlocutor, pues el trabajo no fue elaborado para un observador, era su propia vivencia materializada para sí mismo.

Existe entonces una diferencia importante entre la creación de los artistas y la producción de un hombre como Henry Darger, pues, desde un inicio, el artista pretende crear una obra artística dentro de un campo simbólico. Es fácil reconocer que las producciones artísticas están gravadas de una cualidad primera, que incluso les

da origen pero que no siempre es expresable en el lenguaje. De este modo, podría aducirse que el artista inventa un "algo" que aunque no está, permite el acceso al lugar de lo que, de otro modo, no podría verse. Frente a esto, existe irremediablemente la gran institución social del arte que, al dar cuenta de su creación estética, lo introduce y estabiliza temporalmente en un circuito de valoración cultural.

Por tanto, la obra del artista podría ser entendida como un síntoma, es decir, como la manifestación de lo Real en el sujeto; mientras que el producto de Henry Darger podría ser entendido como la manifestación de un corte en lo simbólico que, en consecuencia, tiene un regreso en lo Real. Así, en ambos casos es preciso formular un filtro *fantasmático* que nos permita transformar en simbólico eso que de real subsiste en cada uno de ellos. Para eso sólo disponemos de una herramienta: la palabra.

LO QUE NO TE MATA...

Teresa Bordons

Facultad de Filosofía
Universidad Autónoma de Querétaro

En 1969, el artista Robert Barry propuso a los estudiantes de la escuela de arte de Halifax, en Nueva Escocia, la realización de un proyecto: escoger y guardar entre ellos un secreto. Según el mismo Barry estableció: mientras el secreto no saliera del grupo, la obra conceptual seguiría existiendo. En el año 2004, el artista mexicano Mario García Torres emprendía un proceso de investigación sobre esta propuesta, labor que culminó dos años después en una proyección de nueve minutos con diapositivas en blanco y negro, presentada en la Bienal de Venecia de 2007, denominada *Whathappens in Halifax Stays in Halifax*, que daba cuenta en evidencias y rumores de aquel proyecto particular dentro de la historia de la desmaterialización del arte, que en la década de los sesenta tensó los límites del territorio de las prácticas artísticas hasta prescindir del objeto mismo.

Por ponerlo en los términos en que Lawrence Wiener lo formulaba en los mismos años: el arte no necesitaría ya para existir de la presencia material de una obra, sino que todo dependería de la conceptualización del creador y de la complicidad del receptor en el acto de

recepción de la propuesta; como lo expresó en la última parte de su *Declaración de intención* de 1968.

En las reglas de juego propuestas por Robert Barry, se solicitaba la complicidad gratuita para no divulgar lo acordado que debería permanecer secreto, incluso para el mismo artista, como requisito para la subsistencia de la pieza; la propuesta requería, exactamente como había formulado Weiner, que el receptor se manifestara como tal en la acción de recibir, lo que en *Whathappens in Halifax stays in Halifax* de García Torres es el deseo de recepción de esa complicidad, del ser parte de aquella gran narración de la superación del objeto-de-arte recibiendo el testigo de la existencia del secreto.

La participación en un acuerdo propuesto por decisión del artista para delimitar nuevos conceptos o situaciones como pertenecientes al mundo del arte –que encuentra una de sus formulaciones más redondas en el secreto de Barry para Halifax– recuperaba las iniciativas de Duchamp y, frente a la estética de la presencia autosuficiente de la obra, pictórica u escultórica por más señas, desplegada por un Clement Greenberg o un Michael Fried, de manera inevitable acababa con un paradigma que limitaba el valor artístico en términos esencialistas a aquellos objetos creados por mano maestra que, en permanente estado de gracia, se desplegaban en su totalidad en un instante infinitamente irrepetible ante la mirada del espectador, por ponerlo en términos cercanos a los utilizados por Fried en el texto *Arte y objetualidad* de 1967.

Así, no sólo las prácticas conceptuales estrictamente, sino los objetos específicos del minimalismo, las acciones de Fluxus, los objetos irónico-complacientes del pop, la expansión de la escultura hacia la naturaleza o la orientación del trabajo del artista sobre su propio cuerpo se distanciarán de aquella versión formalista de la experiencia estética hacia estrategias de exhibición y creación de significado, enfocadas no necesariamente en piezas u objetos resultantes de su manufactura, sino en acciones, procesos y gestos, dando cabida a aquello que no había estado antes contemplado dentro de las definiciones del arte. Se ubicaría también en el escenario de ese campo de las prácticas rebasadas del arte, la disolución de las líneas de contención de lo estético, para volcarse en una experiencia

estética de la vida, sin divisiones entre la esfera de la producción artística y la esfera de las vivencias de lo cotidiano y lo íntimo.

El secreto de Barry, se ha llegado a señalar, trata "más de amistad y lealtad que de la desmaterialización de la obra de arte".[1] Y podríamos decir que esa superación de una frontera entre el arte y la vida es el gran secreto, el secreto mejor guardado que no puede revelarse sino a riesgo de que, como avisó Robert Barry, la misma pieza de arte desaparezca.

Pero hay otros aspectos a considerar en la seducción que la pieza de Barry genera a cuarenta años de distancia en un artista joven que ha alcanzado reconocimiento crítico internacional, y entre ellos estaría una ya bien identificada inclinación por parte de gran número de artistas contemporáneos a la historia y al documento, en una querencia por la memoria que ya ha sido incluso bautizada como un "impulso de archivo" por Hal Foster. Muchas de las prácticas del arte vueltas al archivo y al documento lo hacen a contrapelo de la historia para subrayar otras narraciones en sus fisuras y en las estrategias de ficción de todo discurso de la memoria, y tentativamente, según Foster, propician que a partir de esos huecos se impulsen nuevos comienzos. Ni el trabajo de García Torres ni el de Simon Starling, del que nos ocuparemos también en breve, se entienden fuera de esta estética "anarchivística" –para decirlo con términos de Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1996)– que enfrenta tentaciones de certezas y fundamentos con impulsos de destrucción y pérdida.

Los procesos de investigación y documentación del artista mexicano se centran en rastrear secuencias semienterradas de la prehistoria inmediata al arte contemporáneo y resultan, en algunos casos, en la exhibición de fragmentos como en una de sus más recientes presentaciones, *Je nesais si c'ènest la cause* (2009), a través de la cual se ocupa de lo que queda de una serie de murales en mosaico que Daniel Buren realizó en los sesenta, en el Hotel Grapetree Bay, en St. Croix, las Islas Vírgenes, azotado después por huracanes y hoy en situación de abandono. En otros trabajos,

1 Graham Coulter-Smith, "Mario Garcia Torres: A Fascination with Nothingness", en *Artintelligence*, 2 de marzo de 2008, www.artintelligence.net/review/?p=461.

trata de señalar propuestas inconclusas, como los intentos de Martin Kippenberger de dar vida a un museo de arte moderno en la isla griega de Syros, que pasó a reconvertirse en una planta de tratamiento de aguas, en *What doesn't killyou makes you stronger* (2008) y en *Abandoned and forgotten landworksthat are not necessarily meantto be seen as art* (2004); recuperaciones ficticias de lo que podrían ser antiguos proyectos de *Land art*, sobre los cuales ha actuado el paso del tiempo.

Pero en la recuperación de historias más o menos fragmentadas y sepultadas en el pasado, e incluso recuperadas por medio de la ficción, el *conceptualismo arqueológico* de García Torres abre sus excavaciones para apuntar y señalar hacia los lugares-tiempo (Halifax, Syros, St.Croix, California) donde se alentó un deseo, el de una utopía neovanguardista, al tiempo que certifica –en lo que el arqueólogo tiene de desenterrador– precisamente los lugares y el tiempo en que ese deseo quedó archivado y se agotó. Siguiendo a Derrida en sus referencias a la compulsión por la repetición de Freud, rememorizaciones y repeticiones son indisociables de un impulso de muerte.

La labor de detective, con la cual el mismo García Torres se ha identificado en alguna declaración[2], se cumpliría en sus pesquisas y esfuerzos en viajes, correspondencia, entrevistas, registro visual, publicaciones y exhibiciones para marcar un mapa selecto de lugares y nombres de otros intentos (Buren, Barry, Kippenberger...), como una cadena siempre abierta, desplazada, diferida, en que la práctica del arte, o la experiencia del arte en la vida, se manifiesta en una negación, la del objeto material, expresada en la perseveración por la falta, la ausencia, la articulación de significado, significado del arte ni más ni menos, en torno a un vacío, sobre todo porque la excavación confirma que ese deseo ya no está allí.

Si desde algunas posturas no tan optimistas, como la de Foster, la tendencia a la memoria que caracteriza la última década en las artes se entiende más bien como "una incapacidad para atender

2 John Menick, "What happened in Halifax: an interview with Mario Garcia Torres", en *John Menick Blog*, 26 de septiembre de 2007, www. blog.johnmenick.com/2007/09/mario-garcia-torres-interview.

o incluso ver en el presente, y mucho menos para excavar en el futuro"[3]–es decir, como un repliegue conservador en huida del presente–, el trabajo de García Torres mantiene un muy precario equilibrio entre el orden de la memoria y su destrucción por repetición. No se trata de una propuesta de nostalgia, sino de una apuesta arqueológica de recuperación de la desaparición, del excavador que sabe que sacar a la luz la pieza en fragmentos será aniquilarla, como pronunciar las palabras del secreto, y aun así lo que se ejerce una y otra vez es la puesta en obra conceptual del acto de desaparición de la obra material, en la manifestación explícita del desentendimiento entre el arte y el objeto.

Y en este acercamiento, una experiencia post-objetual pasada, la de los sesenta, se proyecta revivida sobre el fondo vocinglero y estridente de los objetos pseudoartísticos revueltos en el campo dado de sí de las manifestaciones del arte a comienzos del siglo XXI, el escenario de la sociedad del hiperconsumo contra el que se perfila el trabajo de García Torres. Los trazos episódicos de una genealogía de sentido compartido con el arte no-objetual involucran al receptor, nunca de manera engañosa ni inocente, en otro espacio-tiempo generalmente con el uso de dispositivos de *lo-tech* pre-digital, o lo que Roelstraete denomina "tecnologías de tiempo", como el sonido peculiar del carrusel avanzando en imágenes en blanco y negro, todas ellas, sin embargo, del Halifax contemporáneo. Es inevitable que en la voluntad del blanco y negro de las diapositivas se hagan presentes por ausencia las posibilidades de exaltación refulgente de la imagen digital que se ha precisamente evitado, aun cuando todas las imágenes que maneja García Torres son actuales. El objeto eliminado por el arte conceptual se niega en blanco y negro, en los ritmos de la caída de cada diapositiva que subrayan desplazadamente la aceleración en la cual circulan los objetos "culturales" fuera del espacio de proyección.

Porque a cuarenta años de distancia de las experiencias de las neovanguardias, los límites del campo hiper-expandido del arte

3 Dieter Roelstraete, "The way of the shovel: on the archeological imaginary in art", en *Journal e-flux*, 15 de mayo de 2009, http://e-flux.com/journal/view/51.

también han seguido cediendo por la vertiente en que colinda con las mercancías que ejercen sobre el espectador-consumidor, como dijo Walter Benjamin, el irresistible "*sex appeal* de lo inorgánico", el deseo por los objetos que, ya había puntualizado Marx, no era una cosa banal sino llena de sutilezas metafísicas. Cada imagen de Halifax en la actualidad que se proyecta en blanco y negro como imagen no digital señala al arte objetual del siglo XX, en que los límites que sí parecen haberse borrado finalmente son los que delimitaban las prácticas del arte de los objetos de consumo, de esa industria cultural que se sigue extendiendo como sector privilegiado dentro de las lógicas económicas del orden vigente.

En el libro *El objeto del siglo* (2001), Gérard Wajcman utilizaba para enmarcar en síntesis las propuestas de las vanguardias clásicas, la imagen de una tensión entre *el-menos-objeto* (cuadrado negro sobre blanco de Malevich) y *el-más-objeto* (*readymade* de Duchamp), que se puede hacer extensiva en la década de los sesenta a la desaparición total del objeto (el secreto o la galería vacía y cerrada el día de la inauguración de Barry) y a la incursión del objeto cotidiano en el espacio del arte (caja de Brillo de Warhol). Parecería que en el transcurrir de las últimas décadas del siglo, *el-más-objeto* se habría impuesto hasta hacer posible constatar una "re-materialización" del arte que, sin embargo, es acompañada en contrapeso de una culpabilización del objeto en el arte: quedará señalado como culpable en el juicio a una estética de contemplación formalista, se verá enjuiciado también en la propagación del culto a los bienes de consumo y, ya a inicios del siglo XXI, estará agotado de haber sido subido y bajado del pedestal del arte en resignificaciones, ironizaciones, apropiaciones y estrategias varias de crítica y autocrítica en redes tejidas de referencias y auto-referencias. Sirvan como ejemplo todavía en este mismo año las versiones desinfladas en acero inoxidable de Jonathan Monk, de aquel conejo metalizado de Jeff Koons que caracterizó la sonrisa más cínica del postmodernismo en los ochenta.

Frente a esta estética desinflada del objeto, las estrategias que el trabajo del inglés Simon Starling ha desarrollado de manera consistente en la última década, vuelven a los objetos, literalmente

rematerializados como la cabaña-bote-cabaña con la cual se presentó en la exposición del Premio Turner, ganado en 2005, y que había desarmado convertido en bote para remontar el Rhin y vuelto a convertir en cabaña para una exposición en el punto de llegada. Sus objetos transformados son *más-objetos* porque resultan de hacer explícito la materia, los componentes, la energía, los procesos individuales y los sociales, de modo que la unidad se despliega incluso en su integridad como mucho más que la suma de sus partes, si no se ignoran las relaciones entre el arte, el diseño, la industria, los recursos naturales y la economía.

En un trabajo que Nicolas Bourriaud (2009) describe como el de un "arqueólogo de relaciones", Starling trabaja con los materiales tangibles e intangibles disponibles en el archivo que se extiende desde la modernidad ilustrada hasta la hipermodernidad globalizada en que celebra, desarma y celebra la materialidad aurática de los objetos, en impulsos anarchivísticos entre la veneración y la desarticulación de los objetos siempre en traslados en tiempo y espacio. Así, los visitantes en la galería de arte contemporáneo de Leipzig que se detenían en 1999 ante su trabajo titulado *H.C./ H.G. Wells* lo que veían era una réplica de una silla Cisne, diseñada en 1855 por Charles Francis Ainsley Voysey, vinculado al movimiento Arts & Crafts británico. El objeto re-construido lo fue con la madera de un viejo roble que tuvo que ser talado en el jardín de la galería de Leipzig, donde se presentaba la exposición en cuestión, por estar causando sus raíces daños graves a la edificación. Ésta fue diseñada en 1892 para el geólogo Herman Credner. Voysey, diseñador de la silla Cisne original, fue también arquitecto de una casa para el escritor H.G. Wells que pudo ser costeada por el éxito de su novela de 1895, *La máquina del tiempo*: arbitraria o emblemáticamente, según se mire, la silla viaja en el tiempo, en la madera de un roble que fue contemporáneo a aquellos personajes, para explicitar una conexión oculta entre Wells, Voysey, Credner, Inglaterra y Alemania que hace visible un creador del siglo XXI.

Starling explota relaciones secretas que se rediseñan al activar desplazamientos continuos de tiempo, espacio, energía y materia atendiendo a una impulso de memoria activa contra el fondo general

de circulación pasiva de más y más objetos de vitrinas y galerías. El repertorio de material de trabajo de Starling podría corresponder con el archivo que Michel Foucault delimitaba como el sistema de producción y transformación de significados de una determinada formación histórica que, en palabras de Gilles Deleuze sobre el tema, "ve y hace ver todo lo que puede, en función de sus condiciones de visibilidad, al igual que dice todo lo que puede, en función de sus condiciones de enunciado. No hay secreto, a pesar de que nada sea inmediatamente visible, ni directamente legible".[4]

El secreto del arte no estará en el enunciado inconcebible (¡qué importa lo que eligieran guardar como secreto aquellos estudiantes de Halifax¡), sino en el gesto de aceptación en complicidad por parte de quien así se siente apelado a un pacto precario, no de resolución, sí de continuidad en el secreto, que no es enigma místico –a estas alturas– sino significado indefinidamente desplazado, en construcción como propuesta de juego, de vida en juego, si se nos permite el juego de palabras. En este sentido, sí reclamar el secreto, ser cómplices en el ruido secreto que José Luis Brea (1996) detectaba en el *readymade* de Duchamp del mismo nombre como definición del resto, de aquello que resta sin agotarse que nos puede proporcionar el arte, algo nunca apurado en un acto de comunicación transparente, un acto que desmantelara el objeto parcialmente construido por Duchamp para exhibir qué hay dentro del ovillo que hace que suene al agitarlo.

En estos momentos en que voy acabando de escribir, se anuncia la concesión del Premio Internacional de Arte Contemporáneo 2009 de Castellón, España, a Mario García Torres por la pieza *What doesn't kill you makes you stronger*; si pudiéramos hacer corresponder el tono de optimismo de Hal Foster, siguiendo su impulso de archivo, y el reclamo de Dieter Roelstraete, de propuestas que excaven hacia el futuro, ésta sería una oportunidad para retomar en los proyectos no concluidos de pasadas utopías la oportunidad de nuevas narraciones; después de todo, lo que no te mata, te hace más fuerte. Cuando Kippenberger creó, en 1993, el Museo de Arte Moderno de Syros

4 Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 87.

(MOMAS) también construyó en la isla la primera de las entradas de metro de su proyecto *Metro-Net*, que luego tuvo otras entradas en Leipzig, Kassel, Munster, Tokio y Nueva York. El blog del *Centro para la revolución estética* informaba en el año 2006 de "tours arqueológicos" para visitar ambos lugares. Mantenemos la duda de si el turismo hacia excavaciones de deseos agotados no sea sino señalización de acceso por entradas canceladas.

FUENTES CONSULTADAS

Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, Nueva York, Lukas & Stenberg, 2009.

Brea, José Luis, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, España, Mestizo, 1996.

www.centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2006_06_01_archive.html

Coulter-Smith, Graham, "Mario Garcia Torres: A Fascination with Nothingness", en *Artintelligence*, 2/03/2008, <www.artintelligence.net/review/?p=461>.

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987.

Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Foster, Hal, "An Archival Impulse", en *October*, núm. 110, pp. 3-22, 2004.

Menick, John, "What Happened in Halifax: An Interview with Mario Garcia Torres", en *John Menick Blog*, 26/09/2007, <www. blog.johnmenick.com/2007/09/mario-garcia-torres-interview>.

Roelstraete, Dieter, "The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art", en *Journal e-flux*, 15/05/09, <http://e-flux.com/journal/view/51>.

Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Weiner, Lawrence, *Declaración de intención*, 1968.

LA MEMORIA INVOLUNTARIA DE MARCEL PROUST

Cristina Múgica

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Para hablar sobre la memoria involuntaria tal como la presenta Marcel Proust, me parece necesario referir distintas clases de memoria. Tenemos, ante todo, la memoria histórica que representa una verdad, cuya legitimidad consiste en que se trata de algo efectivamente acaecido. Ahora bien, salvo ciertos datos como nombres y fechas, la determinación de los acontecimientos del pasado requiere de una interpretación. En esto consiste la historia conjetural o reconstruida que resulta siempre problemática, porque arma o construye la memoria a partir de razonamientos e interpretaciones de diversa índole. Esta forma de memoria histórica implica verdades histórico vivenciales. En cuanto a la memoria individual, tenemos la rememoración, que consiste en la memoria simbólica, el recuerdo consciente; y, finalmente, la propia memoria involuntaria, que tiene que ver con el cuerpo y las sensaciones.

El pasado se construye a partir de una cuña introducida entre el ayer y el ahora, con lo que se experimenta un quiebre radical de la continuidad: la historia produce la memoria alienada. En alemán se establece una distinción entre *Geschichte* e *Historie*, donde la primera significa "acontecer

histórico", esto es, historia real y objetiva, y la segunda tiene un sentido de "historia conjetural" o historia reconstruida mediante un razonamiento analógico fundado en la experiencia. Por otra parte, al adjetivo *historisch* puede traducirse como "histórico vivencial", esto es, la historia tal como ocurrió para los hombres en cada caso.[1]

De esta manera, la historia conjetural o reconstruida es un híbrido resultante de la cuña de la historia y de la pervivencia de la gravidez de la memoria. La historia conjetural o reconstruida tiene quizás relación con lo que Lacan llama *rememoración*, a la que caracteriza como agrupamiento y sucesión de acontecimientos simbólicamente definidos. Será esta memoria simbólica la que permita el efecto de *après-coup* específico de la estructura de la memoria simbólica.[2]
En el capítulo VII de *España en su historia* en el que explica las fuentes del pensamiento libertario a partir de la espiritualidad de los judeoconversos, alumbrados y erasmistas, Américo Castro habla de un tiempo en el que se "trenza" el recuerdo, inyectando en el "antes" la vivencia del "después".[3] Por su parte, en la Carta 52, Freud da cuenta de una memoria constitutiva del aparato psíquico que se organiza por estratificación sucesiva, en la medida en que las huellas experimentan reordenamientos según nuevos nexos o retranscripciones.[4]

La memoria es, de acuerdo con el historiador Pierre Nora,[5] un fenómeno de emoción y magia, maleable, nebulosa y simbólica, susceptible además de transferencias, pantallas, censuras, proyecciones.[6] En contrapartida, la historia apela al análisis y al discurso crítico. La memoria es por naturaleza múltiple y, sin

1 Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta. Obras completas*, t. XXIII, 5ª reimpresión, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, p.14.
2 Jacques Lacan, *Seminario* 2, texto establecido por Jacques-Alain Miller, 6ª reimpresión, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 278.
3 Américo Castro, *España en su historia*, 9ª edición, México, Editorial Porrúa, 1982, p. 257.
4 "Tú sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva, pues de tiempo en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevos nexos, una retranscripción (*Umschrift*). Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos". Sigmund Freud, Carta 52 [1896], OCI, 6ª reimpresión, 1998.
5 Pierre Nora, "Between Memory and History", introducción a *Realms of memory, Rethinking the French Past* [1992], 3 vols., Nueva York, Columbia University Press, 1996.
6 Debemos a Freud y a Proust, dice Nora, dos lugares de la memoria íntimos y, sin embargo, universales: la escena primordial y la magdalena.

embargo, específica; colectiva y plural, y a la vez individual; arraiga en lo concreto: en el espacio, la imagen, el gesto. En cambio, la historia habita exclusivamente en continuidades temporales, en los cambios de las cosas y en las relaciones entre éstas.

La memoria, dice Freud, es una propiedad de la sustancia viviente que se encuentra perdida o que emerge quizás en el tiempo del sueño o en el tiempo del cuerpo.

Un año antes de empezar a escribir su monumental novela *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust escribe un ensayo *Contre Sainte-Beuve*[7] (1908-09), un influyente crítico literario. En el prólogo habla de su hallazgo de la memoria involuntaria, fenómeno que habrá de poner en marcha la escritura de su novela.

Ante todo, establece una distancia con respecto a la inteligencia como instrumento para captar las impresiones a partir de las cuales escribe. La memoria involuntaria se asocia, sobre todo, con los sentidos menos intelectuales: con el gusto, el tacto y el olfato. La inteligencia por sí misma no es capaz de devolvernos el pasado; cuanto más, puede intentar reconstruirlo poco a poco, como si hiciera un ejercicio de rescate arqueológico. Y es que las horas de nuestra vida, en cuanto pasan, sostiene Proust, encarnan, como si fueran de los difuntos de algunas leyendas populares, en algún objeto material; no las recuperamos si no encontramos el objeto en el que han ido a ocultarse y experimentamos su sensación.

Proust habla de una casa de campo en la que había pasado algunos veranos de su infancia. Su intento por recuperarlos con la memoria voluntaria no le restituyó la vivencia. Pero una tarde muy fría, relata, en que regresa helado a su casa, su cocinera le lleva una taza de té junto con algunas rebanadas de pan tostado. Al llevarse a la boca el pan tostado mojado en la taza de té y sentir en el paladar la sensación de su reblandecimiento, comienza a experimentar, estremecido, un olor a geranios y a naranjos; una sensación de extraordinaria claridad, de dicha. Permanece inmóvil, temiendo que un solo movimiento interrumpa lo que está pasando cuando, de pronto, ceden, rotas, las barreras de la memoria, y los veranos

7 Marcel Proust, *Contre Saint-Beuve*, trad. de José Cano Tembleque, Barcelona, EDHASA, 1970.

pasados en la casa de campo irrumpen en su conciencia. Viene entonces el recuerdo de cómo bajaba a la habitación de su abuelo, quien mojaba en su té un bizcocho y se lo daba a comer. De esta manera, las horas de esos veranos habían ido a refugiarse en la sensación del bizcocho reblandecido y el sabor al té, ocultas para la inteligencia y el esfuerzo de la memoria voluntaria. El pasado ha retornado por azar, en forma de resurrección de la memoria.

En otra ocasión, al atravesar un patio, le escritor se detiene en seco en medio de un empedrado desigual. Algo le había ocurrido al poner el pie sobre el empedrado. Sentía una dicha que lo invadía; algo, una impresión pasada, quería despertarse, pero no se sentía con fuerzas bastantes para liberarla. Desanda algunos pasos atrás para volver a pisar los adoquines desiguales y, entonces, recuerda. Se trataba de la misma sensación en el pie que había experimentado al pisar el pavimento, algo desigual y liso, del baptisterio de San Marcos. La sombra que caía sobre el canal donde lo aguardaba una góndola, la felicidad, toda la riqueza de esas horas se precipitó tras aquella sensación reconocida y aquel día revivió.

Proust reitera que la inteligencia no puede ayudarnos en esas resurrecciones, pues las horas del pasado no van a guarecerse más que en objetos en donde ésta no ha tratado de encarnarlos. El pasado no puede hallar asilo en los objetos en los que se ha intentado conscientemente establecer relaciones con las hora vividas y, si resucita, estará desprovisto de poesía.

El escritor recuerda un día de viaje en el que, desde la ventana del vagón del tren, se esforzaba por extraer impresiones del paisaje que pasaba ante sí. Escribía mientras veía pasar el cementerio aldeano, notaba barras luminosas de sol descendiendo sobre los árboles, las flores del camino parecidas a los lirios. En algún momento posterior, rememorando aquellos árboles listados de luz, aquel cementerio aldeano, trató de evocar el día. No lo consiguió y ya había renunciado a hacerlo cuando, al desayunar un día, la caída de la cuchara sobre el plato produjo el mismo sonido que el martillo de los guardagujas que golpeaban aquel día las ruedas del tren en las paradas. Y regresó aquel día con su poesía, excepto lo que ya había sido ganado para la observación voluntaria y perdido para la

resurrección poética: el cementerio de la aldea, los árboles listados de luz y las flores del camino.

Hay ocasiones, sigue diciendo el autor, en que, por desgracia, encontramos el objeto, la sensación perdida que nos hace estremecer, pero ha transcurrido demasiado tiempo y no podemos definir la sensación, no resucita. Al cruzar un día una oficina, un trozo de tela verde que tapaba una parte de la vidriera rota hace que el escritor se detenga de pronto, que intente escuchar dentro de sí. Le llega un resplandor de verano y trata de acordarse. Ve avispas en un rayo de sol, un olor a cerezas en la mesa, y no recuerda. Durante un instante se siente como esos durmientes que, al levantarse durante la noche, no saben dónde están; tratan de orientar su cuerpo para tomar conciencia del lugar en que se encuentran sin saber en qué cama, en qué lugar de la tierra, en qué momento de su vida están. Permanece buscando a tientas en torno al recuadro de tela verde los lugares, el tiempo en donde debe situarse el recuerdo que apenas despunta. Vacila un momento entre todas las sensaciones confusas, conocidas u olvidadas de su vida; aquello no dura más que un instante. Inmediatamente no ve nada; su recuerdo se ha adormecido para siempre.

Muchas veces, durante un paseo, los amigos del escritor lo veían detenerse ante un conjunto de árboles y pedirles que lo dejaran un momento solo. A veces era inútil lograr nuevas fuerzas para buscar el pasado, a pesar de cerrar los ojos, de no pensar en nada, de abrirlos de repente, para tratar de ver esos árboles como por primera vez. Reconocía su forma, su disposición, la línea que trazaban parecía calcada de algún misterioso dibujo amado que se agitaba en su corazón. Pero no podía añadir más, incluso ellos, con su actitud natural y apasionada, parecían expresar su pena por no poder expresarse, por no poder contar el secreto que sabían, aunque el escritor no pudiera develarlo. Y tenía que reunirse con sus amigos, con la angustia de volver la espalda para siempre a un pasado que no volvería a ver, de renegar de los muertos que parecían pedirle que los resucitara.

En su soledad, dice Proust, al escritor le preocupa poco el valor absoluto de las cosas. Puede suceder que una representación musical de un teatro de provincias, un baile que las personas de gusto

considerarían ridículo, evoque recuerdos en él, se relacionen con él dentro de un orden de ensueños y de inquietudes, más que una ejecución en la ópera. El nombre de las estaciones en una guía de ferrocarriles, en donde se imaginará que desciende del vagón en una tarde de otoño, o un libro insípido para las gentes de gusto, lleno de nombres que no ha oído desde la infancia, pueden resultar más sugerentes que muchas obras que quizás tienen un valor intrínseco.

Si la memoria subsiste en los gestos y en los hábitos, en las reminiscencias y en los saberes corporales, la escritura es una forma de impresión de la memoria, productora de resurrecciones. Recordemos que los libros, en la tradición islámica, son realidades vivas, estrechamente ligadas con la creencia de que la palabra contiene y transmite una revelación. "Lo escrito posee una vitalidad capaz de afectar a otras vidas, y su realidad consiste en esa acción vital."[8]

Ahora bien, si el encuentro con el objeto que guarda la memoria depende del azar, hay algo en la actitud del escritor que no resulta azaroso ni involuntario; se trata de su disposición, esto es, de una apertura a la irrupción de lo inconsciente. El artista se dispone conscientemente a esperar lo inesperado sin saber desde dónde o cómo surgirá.

Durante muchos años, Marcel Proust había querido escribir una novela, y durante mucho tiempo se mantuvo a la espera de algún signo que despertara la escritura. Al fin tuvo la revelación a partir del gusto del pedazo de pan remojado en el té, arriba descrita, que en su novela *En busca del tiempo perdido* aparece como la escena de la magdalena:

> Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que me ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor,

8 Américo Castro, *op. cit.*, p. 619.

llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo?[9]

9 Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido I: Por el camino de Swann*, trad. Soledad Salinas de Marichal y Jaime Salinas, México, Promexa, 1979.

FUENTES CONSULTADAS

Castro, Américo, *España en su historia*, 9ª ed., México, Editorial Porrúa, 1982.

Freud, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta. Obras completas*, t. XXIII, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

———— Carta 52 [1896], OC I, 1998.

Lacan, Jacques, Seminario 2, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Nora, Pierre, "Between Memory and History", introducción a *Realms of memory, Rethinking the French Past [1992]*, 3 vols., Nueva York, Columbia University Press, 1996.

Proust, Marcel, *Contre Saint-Beuve*, trad. José Cano Tembleque, Barcelona, EDHASA, 1970.

———— *En busca del tiempo perdido I: Por el camino de Swann*, trad. Soledad Salinas de Marichal y Jaime Salinas, México, Promexa, 1979.

IMAGINAR A LACAN DESDE EL CELULOIDE

Marengla León

Facultad de Artes
Universidad Autónoma del
Estado de México

Me gustaría hablar de la forma particular en que me he apropiado de los ámbitos que ahora están sobre la mesa, es decir, el arte y la psique: desde hace algunos años he incursionado en el terreno psicoanalítico (lacaniano), pero por provenir de un ámbito completamente distinto (el de la imagen), mi condición ante la clínica es más bien de extranjera. Por tanto, la teoría lacaniana resulta tan compleja que, para tratar de asimilarla, he recurrido a la imagen, en particular, a la imagen cinematográfica; así, el cine me ayuda a pensar a Lacan, es decir, la complicación del discurso lacaniano se aclara al verlo reflejado en celuloide (y, últimamente, en pixeles), precisamente porque el cine permite el planteamiento de conceptos en imagen, o dicho de otro modo: permite imaginar ideas.

Cabe mencionar que tal práctica (relacionar cine y psicoanálisis) se ha naturalizado; por un lado, ya no puedo ver cine sin pensar automáticamente en estructuras psíquicas y, por otro, mi pensamiento se ha vuelto anamórfico, pues cualquier situación cotidiana me remite a algún filme. Así, a la luz de Lacan puedo ver el planteamiento cinematográfico desde

otra perspectiva, lo cual se aplica en la misma medida a mi visión sobre el arte contemporáneo.

Quisiera, entonces, abordar algunos conceptos que no me puedo imaginar más que en celuloide, empezando por la 'forclusión', término inicialmente usado en el ámbito del derecho que implica excluir y rechazar algo de un modo concluyente. En el planteamiento lacaniano, designa un mecanismo por el que se produce el rechazo de un significante fundamental, mismo que es expulsado del universo simbólico del sujeto, pero que retorna en lo Real.

Cuando un significante está forcluido, quiere decir que no está en el inconsciente –a diferencia de la represión, donde lo que se reprime sigue ahí–; lo forcluido es algo que no pudo entrar en el registro simbólico, es casi como si no hubiera pasado nunca y, por tanto, no se puede recuperar. Y yo me pregunto, ¿cómo será ese retorno en lo Real?

Es difícil pensar la forclusión, sobre todo, pensarla como concepto aplicable a otro tipo de estructuras, no necesariamente psíquicas; nuevamente, a diferencia de la represión, forcluir no implica un borramiento, en realidad no hay nada que borrar en tanto se trata de algo que ni siquiera ha pasado. Y aquí la dificultad: cómo imaginar lo que nunca ha pasado.

En el film *Eternal sunshine of a spotless mind* de Michel Gondry (2004), se presenta un proceso más o menos médico, más o menos quirúrgico, entre utópico y pesadillesco. La cuestión aquí es: si se pudiera borrar por completo aquello –de la vivencia– que no nos gusta, qué tipo de consecuencias habría. ¿Se puede borrar algo sin dejar huella alguna? En este punto se vuelve obligado recurrir a Wajcman: "¿Cuándo no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta [...] Más que las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia. Un objeto del que no es posible acordarse, pero que no se deja olvidar. Algo así."[1]

El filme plantea la posibilidad de borrar completamente partes de nuestra memoria a voluntad, no se trata sólo de olvidar, el olvido conlleva la posibilidad del recuerdo, sino de borrar definitivamente

1 Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 21.

sin ninguna posibilidad de recuperar lo perdido –¡de lo perdido lo que aparezca!, ¡y qué tal que no aparece nada!

Será que la pérdida del objeto amado (sea persona, lugar o cosa) duele tanto que es mejor no haberlo tenido nunca, como la frase de Edipo: "más valía no haber nacido".[2]

Los protagonistas del filme, una pareja formada por Joel y Clementine (Jim Carrey y Kate Winslet), eligen olvidarse mutuamente, borrarse por completo uno del otro, pero en momentos distintos. Cabe mencionar que aquí el guión de Charlie Kauffman es fundamental, porque el abordaje del tiempo es no-lineal; así, en la primera secuencia nos encontramos tan perdidos como Joel, quien, de camino al trabajo, siente el incomprensible e incontrolable impulso de ir en la dirección contraria, lo cual, eventualmente, le lleva a un lugar donde encuentra a la mujer que acaba de borrar, claro que él no lo sabe y, dicho sea de paso, nosotros espectadores, tampoco.

La sensación de pérdida no es gratuita, por un lado, hay una voz en *off* –la de Joel– que da cuenta de esta suerte de pérdida en tanto que se ha salido de su espacio cotidiano de certezas, aunque no tiene ni idea de lo que ha perdido. Por otro lado, como espectadores, se nos ha negado la introducción al filme, es decir, los créditos iniciales, que no sólo sirven para enterarnos de cómo se llama la película y quiénes van a salir en ella, sino, principalmente, para marcar una temporalidad, la del filme, así sabemos que ya empezó y que, si no hemos apagado el celular, es la última oportunidad para hacerlo; en *Eterno resplandor...* no hay tercera llamada, los créditos iniciales pasan después de esta secuencia que, por cierto, no es nada corta. Así se refuerza la sensación de un algo faltante, de que nos hemos perdido de algo, de que, tal vez, la película empezó antes y no nos dimos cuenta.

Es cerca del final de la película cuando la secuencia adquiere sentido, porque otro acierto del guión es que el proceso de borramiento de la memoria sucede en tiempo no exactamente lineal, sino afectivo que, además, corre para atrás, es decir, se empieza por

2 Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983.

borrar los recuerdos más recientes y así sucesivamente, insisto, el orden temporal no obedece a la lógica kantiana[3]; entonces, decir que el tiempo corre de forma inversa es ponerlo en términos comprensibles. En realidad, el orden temporal, no aplica a lo psíquico.

En este sentido, lo genial del filme es que Gondry y Kauffman juegan todo el tiempo con la temporalidad mezclando la vivencia onírica de la memoria de Joel, donde el tiempo va hacia atrás, y su vivencia cotidiana –por decirlo de alguna forma–, donde el tiempo corre normal.

Joel está consciente en su inconsciente, o cuando menos en esa idea colectiva que nos hemos hecho del inconsciente freudiano, el cual es mucho más complejo y abarca cosas que, por inconscientes, ni imaginamos que lo sean. Joel está sedado, inconsciente, pero se da cuenta, es decir, es consciente de cómo borran su memoria. Así, es testigo de los últimos recuerdos de la historia compartida con Clementine, los cuales refuerzan su decisión de borrarlos, y nosotros, testigos, lo apoyamos, dado que muestran una relación sumamente conflictiva.

Joel no es un testigo silente, por supuesto tiene voz (aunque no voto) en el asunto, así que interactúa con sus recuerdos y aprovecha para decir todo eso que no dijo, ¡al fin que lo van a borrar!

Como menciona Lacan:

> La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente [...] porque ha sido vivido en pasado [...] que el sujeto reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí tan importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye de ellos [...] se trata menos de recordar que de reescribir la historia.[4]

En este sentido, Joel está reescribiendo su historia, pues no sólo recuerda, sino que ve sus recuerdos desde la perspectiva de la pérdida; además, eventualmente, aparecen esos recuerdos que no

3 En el planteamiento freudiano, el tiempo no pertenece a lo fenoménico.
4 Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, trad. Rithee Cevasco, Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 27-29.

son horribles, sino todo lo contrario, y al re-vivirlos, por supuesto, se arrepiente mientras ve –ahora sí con horror– cómo se van perdiendo. Vuelvo a Lacan: "Planteamos el problema de lo que significan memoria, rememoración [...] en tanto que nos permiten acceder a una formulación de la historia del sujeto. ¿Pero en qué se convierte el sujeto? ¿En el curso de este desarrollo acaso se trata siempre del mismo sujeto?"[5]

Aunque Joel intenta hasta lo imposible por detener el proceso, no lo logra. Como mencioné antes, cerca del final aparece nuevamente el lugar de la primera secuencia, pero en este caso sí da cuenta del principio, del inicio de la historia compartida, resulta que es el lugar donde estos personajes se conocieron y al que, por alguna razón, regresaron después de haberlo borrado.

Como menciona Wacjman:

> La noción de forclusión, tomada de Lacan. Distinguida de la represión, olvido que deja huellas [...] nombra una <abolición> radical, la negatividad absoluta de <lo que no surgió a la luz de lo simbólico>, de lo que <sale al cruce de toda manifestación del orden simbólico>. Sin palabra. Lo que sale pues al cruce de toda reminiscencia, porque no deja, en lugar de huella, más que una <hiancia>. Un agujero.[6]

Es decir, eso que no se recuerda, *pero que no se deja olvidar.*

Me gusta pensar la forclusión en referencia a un hoyo negro, esto es, una región de la cual sólo se puede tener noción debido a la fuerza gravitacional que genera: no se puede ver porque vemos lo que refleja la luz, y el hoyo, más que reflejarla, se la traga; sin embargo, aunque no se deja ver, tampoco se deja ignorar. Me parece que esa hiancia, de la que habla Wacjman, funciona de una manera similar, como un hueco del cual no se tiene referencia alguna, pero que genera una serie de estragos en la psique. Así, estos personajes, aunque se han borrado uno de la memoria del otro, no se dejan olvidar, insisten, vuelven sobre sus pasos –aun sin saberlo– para re-encontrarse con el otro perdido y reescribir la historia.

5 *Ibid.*, pp. 72-73.
6 Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 20.

Sin embargo, aunque el filme plantea un borramiento completo, no se podría hablar exactamente de forclusión, dado que ésta implica algo que nunca pasó, en tanto que 'no surgió a la luz de lo simbólico'; pero tampoco podría pensarse como represión, puesto que lo reprimido puede volver a la conciencia.

En este punto, no puedo evitar pensar en otro concepto proveniente del psicoanálisis, cuya complicación también disminuye al verlo en celuloide, hablo de la *Vorstellungs–Reprasentanz*, que Alenka Zupancic define como "representación de algo que original y estructuralmente falta; ante algo que sólo puede aparecer como duplicado, y que apareció la primera vez como su propia repetición: su único original es esa misma repetición."[7]

De tal forma, esa primera secuencia es una *Vorstellungs-Reprasentanz*, se presenta como repetición de *algo que estructuralmente falta, que sólo puede aparecer como duplicado*, pero ese duplicado es su único original, por eso es tan extraña y por eso nos genera desazón. Menciono esto porque, por un lado, es un concepto del que difícilmente se puede encontrar ejemplos y, cuando uno los encuentra, no hay que desaprovecharlos; y, por otro, me parece que es un fenómeno frecuente en el arte: muchas veces producimos objetos que refieren algo que ignoramos por completo, en ese sentido, más que producción, se podría hablar de re-producción de algo que original y estructuralmente falta. Para ponerlo en términos de Lacan, "todo encuentro es un re-encuentro."[8]

Me gustaría concluir con una cita de Pope que se menciona en el filme:

> *How happy is the blameless vestal's lot!*
> *The world forgetting, by the world forgot.*
> *Eternal sunshine of the spotless mind!*
> *Each pray'r accepted, and each wish resign'd.*[9]

7 Alenka Zupancic, "Un lugar perfecto para morir", en *Lo que Lacan siempre quiso saber sobre el ser y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Slavoj Zizek, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 61.

8 Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La Angustia*, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2006.

9 ¡Cuán feliz es la suerte del inocente!/ Al mundo olvida el mundo olvidado./ Eterno resplandor de una mente sin recuerdos!/ Cada plegaria que se acepta y cada deseo al que se renuncia.

Fuentes consultadas

Gondry, Michel, *Eternal sunshine of a spotless mind (Eterno resplandor de una mente sin recuerdos)*, DVD, 108 min., EEUU, Focus Features, 2004.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*, trad. Rithee Cevasco, Buenos Aires, Paidós, 1981.

———— *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983.

———— *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia*, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Zupancic, Alenka, "Un lugar perfecto para morir", en *Lo que Lacan siempre quiso saber sobre el ser y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Slavoj Zizek, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Manantial, 1994.

ACERCA DE LA ESCRITURA, LA ESCULTURA Y LA AUSENCIA DEL TIEMPO

Cynthia Presman

Dimensión
Psicoanalítica A.C.

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe…

MARGARITTE DURAS

INTRODUCCIÓN

Hace un tiempo, empecé a interesarme en la escritura; pienso, en principio, la escritura como hospitalidad, así lo introduce Derrida en su obra,[1] nos habla de aquella que es incondicional, la que ordenaría ofrecer al recién llegado una acogida sin condición y define una imposibilidad inherente a sí misma que empuja a la trasgresión.

Esa hospitalidad incondicional que expone al autor a la apertura –también incondicional– al otro –quedando sin protección contra aquel que arriba– es el lugar de la escritura, el de la apertura al extraño.

Doble movimiento de responsabilidad hacia el otro, pero también de ser rehén del otro. Desde el momento en que el extranjero es acogido, se está expuesto a esa violencia del exilio en la casa propia, expuesto a ocupar el lugar de rehén en la propia casa.

1 Jaques Derrida, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

Habitar el lenguaje, esa morada, el hogar como segunda piel, es habitar el exilio: "la lengua es la experiencia de la expropiación [...] la lengua materna es ya lengua del otro".[2] También Lacan nos habla del lenguaje como un lugar donde el sujeto del inconsciente se estructura: "el inconsciente está estructurado como un lenguaje"; hay que pasar por los significantes del Otro, ése es el exilio para, desde allí, apropiarse del lenguaje.

Aquí se introduce el duelo. De ese duelo imposible es del cual Derrida nos habla en su texto. Nos introduce a él, nada más ni nada menos, que de la mano de Antígona, quien no encontrará la marca de la sepultura donde llorar por su padre. Un duelo por esa ausencia de morada, porque no es sólo en el extranjero donde habita su padre, sino en un lugar no accesible para ella. Edipo priva a sus hijas del duelo y Derrida se pregunta: ¿se conoce una forma más amarga y generosa del don? "Antígona, la extranjera que acompaña a su padre fuera de la ley en el momento en el que él cruza una frontera y se dirige a los extranjeros para pedirles hospitalidad [...] Edipo ilustra nuevamente esa extraña experiencia de la hospitalidad transgredida en virtud de la cual se muere en el extranjero". Un duelo negado, pero también el don de "un plazo sin límite, una especie de tiempo infinito".

Todos somos presa, por habitar en el lenguaje, de este duelo imposible que empuja al viaje, donde se encuentran moradas provisorias, donde se es un huésped-rehén, por un rato. Un camino que no cesa, peligroso, pero a la vez liberador, otra vez el doble movimiento: un camino donde se puede elegir volver a nacer, una y otra vez.

Derrida cita a Levinas: "La invitación, la acogida, el asilo, el albergue, pasan por la lengua o por el mensaje al otro [...] el lenguaje es hospitalidad".[3]

Las preguntas que me guían, más precisamente diría de las cuales soy efecto, son las siguientes: ¿Cómo pensar en una articulación posible entre el arte y el aparato psíquico? ¿Es la escultura un espacio de escritura? ¿Qué se escribe en un análisis? ¿Cómo se

2 *Ibid.*, p. 91.
3 *Ibid.*, p. 133.

aborda el objeto a, lo real, el vacío, a través del trabajo de un análisis o a través del arte?

Decir que las preguntas que planteo me toman a mí como efecto es una posición en relación al ser: soy allí donde desconozco un saber, ésta es la lectura que hace el psicoanálisis de aquello que el sujeto escribe.

La invención del psicoanálisis para Freud vino de la mano del descubrimiento del inconsciente. El sujeto está dividido en su saber, hay algo que no alcanza a representarse en el sistema consciente, pero se hace presente en los sueños, los lapsus, los chistes, los síntomas. Algo queda irremediablemente perdido y el intento del sujeto será reencontrarlo. Ya desde escritos muy tempranos, como el proyecto de una psicología para neurólogos, nos plantea este esfuerzo del sujeto por recuperar la primera vivencia de satisfacción, motor por el cual el sujeto empezará a desear, vía el trabajo de duelo con la pérdida de la satisfacción. Queda una primera inscripción de la pérdida, una huella.

Lacan habla de falta de objeto, no de un objeto perdido, en este sentido es que introduce el objeto a, única invención que reconoce haber tenido.

Vamos entonces a bordear esa huella-objeto a, para hacer un lazo entre estos conceptos y mis preguntas en relación con la escritura: bordear las huellas. Es importante el concepto de borde que propongo porque considero que es la única forma de entrar en el texto, de hacerlo propio. Bordear también puede ser bordar, hilvanar en la superficie de los conceptos, metiendo la aguja, haciendo un agujero con ella, introduciendo el hilo alrededor de esa nada y permitiendo el encuentro con los significantes.

Mi escritura en la escultura y en el psicoanálisis

> Hundo mis manos en la materia amorfa, caliente, subo y bajo por la densidad y la textura que el material me brinda.
> Como la aguja que se mete en la carne y sutura para que los bordes se cierren momentáneamente, para luego volver a abrirse y buscar otra forma, entierro mis dedos, como quien entierra los saberes que nos atraviesan, para dar lugar a lo nuevo.

> Me angustia no saber a dónde voy, perder la brújula y, sin embargo, algo en mí no cesa de escribir en esos bordes.
> No me preocupa la perfección, es más bien un recorrido, un juego, donde importa más encontrar la belleza en esos límites de lo imperfecto, que la buena forma de una obra.
> Márgenes que recorro con mis manos, restos de material que caen para volver a incluirse en otras formas.
> No dejo de pensar en las pocas letras que separan la escultura de la escritura.

Me pregunto: ¿qué es escribir?, ¿desde dónde lo hace cada uno en su obra?, ¿cuál es el borde que se recorre con la palabra?, ¿cómo se las arregla cada sujeto con su propia falta?

"El inconsciente no cesa", ésta es una afirmación de Lacan, quien lee en Freud esta insistencia pulsional por denunciar constantemente una verdad. No está escondido en ningún lugar misterioso, esperando que se lo devele, el inconsciente está en la palabra, grita su verdad amordazada cuando el sujeto menos se lo espera., sorprendiendo, angustiado a veces al punto de querer empezar un análisis para poder entender qué le sucede. La pulsión está presente circulando alrededor del objeto.

Entiendo que el arte o la escritura pueden ser una estrategia para hacer algo con ese no saber, que siempre gira en relación a un imposible de saber y con la pulsión.

Cuando Lacan dice "no hay relación sexual", o "no existe la mujer", se refiere a esta imposibilidad estructural de completud. Habrá entonces una marca personal, propia de cada sujeto para arreglárselas con esa falta, con ese duelo estructural.

Cuenta Louise Bourgeois que después de una comida familiar, siendo muy pequeña, construyó con miga de pan y saliva, un muñeco con la forma de su padre, luego tomó un cuchillo y empezó a cortarle los brazos. Un padre terrible, a quien ella odiaba, una mesa donde sucedían siempre las discusiones y los maltratos más violentos por parte del padre, entonces, ella realiza este acto. La pulsión está aquí presente como una descarga de ese odio por el padre, la escultura será otro tiempo, el de ir más allá de la simple sublimación de ese odio al padre.

Allí donde no podía hacer un corte con ese odio que sentía por él, esta estrategia le permitió transformar la angustia. Una verdad emerge, en este caso, en acto. La escultura funcionará aquí como suplencia. A diferencia de la psicosis, donde el sujeto se hunde en un abismo sin límites, la escultura le brinda un borde, un marco, acota la inmensa angustia que este padre le provoca.

> Mientras tanto, hundo el punzón en la carne de mi trabajo, dibujo, recorto, dejo caer, para con ese resto volver a pegar, a suturar y a dar otra forma.
>
> Dejo una marca que apunta a la memoria de algo que no tiene nombre, que no tiene significante que lo represente, que empuja a la creación de algo nuevo.
>
> La escritura y la huella, la escritura como resultado de una huella inscripta en su borradura, la huella es lo que hace posible la producción.
>
> El silencio, la muerte, son diferentes formas de nombrar ese espacio de inscripción.

La escritura

> Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia del tiempo.
>
> Toda nuestra escritura sería eso: el afán por lo que jamás fue escrito en (el) presente, sino en un pasado por venir.
>
> M. Blanchot

Hay una diferencia importante entre la palabra hablada (la phoné) y la palabra escrita: mientras en la primera estoy allí, en presencia del otro, como interlocutor del otro, con mi propia entonación, con la posibilidad de volver sobre un pensamiento pronunciado, y en la fragilidad de que las palabras se vuelen, se pierdan o queden en el olvido de una memoria sin tiempo; en la escritura va mi firma y junto con ella la de la vulnerabilidad de la palabra, el riesgo, aun mayor que en la palabra hablada, de que el significante se desvíe, como si el otro que recibe la escritura estuviera en un lugar más alejado todavía.

Pero ambas, la phoné y la palabra escrita, son escrituras; dice Bennington:

> Escritura implica repetición, ausencia, riesgo de pérdida, muerte; pero ninguna palabra sería posible sin estos valores; por otro lado si escritura ha querido decir siempre significante que remite a otro significante, y si tal como hemos visto, todo significante remite a otro significante, entonces, escritura designa con propiedad el funcionamiento de la lengua en general.[4]

La particularidad de la escritura es que, aun en la ausencia del escritor, el pensamiento se va a comunicar, aun cuando el autor haya muerto. Es necesaria la ausencia del autor para que el destinatario pueda leer. Pero siempre estará la incertidumbre de lo que el autor quiso decir, la posibilidad de la muerte de autor pero también del destinatario.

Hay en este punto una relación común en la escritura y en la obra de arte: la posibilidad de la ausencia del otro, la distancia, la firma y el don.

Blanchot nos habla de la ausencia del tiempo, otro registro temporal se abre, entiendo esto como la posibilidad de poner una distancia al objeto, una estrategia para no ser tragado a veces por eso otro, la instalación de un *fort-da*, un ir y venir entre significantes bordeando lo real.

ACERCA DE UN ESCULTORA Y UNA ESTRATEGIA FRENTE A LA ANGUSTIA

> Explicar el arte por el inconsciente me parece de lo más sospechoso, y esto es lo que hacen sin embargo los analistas. Explicar el arte por el síntoma me parece más serio.
>
> J. LACAN

Vuelvo al relato de la primera obra de Bourgeois porque es inaugural, en este sentido se refiere a lo nuevo, lo que aparece por primera vez y que va a ser el sostén del sujeto durante el resto de su vida:

4 G. Bennington y Jaques Derrida, *Jacques Derrida*, trad. Ma. L. Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1994, p. 64.

> Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era [...] Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura.[5]

En la película de Woody Allen *Another Woman*, la protagonista se cuestiona en un determinado momento, cuando la otredad la ha tomado permitiéndole hacer un giro a su vida, desde donde podrá asumir su deseo por primera vez, a los 50 años: "me pregunto si un recuerdo es algo que se tiene o algo que se perdió". Otra manera de decirlo está en las palabras de Bourgeois: "Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar el olvido"; volver al recuerdo pero para olvidarlo, una y otra vez, con cada obra nueva.

Es conmovedor ver la insistencia del lazo entre el pasado y el presente, se trata de otra concepción del tiempo, donde el pasado se actualiza en el presente. En este sentido, su obra gira en torno a los objetos domésticos; allí donde no pudo poner palabras, ahora pone trabajo.

Louise Bourgeois dice "todos los días uno tiene que abandonar su pasado o aceptarlo, y entonces, si no puede aceptarlo, se hace escultor." La ira sentida frente a su padre es el motor de su obra. El deseo de aniquilar al padre la ha acompañado desde sus orígenes como escultora.

Su trabajo es el de un anudamiento junto a un movimiento de desanudamiento, una vuelta a armarlo todo, una y otra vez, destruir-reconstruir y volver a destruir; y en cada vuelta, como si se tratara de un bordado, se va haciendo un nombre. Es importante señalar que la madre bordaba tapices, también es ella quien le pone el mismo

5 Louise Bourgeois, *Memoria y arquitectura*, catálogo de la exposición del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero de 2000, España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

nombre del padre, Louise; el deseo del padre era tener un hijo varón, entonces pienso que en este hacerse un nombre toma distancia de este ser hombre como deseo del Otro.

Los bordados que vienen de la mano de la figura materna se repiten en las escenas cotidianas dentro de su obra, el bordado junto a la violencia y lo femenino.

De todas sus obras, tomo en particular *The destruction of the father* (1974) que realiza después de la muerte de su marido, pues es ahí donde se revelan los dos temas que la han interrogado desde siempre: sexualidad y muerte. Tiempo de duelo por un marido que la había abandonado. Pero también por su padre, que había maltratado a su madre y a ella misma.

"La fantasía infantil es recreada en una especie de claustrofóbica gruta iluminada por una luz roja. En su centro una mesa cubierta por un mantel de látex resuelto con globulares protuberancias. Techo y suelo presentan el mismo tratamiento y generan un espacio agobiado por la presencia de supuestos: senos, nalgas nubes, vientres que empequeñecen al espectador"[6]; y es que así se sentía Louise cuando se sentaba a la mesa con su padre: el miedo.

"El subtítulo otorgado por ella a la obra *The evening Meal* (la cena) sugiere y abona la idea de un banquete sacrificial, una suerte de festín. Fantasía en la que los hijos convierten al padre en comida y lo devoran mientras lo desmiembran".[7] Así, en un mismo acto se libera del padre y del padre de sus hijos. La escena está recorrida por la oralidad y el sadismo, "la cama-mesa se convierte en un objeto que representa su vida erótica, lugar privilegiado para el conjuro por las ofensas sufridas"; así lo dice Louise: "La mesa donde tus padres te hacen sufrir, la cama donde yaces con tu marido, donde nacen tus hijos y finalmente donde has de morir".

La posición subjetiva de Louise Bourgeois se podría leer en su frase: "Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada".

6 Louise Bourgeois, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

7 María Elena Domínguez, "Subjetividades cristalizadas: los bichos de Lygia Clark y la empresa de la fuga", en *Arte y psicoanálisis, Revista El Sigma*, 2003, http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=8216.

¿Qué se escribe en un análisis?

> Si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino sólo con la lectura, la lectura de lo que uno escucha de significante. El significado no es lo que se escucha, lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante.
>
> J. Lacan

El analista lee el significante. Esto es algo que Lacan nos hace reflexionar desde el inicio de su enseñanza. Es el significante lo que resuena en el oído del analista, desde allí se escribe. Hay un nudo entre el paciente y el analista que podemos pensar como escritural. La transferencia es la vía por la cual esta lectura y esta escritura se podrán realizar. El paciente supone al analista un saber, este movimiento lo sumerge en su división subjetiva, permitiendo la emergencia del saber del inconsciente.

El analista puntúa el texto, su oído va dirigido a los lapsus, los sueños, el material inconsciente que surge del discurso del paciente, así se produce una re-escritura de la historia subjetiva, la vuelta una y otra vez por los significantes que han determinado dicha historia.

En un texto de Miller, podemos leer la diferencia entre el síntoma y el fantasma; diferencia entre una clínica del síntoma, que reduce la práctica a una problemática terapéutica, y lo que Lacan menciona como travesía del fantasma, es en este sentido que nos propone: "con el fantasma se trata más bien, y sobre todo de ir a ver lo que hay detrás [...] cosa difícil porque detrás no hay nada [...] no obstante, es una nada que puede asumir diversos rostros, y en la travesía del fantasma se trata de ir a dar una vuelta por el lado de esas nadas".[8]

El paciente bordea lo real, lo imposible de escribirse, de decirse, y en esa vuelta teje con significantes que acotan el goce. Se escribe porque hay un imposible de decir. Sobre ese imposible es que se produce la escritura, ya que sólo se puede decir a medias, no todo.

8 J. A. Miller, *Dos dimensiones clínicas: "síntoma y fantasma"*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1983, p. 15.

También el analista escribe, sobre el discurso del paciente, puntúa, interviene, a veces con palabras, otras con un acto. La transferencia es un soporte para esta escritura, pero hay algo más, está la dimensión ética que introduce el deseo del analista, empujado desde su propio trabajo de análisis.

Conclusiones

En un comienzo, mi planteamiento estaba relacionado con la escritura como duelo; con la vuelta dada por el trabajo de Louise Bourgeois, podemos pensar ahora en la escritura como suplencia, en el sentido de la insistencia por hacer una y otra vez un trabajo de duelo, por aquello que no termina de inscribirse. Podemos decir que este síntoma que construye es un articulador de goce que la llevará a un plus de goce de su historia. Por supuesto, pienso que en este caso, el trabajo de Bourgeois funciona como escritura, algo no cesa de no escribirse, empuja, insiste. Tenemos otro registro del tiempo, es aquí donde podemos pensar la ausencia.

Voy a terminar con una cita de Lacan, quien dice que se trata de saber lo que en un discurso se produce por efecto de lo escrito: "Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual. A eso se debe que haya cierto efecto de discurso que se llama escritura. La relación sexual es algo que jamás podrán escribir, escribir con un verdadero escrito."[9]

9 Jaques Lacan, *Seminario XX*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 45.

Fuentes consultadas

Bennington, G. y Jaques Derrida, *Jacques Derrida*, trad. Ma. L. Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1994.

Bourgeois, Louise, *Memoria y arquitectura* (catálogo de exposición), España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

———— *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

Derrida, Jaques, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

Domínguez, María Elena, "Subjetividades cristalizadas: los bichos de Lygia Clark y la empresa de la fuga", en *El Sigma. Arte y psicoanálisis*, 2003, <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=8216>.

Lacan, Jaques, *Seminario XX*, Barcelona, Paidós, 2004.

Miller, J. A., *Dos dimensiones clínicas: "síntoma y fantasma"*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1983.

L/A GRÁFICA NO EXISTE: TRAZAS PARAPSICOLÓGICAS

Laila Ortiz Cora

Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de México

Existe, entre las llamadas pseudociencias, la parapsicología, aquella que se encarga de los supuestos fenómenos y comportamientos telepáticos, las premoniciones y la levitación; analizados por medio de conceptos tales como la percepción extrasensorial, la telequinesia y la vida después de la Muerte. *Fenómenos psi* les llaman por considerarlo un término neutral, y no sugestivo, acerca de las causas de los fenómenos o experiencias estudiadas. El personaje que resulta ser el protagonista de este ejercicio es el médium, encargado de traducir los mensajes dictados por lo paranormal *[figura 1]*.

Hasta aquí todavía no es fácil adivinar porqué elegir a esta pseudociencia y a ese tipo de personajes para hablar del proceso artístico, y en un sentido más acotado, de los involucrados en el arte que considero el más fundacional de todos, la gráfica.

Definida como aquella perteneciente o, lo que es más interesante, relativa a la escritura y, posteriormente, a la imprenta, la gráfica adquiere primero que nada una cercanía con esa serie de rasgos o signos trazados sobre una superficie.

Papel, lienzo, cámaras, metal, barro, tiempo y monitor son tan solo esa clase

de superficies o *soportes* que pueden *contener* a esa *traza*, una huella que tiene, sobre todo, un carácter edificante o que, en términos psicoanalíticos, podríamos llamar estructural; sin embargo, a lo que esta estructura hace referencia es a un *algo* que está conformado de fragmentos; así como una línea es una sucesión de puntos, una estructura es una sucesión de trazas, un algo –llámese sujeto u objeto– es una sucesión de estructuras, y para hablar de ellas habría que analizar no las semejanzas y su repetición, sino las diferencias conformadas entre sus trazas, que de hecho ya, al referir a lo fragmentado, no hacen más que anunciarnos siempre lo inconsistente *[figura 2]*.

Concebir a la gráfica como la traza es sólo el inicio de saber *algo* acerca del *algo* que la volvió objeto, toda esta relación crea una huella que no es la continuidad del objeto, sino una *presencia diferente*, precisamente por eso la huella siempre nos habla de la ausencia, aquella creada como una forma de *distancia* entre el sujeto y el objeto que nos pone a trabajar con lo diferente. Georges Didi-Huberman nos menciona que:

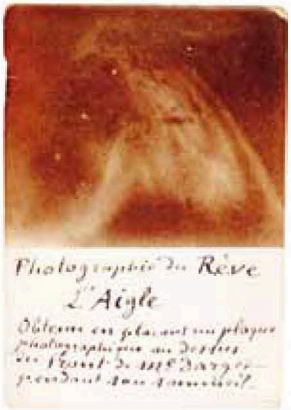
> el distanciamiento sería la toma de posición por excelencia y hay que entender que no hay nada sencillo en un gesto como éste. Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, distancia supone, al contrario, agudizar la mirada. […] A menudo lo lejano supone un mismo inalcanzable, la distancia no se



1. *Geisterfotografie, ghost photography, um.* Engel Theodor Prinz, 1900, Privatsammlung, p. 2.



2. *Georgia Houghton mit dem porträt eines verstbenen.* Frederick Hudson, 1872, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. Br, p. 76.



3. *L´aigle*, Louis Darget, 1896, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. Br, p. 129.



4. *Das medium ferihummer mit materialisations-phänomenen*, Unbekannter, 1923, p. 132.

impone más que para darnos acceso a diferencias[1] *[figura 3]*.

Asumirnos como sujetos o tomar posición en la práctica artística, en particular en la gráfica, observa por principio de cuentas un sabernos algo diferente al objeto, es decir, dejar que éste no sea nuestra continuidad, sino pensarlo perteneciente a lo Real, dejar que *algo* hable a través de nosotros dejando un mensaje pre-sentido, testimonio de lo dictado por otro *algo* que es lo extraño y que a la vez *atraviesa* lo propio. Y es que en la práctica gráfica –confundida con el grabado, tan solo su forma más conocida– pareciera que debemos concentrarnos en vaciar todo el contenido de lo que "somos"; entre más trabajo plástico, más potencia artística; entre más dominio en la mezcla de técnicas, menos sujeto incompleto, ¿acaso podríamos pensar a la gráfica como una disciplina que ha escapado de la castración?, yo pensé que para eso estaba la ciencia y, sin embargo, con gusto descubro que ni ésta se ha resistido a la suerte de la incertidumbre *[figura 4]*.

En la parapsicología se observa precisamente un distanciamiento con el objeto que resulta fundamental para intentar Mirar lo que está *junto*, aunque aparentemente eso también pertenezca de alguna forma a nosotros; lo otro nos atraviesa y, con ello, permite que le demos cabida a lo inesperado dejando que lo

1 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, España, Antonio Machado Libros, 2008, pp. 75-76.

desconocido hable a través de nuestra palabra. Y es que a pesar del escepticismo de algunos por esta práctica, lo que no podemos negar es que los involucrados sí llegan a colocarse ante una serie de momentos que intuyen o rozan con lo desconocido y lo diferente; un acto para proponer como una forma de volver a la gráfica, un regresar a la grafía como la advertencia de lo Real. Aquellos que dan cuenta de esto, los médiums, son los cronistas encargados de conectar con lo desconocido, nos plantean la posibilidad imposible, seres *deseantes* que muestran lo oculto valiéndose para ello de objetos de diversa índole, ampliando así su sintaxis y sobresaltando la insistencia en la traza, luego escritura, luego textos dictados de lo diferente con los que elaboran una multiplicidad inesperada de objetos, que casi nunca son de una misma forma.

Vanda Vieira Schmidt nació en Berlín, alguna vez bibliotecaria y también pintora, cree que cierto tipo de personas, como las que trabajan en clínicas psiquiátricas, es enviado por el demonio, ya que torturan y matan gente inocente con artefactos de uranio y electrochoques. Con su producción visual combate insistentemente el mal. Se describe a sí misma como una supermédium y una divinidad *[figura 5]*.

Desde mediados de 1990, comenzó a realizar diariamente, en más de medio millón de hojas de formato A4, *patrones mágicos* y símbolos matemáticos, los cuales apila de una forma particular en torres de



5. *Das trompeten Medium,* Maude Kline, 1950, Privatesammlung, p. 145.



6. *Weltrettungsprojekt*, Vanda Vieira-Schmidt, 1995, Psychiatrsche Universitätsklinik, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, p. 121.



7. *Weltrettungsprojekt*, Vanda Vieira-Schmidt, 1995, Psychiatrsche, Universitätsklinik, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, p. 122.

varios metros de alto sobre una plataforma, una mesa y una silla. Con esta producción, intenta combatir las mencionadas energías diabólicas y con ello crear la paz en el mundo *[figuras 6 y 7]*.

Hasta la fecha, trabaja día con día en la realización de un sin fin de dibujos para su instalación. Su *proyecto para rescatar el mundo* terminará, en sus propias palabras, "sólo cuando la paz reine sobre la tierra".

La parapsicología, a pesar de ser percibida por otros como una pseudo, para los practicantes no deja de ser una ciencia porque convierten a sus objetos en un motivo de estudio e investigación; pero, tal vez, de lo que peca es de presumir entre sus creyentes los acontecimientos paranormales como realidades y no como un desplazamiento corrector de lo simbólico ante la insistencia de lo Real. Y es que en esa serie de fenómenos que yacen "junto a" la psique, tanto en el arte como en lo paranormal, lo que se crea es al mismo tiempo su característica vital, un fenómeno *fantasmático*.

La traza o la grafía está antes que la estructura después convertida, tal vez, en letra, palabra, escritura y, por supuesto, en discurso y arte; la traza es una especie de imagen latente o significante que se posa sobre un soporte para esperar a que la revele una Mirada. Traza, soporte y Mirada son fragmentos distantes que originan con su movimiento una "multiplicidad de perspectivas simbólicas".[2]

2 Slavoj Zizek, *Visión de paralaje*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.27.

Los marineros, ante la inmensidad de oscuridad, toman las estrellas como puntos para construir trazas que después serán coordenadas para situarse en el universo, una *visión de paralaje* que, según Zizek, puede ser definida como el desplazamiento aparente de un objeto causado por un cambio en la posición del observador, es decir, un punto (o estrella) es opuesto a la traza (o coordenada); pero, integrados por la Mirada del marinero, crean incluso una manera de ubicación. Zizek describe esto como "una lucha de opuestos", lo diferente que sólo así nos ubica. Desgraciadamente, no todos logramos ver esas trazas como un intento de ubicación, que no es exactamente saber dónde estamos, sino tan solo plantear con los textos y las formas una posibilidad; le tememos a la inestabilidad, paradójico, porque es precisamente eso lo que en la creación artística se encuentra a partir de la traza de nuestras coordenadas, la coordenada marca así no una forma de ubicación, sino el signo surgido ante nuestro naufragio *[figuras 8 y 9]*.

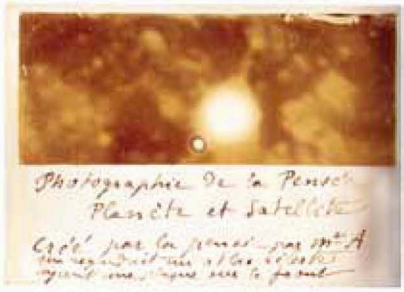
La diferencia entre la locura y el arte, tal vez, esté por tanto en que al saberse engañado, el artista en vez de soltar a la psique y hacer de ese estado una permanencia, amarra instantáneamente esos fenómenos psi y crea objetos que lo mantienen en la espera.

Vanda Vieira Schmidt espera, pero ya no se deja engañar, vive de su certeza como quien vive de su estampa *[figura 10]*.

Existe entre los médium un método llamado el juego de las cartas Zener, un mazo



8. Friedrich Boss.



9. *Planète et satellite*, Louis Darget, 1897, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. Br., p. 128.



10. Nathalie David, Hamburg, Type of project: biographical film, Vanda Vieira-Schmidt.



11. Figuras simples para construir una imagen latente.

de 25 naipes de 5 tipos distintos, utilizados para estudiar casos de aparente percepción extrasensorial, principalmente clarividencia.

Un cuadro, una estrella, una cruz y líneas onduladas, figuras simples pero distintas, desambiguas de "fácil medición estadística". Este ejemplo puede ser útil para analizar su semejanza con esas grafías o trazas fundacionales que permiten construir una imagen latente o significante, que después podrá ser motivo *fantasmático* de un discurso *[figura 11]*.

Cuando las cartas fueron inventadas en los años veinte, eran mezcladas a mano, pero más adelante se prefirió usar una máquina para realizar esta labor, ellos tienen claro que eso tan solo es un asunto de soporte y practicidad, no el entero objeto de conocimiento.

El método era utilizado de dos formas:

1. Para la clarividencia: en este caso se mezcla el mazo, se anota en una planilla la carta que se supone vendrá, luego se levanta el naipe y simplemente se comprueba la adivinación. Inicialmente se utilizaba para la elaboración de los naipes papel blanco, traslúcido y muy delgado, así que cuando notaron que había muchas personas con puntuaciones altas, pronto se descubrió que era posible ver los símbolos a través de las cartas y por eso era que "adivinaban", demasiado obscena la farsa; pero ¿qué si, como menciona Joan Fontcuberta, esto también fuera "un acto de devolver lo ilusorio y lo prodigioso

a las tramas de lo simbólico que suele ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de la realidad"?[3]

2. Para la telepatía: se sitúa a dos *sujetos experimento* sin contacto visual, o mejor aún, en cuartos separados –algo así como un objeto y un espectador. El primer sujeto, "el transmisor", levanta una a una las cartas del mazo mezclado –ya sea por mano o por máquina– y deberá Mirar y concentrarse en la figura. Alguien a su derecha se encargará de anotar la secuencia de las distintas cartas que saque en la planilla, alguien a su izquierda golpeará la mesa con un lápiz o algo similar. En el otro cuarto, el otro –el artista espectador–, sujeto experimento y receptor, al escuchar el golpe del lápiz deberá anotar la figura que le aparezca en la mente en otra planilla. Al término, se comparan las dos planillas. Estadísticamente se obtendrán (en promedio) cinco aciertos de 25. Pero como a veces y por azar se acertaba más veces, la repetición del experimento era necesaria a fin de encontrar un "valor estadístico fidedigno" que nunca debe pasar de cinco. Tal vez por eso es que todavía la parapsicología no es una ciencia, porque nunca ha pasado de 5 de 25, nunca le ha interesado estar cerca de la verdad, juega con la sospecha y en eso se parece al arte, les gusta la ficción que muchos todavía llaman falsedad.

   Pero lo que es aún más interesante en este ejercicio es que, mientras yo les contaba todo esto, se formó en ustedes –o por lo menos en cinco de cada 25– un dibujo como una idea o grafías sueltas, una fotografía como la imagen de los personajes, el de la izquierda y la derecha, la oscuridad del cuarto, la forma y el sonido particular del lápiz, y al final una estampa, ésa, la de los naipes *[figura 12]*.

La gráfica es, entonces, un ejercicio con formas significantes y con resultados reales, sus soportes son cada vez más variados porque ahora se le acompaña de un mensaje *sospechoso* que la hace

3 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, España, Editorial Gustavo Gili, 1997, p. 185.



12. *Selbstporträt im medienkabinett*, Albert Von Schrenck-Notzing, 1913, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. Br., p. 143.



13. *Selbstporträt im medienkabinett*, Albert Von Schrenck-Notzing, 1913, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. Br., p. 143.

integrarse a modelos híbridos localizados bajo el nombre de figuras más complejas, como la instalación, la intervención y la creación de objetos como restos.

La parapsicología utiliza el método de las cartas, sobre todo para la clarividencia, y por el papel traslúcido es obvio que los médium prefieren "dejarse engañar", no les importa ser reconocidos por la ciencia, siguen desde un espacio marginal "adivinando" el trazo e insisten en su creencia; y aunque en ellos todavía exista, como en todos, la tentación del significado, conservan por sobre todo una pérdida del temor a equivocarse, saben que lo que estudian está más allá de lo hallado, insisten en el error.

Lacan llama a esto el ser "buen incauto", y menciona que "si no se puede ser –útilmente– engañado, el sujeto está condenado al error y a la deambulación aludiendo a diversas formas de simbolización que culminan en la psicosis: "el psicótico sería aquel que no logra (para su desgracia) hacerse incauto del significante"[4] *[figura 13]*.

Ojalá la repetición y reproducción múltiple fueran formas de insistencia del error y no persistencia de la certeza, ojalá el artista se olvidara de la especificidad disciplinaria y se acercara al deseo que a su vez lo acerca a la falsedad e incompletud del *fantasmático* sí mismo, practicar la gráfica como un forma de pseudo o falso arte, eso que ya hasta se

4 Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Argentina, Amorrortu Editores, 2003, p. 87.

ha vuelto categoría estética y es lo que se expone hasta en Venecia. Sin embargo, de la gráfica ahora sólo se ha conservado por sobre todo su significado; con conceptos tales como el grabado, la estampa y lo digital, la gráfica no ha hecho más que acostumbrarse a estar pegada a su soporte, ser estabilizada y reducida a una discusión de materiales, técnicas, tamaños y habilidades incluso ecológicas o, en el mejor de los casos, de "reproductibilidad y originales".

Pareciera como si la gráficos nos debiéramos dedicar a no salir del taller más que por estopa o hasta lograr que un "artista reconocido" dé luz verde a "nuestro tiraje". Pero el problema no es exactamente el vivir atrapados por el brillo del grabado, sino cambiar de actitud con respecto al taller, lugar en donde se-hace-pensando, y tal vez con ello intentar salir, aunque sea a nivel de pensamiento, para descubrir que fuera del tórculo, el olor a goma arábiga y el ácido nítrico también está Kassel, el metal o la parapsicología.

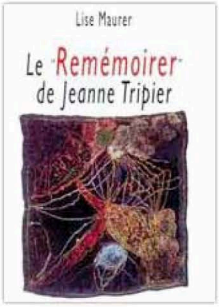
Seguramente un parapsicólogo y un médium tienen por deseo ser indagadores, pero como la demanda es que sean adivinos, pues *venden* adivinanzas; un artista no intenta ser un parapsicólogo ni mucho menos un analista, pero eso sí, también podría ser un investigador antes que vender sus servicios; tal vez por eso se-hacen-los-locos, se alimentan de lo rodeado, lo presentido, y mantienen en objetos y discursos esa traza para después de la muerte que ojalá, y como diría Deleuze, nunca fuese traicionada por su lector, o su espectador.

Jeanne Tripier, hija de un mercader de vino, creció con su abuela en el campo, a su regreso a París y después del nacimiento de su hijo, comenzó a interesarse por los fenómenos de ocultismo y espiritualismo *[figura 14]*.
A los 58 años, descubrió sus habilidades físicas y comenzó a traducir mensajes en forma de dibujos; textos y bordados dictados desde *el más allá* por espíritus de divinidades desconocidas que le hablaban desde extraños planetas, incluso Juana de Arco hablaba a través de ella *[figuras 15 -17]*.

En libretas o en hojas de papel o tela escribió los dictados y reportaba sus misiones en la tierra y viajes a otros planetas *[figura 18]*.



14. Jeanne Tripier, Michel Caire.



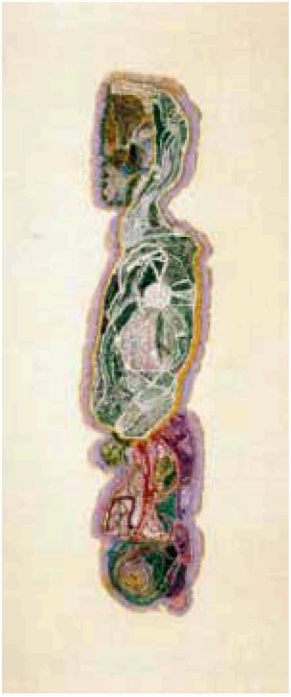
15. *Le Remémoirer de Jeanne Tripier*, Travaux d'asile-Monographie, Lise MAURER



16. *Text on my jacket*, Agnes Richter, 1895.



17. Agnes Richter.



18. *Ohne title*, Jeanne Tripier, 1936, Bibliotèque Nationale, París, p. 117.

Complementó sus textos con dibujos a tinta, en los que mezclaba tinte de cabello, barniz de uñas o medicinas. En 1936, dijo acerca de su trabajo: "Madame Tripier tuvo la tarea astral de hacer que su espíritu y cuerpo fluyeran reinados por las estrellas y los planetas y que estos tuvieran también un cuerpo físico, pero como éste a menudo está en conflicto con los poderes celestiales, es a través de *nuestro* arte, con *trabajos e investigaciones avanzadas y por medio de esos textos divinos*, que *escribiremos* para ti diariamente y te daremos todo el conocimiento necesario" *[figuras 19 y 20]*.

Cuando murió, ocho años después –a los 75–, tenía más de 300 dibujos, 50 bordados y alrededor de 2 000 páginas de texto *[figuras 21 y 22]*.

Hay otra opción para poder vivir la gráfica desde parámetros más amplios, pero antes tenemos que tacharla, "colocar la barra sobre el artículo incansablemente definido", lo imposible de la traducción de la traza tiene por correlato la *inexistencia*-de-la gráfica, no existiendo las gráficas sino "una por una".[5]

La gráfica debe dejar de existir como *un objeto* para escurrirse como Mirada, como ente paranormal por entre todos los momentos del mundo del arte, habrá que permitir que, si acaso, como en la obra presentada en la Documenta 12 por Gonzalo Díaz, la palabra 'arte' solo pueda ser leída bajo nuestra propia sombra *[figura 23-28]*.



19. *Ohne titel*, Jeanne Tripier, 1936, Bibliotèque Nationale, París. p. 118.



20. *Ohne titel*, Jeanne Tripier, 1936, Bibliotèque Nationale, París. p. 119.

5 *Ibid.*, p. 168.



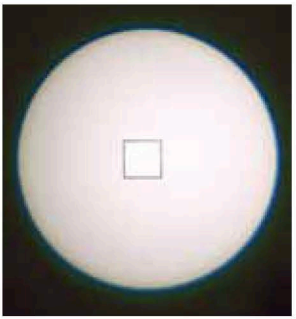
21. *Sin título*. Jeanne Tripier. Foto por Claude Bommmand.



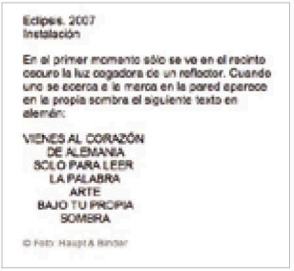
22. *Untitled,* Sandra Sheehy, SF.



23. *Serie von vier geisterfotografien*, John Beattie, 1872, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. Br., p. 126.



24. *Eclipse*, Gonzálo Díaz Cuevas, 2007.


Eclipse, 2007
Instalación

En el primer momento sólo se ve en el recinto oscuro la luz cegadora de un reflector. Cuando uno se acerca a la marca en la pared aparece en la propia sombra el siguiente texto en alemán:

VIENES AL CORAZÓN
DE ALEMANIA
SÓLO PARA LEER
LA PALABRA
ARTE
BAJO TU PROPIA
SOMBRA

© Foto: Haupt & Binder

25. *Eclipse*, Gonzálo Díaz Cuevas, 2007. Foto-traducción Haupt & Binder.



26. *Eclipse*, Gonzálo Díaz Cuevas, 2007. Foto-traducción Haupt & Binder.

¡Derroquemos la disciplina!, y con las piezas caídas volvamos y escribamos de la *grafía libros enteros de artista*, pero ni siquiera como un acto de rebeldía, sino como ese estar inscribiendo trazas como ectoplasmas que, por oportunidad contemporánea, permitan la falta, la duda, el error y la tachadura; promulguemos por fin, a los cuatro vientos, ante las estrellas y ante los soportes: papel, chamarra, movimiento, pixel, Barbie©, piñata, una emergente manera de dictado por lo diferente, búsqueda del saber en aquél naufragio; escribamos, pues, insistentemente L/a **Gráfica** no **existe**.



27. *Das medium Stanislawa P. Mit einer teleplastischen form*, Albert Von Schrenck-Notzing, 1913, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. BR., p. 135.



Teleplasma auf dem nackten oberkörper des mediums Eva C. Juliette Bisson, 1913, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg i. BR., p. 136.



28. *Das medium Stanislawa P. Mit einer teleplastischen form*, Albert Von Schrenck-Notzing, 1913, Institut Für Grenzgebiete Der Psychologie Und Psychohygiene E. V., Freiburg I. BR., p. 134.

Las imágenes: 1-5, 8, 9, 11, 14, 15, 21-23, 26, son del libro: *The message*. Kunst Und Okkultismus, editado por Claudia Dichter *et al*. Alemania, 2007.

Fuentes consultadas

Assoun, Paul-Laurent, *Lacan*, Argentina, Amorrortu Editores, 2003.

Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, España, Antonio Machado Libros, 2008.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, España, Editorial Gustavo Gili, 1997.

Dichter, Claudia, *The Message Kunst und Okkultismus*, Kunstmuseum Bochum Verlag der Buchhandlung Walter König, Alemania, Köln, 2008.

Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado,* México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008.

Zizek, Slavoj, *Visión de paralaje*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006.

EL ARTE Y LO OTRO

Bernardo E. Pérez

Los títulos siempre son un buen pretexto para hablar. El título de un libro de poemas de Octavio Paz, generalmente, me hace hablar mucho. Más que pensar, me hace hablar, se llama *Libertad bajo palabra.* Lo primero que se me ocurrió acerca de él se desprendió del vocablo 'libertad': la libertad del individuo tras la promesa de su palabra. Sin embargo, pasó algo de tiempo para volver a encontrarme con el título. En ese momento, me llamó la atención la última parte: 'palabra'. (Empecemos con el juego de palabras, siento que un hombrecito me convoca a ello). Como si uno pudiera ser libre 'con' sus palabras. Pero, en un tercer momento, lo que más me atrae es la palabra 'bajo'. Libertad 'bajo' palabra, es decir, todo lo que se desliza bajo la palabra, todo lo oculto, todo lo que es ocultándose, todo lo que es y enseguida no es: todo lo que somos y no somos bajo la palabra, bajo la imagen sonora. Todo lo que no decimos y lo que dejamos de ser cuando decimos. La palabra hecha de palabras (significantes) y de vacío.

Hoy tenemos este sintagma, este grupo pequeño de palabras: 'arte y psique', como si fuera una sola palabra, y debajo de ellas nos hemos estado moviendo nosotros, le

damos su significación, que es y enseguida no es. Por eso los títulos me convocan a hablar, por eso las palabras me convocan a hablar, y no a pensar.

La noción del 'otro' es fundamental en el discurso que hacemos los psicoanalistas (los más y los menos experimentados), tiene que ver con la estructuración subjetiva del hombre y, sin lugar a dudas con el arte. El arte se presta a la apreciación de un otro. La primera pregunta es ¿cuándo se presta a esta apreciación?, ¿antes o después de acabada la obra artística? Es seguro que desde antes de ser obra de arte, en ese fluido por debajo de la palabra, en esa creación, por donde fluyen también palabras, significantes. En ese diálogo ante el Otro descifrador, el Otro, lugar del tesoro de los significantes, el Otro que nos ve, que entiende, que sabe, que aprecia...

Yo conozco muy poco del arte. No logró dar una definición convincente para lo que es el arte. Sé que hay varios filósofos que hablan de la estética. ¿Qué es el arte? La respuesta se la dejo a los artistas y filósofos, la pregunta me la quedo yo, porque ella es la que me hace hablar ahora...

Supongo que si alguien le presta oído al título de este texto, podemos pescar en primer lugar al otro que aprecia el arte. ¿Cuál de tantos otros? Un escritor colombiano decía que él escribía para que lo quisieran, ésta era su razón ante la prensa; muchos otros dicen que para que sean leídos; y hace poco, un amigo poeta me decía que uno busca publicar por algo más que dinero, porque dinero no se gana con un libro, a menos de que uno sea una celebridad de miles de copias aseguradas. El arte es para el otro, desde el modelo más simple de la comunicación del emisor, mensaje y receptor, hasta el modelo topológico lacaniano del Otro como tesoro de los significantes, como el lugar del código de las palabras, del lenguaje.

El arte y su relación con los otros. Ahí están los museos como emblema del lugar en el que se pueden encontrar obras artísticas, es decir, creaciones. El artista como un creador suena como que algo se hace de la nada, que algo surge. 'Haz hecho una obra de arte', dice uno y los demás se dividen entre los jueces que dicen que sí y los que dicen que no. Ahí está el cuadro de la Monalisa, colgado en el magno museo parisino, y todos lo van a ver, ¿por qué lo miran?, ¿por

qué es una obra de arte?, ¿quién lo dice?, ¿o lo miran porque todos lo miran?, ¿por qué lo fotografían?, ¿por qué es una obra de arte?, ¿o porque todos lo fotografían?, ¿para decir: yo vi la Monalisa?, ¿quién puede apreciar el arte?, ¿quién lo puede ver o escuchar o lo que sea con lo que se perciba?, ¿el Palacio de Bellas Artes del D.F. no es una obra de arte?, ¿para quién?, ¿hay un alguien Otro que dicta qué es una obra de arte y qué no?, ¿qué debe ser visto y qué no?, ¿qué debe uno visitar y qué no?

Dicen que las obras de Shakespeare son una obra de arte en sí. ¿Quién dice? Un discurso, el discurso de un Otro instituye a la obra de alguien en una obra de arte. Recordemos que el dramaturgo inglés no se paró un día a medio camino y empezó a contar su primera obra y los demás cayeron embelesados. No. Había una corte real (de reinas) que decidía qué se montaba y qué no. Y que tampoco Beethoven se detuvo en la ruta a su casa con un piano bajo la mano a tocar su primera sinfonía y dejó extasiados a sus vecinos. No. Siempre han existido otros que permiten la construcción de un discurso de una obra que, a su vez, permite la inserción de la obra en un lugar especial, de reconocimiento. Las obras de Shakespeare fueron representadas en un sitio especial y aprobadas entre los miembros de una corte. Antes era mucho más fácil que surgieran obras de arte, el lugar del Otro era muy bien definido, sobre todo en poblaciones socialistas, autocráticas, con regímenes muy verticalizados. El lugar rimbombante de la obra de arte es también una aportación de un momento de la cultura. Ahora no son obras de arte, ahora son *best seller's* o *hitazos*, sobretodo *best sellers*, es decir, los más vendidos o, con mayor precisión, los más vendedores: la obra de arte como un bien, como una mercancía. Yo no sé si sea así, pero las obras de Shakespeare podrían ser nombradas un bien de la humanidad, es decir, una mercancía de la humanidad para ser comerciada con otra civilización para distinguirnos de esos otros.

Este tema del otro está por todos lados. En el caso del arte y del psicoanálisis, uno no puede ir a la escuela para esperar que un otro magno lo autorice o para que el otro grandulón lo haga artista o psicoanalista. El análisis, dicen los libros, se hace de inconsciente a inconsciente, y yo me pregunto: ¿el efecto del arte no es también así? De un otro fugaz a otro fugaz.

Aun así, ¿qué es esto que hacen ustedes, artistas? Hacen cosas, ¿no? Ustedes crean cosas, objetos de los objetos. Objeto en el arte, la obra de arte. Permítanme comparar lo que hacen ustedes, artistas, con un niño que entra al consultorio. Qué hace cuando toma los objetos que están dispuestos en un estante: los observa, los engulle con sus manos y en un lugar vacío, como puede ser una hoja blanca o el llano del suelo, empieza a dibujar, pintar o construir una historia, algunos hasta fabrican estribillos, en donde algo de ellos está fuertemente comprometido; pero no se trata tan sólo de que sea el reflejo de algo que están viviendo, no. Se trata de una organización, de ese algo que les está pasando, que se está moviendo, que se está organizando. ¿Que la obra de arte, el objeto artístico no es algo parecido en su fabricación? Yo no pienso definir este proceso aquí, a cabalidad, sólo propongo mi exploración que necesitaría un recorrido mucho mayor, pero regreso a mi pregunta: ¿Que en la hechura del objeto artístico no asistimos a algo parecido a eso que un psicoanalista lee en lo que un niño elabora de lo que le pasa? ¿No se trata de un discurso sumamente cercano? La obra de arte, en su manufactura, también surge no sólo como el reflejo de algo que siente o que le pasa al artista. No, es algo que se está organizando, es algo que está buscando un orden. En una de estas rendijas, se cuela ese concepto de creación. Por eso el artista no puede responder, al ser interrogado sobre cómo planea su obra, si primero lo planea todo o si todo viene simple y sencillamente así de su inspiración. El artista se enfrenta a ese rodeo, parecido al del analizante, al del paciente en el psicoanálisis. El poeta vuelve a leer la primera versión de su verso, el músico su ensamble. De alguna manera, la obra artística permite encarnar algo del sujeto, organizarlo. Porque el sujeto no hay que pensarlo sólo como aquel que está enfermo y sólo está en calidad de paciente. No. Es alguien que habla y, quizá, su 'enfermedad' es la que habla. Una cosa es hacer la obra de arte y otra es hablar de ella. La obra le habla al artista, la obra habla del artista, la obra es el habla del artista; y, muchas veces, el artista se vuelve su obra, así como se dice de una pintura que es un Dalí. Esa creación reviste todo un vacío con un brillo, con un encanto.

EDIPO DE SÓFOCLES Y HAMLET DE SHAKESPEARE: ARTICULACIONES PSICOANALÍTICAS

Mara Garduño

El psicoanálisis toma dos obras de la literatura que han nutrido al pensamiento freudiano para evidenciar el psiquismo que constituye un campo: *Edipo rey* de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare.

Estas dos obras coinciden en una cuestión: el complejo de Edipo, a partir de tratamientos distintos; en Edipo se muestra de forma más abierta la rivalidad con el padre y el deseo por la madre, mientras que en Hamlet esta rivalidad está recubierta.

El tema es el parricidio desarrollado por Freud en *Tótem y tabú*, del cual Edipo da perfecta cuenta. Cuando Layo lo provoca, Edipo no puede escapar a su destino predeterminado. La lógica narcisista prevalece. Esta prevalencia es perturbada por la mentira, puesto que el origen filial de Edipo es ocultado, precisamente, por un engaño. Edipo no puede reconocer a Layo como un "objeto edípico" y materializa, entonces, el miedo de Layo infundido por el oráculo de tener un hijo parricida.

En este nivel, Yocasta es incapaz de trasmitir el mensaje relativo a la amenaza de castración del padre y a la barrera protectora contra el incesto, porque en la fase del mito nada se dice acerca de Yocasta, ¿es necesario

ver en esta omisión una ausencia de intervención de su parte? Yocasta tiene una función negativa (o una no-función) en el mito. No repara en lo que Layo más teme.

Distinto de lo que sucedía en la horda primitiva, un padre tiene una función edípica cuando prohíbe una mujer específica y puede construir un proyecto "hacia afuera" para su hijo. El sistema de filiación tiene una función protectora contra la perpetración del parricidio y del incesto.

Para Freud, el parricidio (*Tótem y tabú*) es una respuesta al problema con el que se ven confrontados los jóvenes que tienen que satisfacer su sexualidad frente a la figura mítica del padre primitivo, que goza del derecho absoluto de poseer a todas las mujeres.

Freud habla del complejo de Edipo de manera más consistente a partir de 1914, sin embargo, ya está planteado en sus primeros escritos, por ejemplo en *La interpretación de los sueños*, donde aclara que el deseo es la fuente energética que produce las manifestaciones de un cumplimiento de deseo y el sueño es la representación de ese deseo que no es evidenciable, pero sí notable en muchos casos de deseos que no pueden ser llevados a la acción.

En el arte, por ejemplo en la literatura, se pueden rastrear en las representaciones las ligas al inconsciente, igual que en los sueños; por lo tanto, en la obra teatral se representan conflictos psíquicos que el autor está viviendo.

El problema edipo-incesto no es novedoso, sin embargo, aparece como nuevo y emotivo porque toca elementos de cada uno de los espectadores. Impresiona porque toca.

El sueño es una representación, vía regia al inconsciente, cumplimiento de deseo, entonces las representaciones artísticas, cualquiera que éstas fueren, tienen un vínculo directo con la vida psíquica y con el inconsciente; de tal manera que el arte permite sentir lo que en la representación engancha a los procesos de acuerdo con nuestra estructura.

Siguiendo el pensamiento de Freud respecto a que los sueños son los que de alguna forma tienen un recubrimiento y se reconocen como algo de otro o ajeno a nosotros, se coloca al sueño como insignificante, cuando lo que hay es un significante del cual no nos

queremos apropiar porque implica el conflicto del sentimiento de angustia, porque hay sentimientos culturalmente no aceptados, por el ideal social de ser buenos hijos, hermanos, amantes, etcétera.

Hamlet es una representación de un deseo doblemente confrontado entre pulsiones reprimidas y las que debieran ser; es un conflicto que presenta una problemática doble:

- Deseo reprimido, deseo incestuoso de lo más oculto.
- Poder vengar al padre, posibilidad que lleva a Hamlet a plantearse el *to be or not to be.*

La instancia superyoica demanda que Hamlet vengue al padre, discurso social impuesto en el principado de Dinamarca. Hamlet no toma decisiones desde su propia elaboración consciente, es a partir del *ghost* (aparición) que hay una exigencia superyoica permanente para conservar el nombre de la dinastía danesa. El superyo demanda, hay un deseo del Otro que está en niveles diferentes. El *ghost* es parecido a un sueño, hay una exigencia de reconocimiento al padre porque faltaba esa instancia (frontera entre imaginación y alucinación).

¿Quién es ese que *fantasmáticamente* aparece ahí, ese fantasma (*ghost*) de exigencia? En *Hamlet* la muerte del padre es un hecho, por lo tanto el deseo de parricidio estaba consumado.

El padre se le impone a Hamlet a través de un mandato obligándolo a vengarlo, en este momento se incluye otro problema: un deseo superyoico ¿Qué tanto somos merecedores de lo que tenemos? Ahora bien, Hamlet no puede matar a Claudio porque es matarse a sí mismo, sólo puede matarlo en su propia muerte. Para que Claudio muriera, Hamlet tuvo que morir. El conflicto de Hamlet es: *to be or not to be.*

Hamlet reclama a Gertrudis (reclamo de amor) su deseo y pasión por Claudio, deseos incestuosos recubiertos por el discurso del deber ser. El parricidio tiene como función quitar el obstáculo para llegar a la mujer, a esta madre que es el deseo de Hamlet, deseo primario y fundante del psiquismo.

Hamlet aparece como pueril e incapaz a la acción: si no podía matar a Claudio es porque se resistía a morir él mismo.

Aquí el fantasma (Lacan) aparece como defensa del goce y nos defendemos del goce porque así hacemos "como si

lo alcanzáramos"; ser mirado refiere a una acción que debe considerarse al hablar del fantasma.

El sujeto se hace uno con el objeto de su deseo, manera de tener raíz con el objeto perdido. El fantasma (Lacan) intenta cubrir la falta, es hacerse uno con el objeto, nuestros vínculos con los otros tienen que ver con el fantasma, por ejemplo, no hay vida sexual sin fantasma, porque es una realidad que se construye para relacionarnos con el Otro, y el fantasma está ligado con el objeto.

Para Lacan hay relación directa entre el fantasma y nuestro comportamiento, si el sujeto se hace uno con el objeto, es porque el objeto está de principio como deseo: "quiero que desees mi deseo como alimento" (objeto parcial seno). Pero el fantasma no sólo se deposita en el comportamiento y el discurso, es una imagen que objetivamos y tratamos como objeto. En la transferencia se pone en juego el fantasma donde está incluido el analista, no somos más que relaciones *fantasmáticas*, el fantasma se posibilita por lo simbólico.

El objeto ***a*** es representado por objetos parciales que el fantasma intenta representar, entonces ese objeto ***a*** ubicado en el centro del deseo, deseo inarticulable, provoca imágenes, fragmentos, objetos parciales.

El fantasma articula objetos parciales con movimientos, por ejemplo en *Pegan a un niño* no basta con reconocer el objeto, se puede reconocer en su parcialidad, pero en ese objeto está el deseo del Otro, que al convertirlo en una parcialidad lo convierte en cosa.

La muerte del otro es degradarlo en la apropiación, en la muerte del padre de Hamlet, el fantasma es porque está muerto, por eso la salida es trágica, porque el encuentro con el objeto es mortífero. El objeto ***a*** es lo que nos impulsa a desear, nos angustia el goce porque el goce implica no desear.

LA ESQUIZIA DE LA MIRADA

José Aranda Sánchez

Facultad de Ciencias
de la Conducta
Universidad Autónoma del
Estado de México

LA PULSIÓN ESCÓPICA Y SUS DESTINOS

De inicio se presentan cuestiones metapsicológicas previas: ¿Hay una pulsión escópica? ¿Qué "placer" propio se articula con una "pulsión" semejante? ¿Cuáles son sus destinos?

Por ello, lo que ante todo nos ocupa aquí es el registro freudiano de la mirada, cuyo campo semántico incluye, en primer término, el ver, o sea percibir por medio del sentido visual localizado en el órgano visual (el ojo); lo que supone un "poder" o "facultad" visual. Un segundo es "dejarse ver" y, en cierto modo, "apostarse" en el paisaje.

La mirada es la expresión de los ojos, la relación de estos con el objeto en cuestión.

Entonces se tiene un tercer término, dirigir la mirada sobre algo; aunque más precisamente significa "dejar descansar la mirada sobre el entorno": no simplemente ver, sino contemplar. Hay aquí, por lo tanto, algo de "imperativo" e "intrusivo". Se trata, asimismo, de percibir, pero de manera consciente a través de una apropiación del espectáculo. Igualmente implica "considerar" en sentido figurado.

Esto da entrada a la dimensión del "espectáculo", lugar de la "puesta en juego",

del "contemplar", así como a la "exposición", lo cual remite a la vez a la mirada interior y a la mirada externa desplegada sobre el mundo.

En las fuentes de la sexualidad infantil se distinguen dos pulsiones, aún no totalmente comprendidas: además de la pulsión de crueldad (dominio), la pulsión de ver; éste no es sólo una de las funciones susceptibles de fijación, hay verdaderamente un "foco pulsional" cuya expresión es el mirar: hay una pulsión de mirar.

Ahora bien, en su origen mismo, se codea con el sentido del tacto. Freud plantea como idéntica una "libido del tacto o del mirar", o sea que el mirar reemplaza al tacto. Puede evocarse una libido táctil-escópica activa/pasiva.

Sin duda, el aprendizaje del amor se hace viendo y tocando. Incluso sentir, ver, tocar, en tanto crisol de sensaciones olfativas, visuales y táctiles, se encuentran en el origen, en cierto modo animal, de la relación con el objeto. Olido, mirado, tocado: tal es el primer destino del objeto.

Por tanto, podemos constatar que Freud no aísla una pulsión parcial específica, en la medida en que hay una escopicidad en cierta forma estructural de la pulsión. De ahí puede comprenderse que, desde que hay pulsión, "eso quiere ver" (como quiere sentir y tocar).

Es a partir del momento en que se produzca un cierto destino de la pulsión, susceptible de fijarse y luego "invertirse" y "darse vuelta", cuando se dibujará una experiencia pulsional propia del registro escópico.

Placer de ver y destinos pulsionales

Es en el registro de la perversión donde Freud encuentra el placer de ver como fijación en metas sexuales provisorias del acto sexual normal. En cierto modo, tocar con la mirada es el trabajo de acercamiento al objeto sexual. "La impresión óptica sigue siendo el camino mediante el cual la excitación libidinal se despierta con más frecuencia", es la atracción o "encanto" del objeto.

Freud establece que "mirar y mostrarse" son explícitamente "metas" pulsionales, a la manera de un "par pulsional". Lo que en un inicio se señalaba como perversiones de facto en el par "voyeurismo/exhibicionismo" es de algún modo metapsicológicamente "deducido"

y reconstruido, según una secuencia que denota una verdadera lógica ternaria:

a. El mirar como una actividad dirigida hacia un objeto ajeno.

b. El abandono del objeto, el encauzamiento de la pulsión escópica hacia una parte del cuerpo propio, así como la conversión en pasividad y la erección de una nueva meta: ser mirado.

c. La instauración de un nuevo sujeto, al cual uno se muestra para ser mirado por él.

Freud subraya la primacía cronológica de la meta activa –el mirar– sobre la pasiva –ser mirado. Lo más interesante es que, en esta alquimia completa de la pulsión de ver, cada componente pulsional –activo/pasivo–, lejos de disolverse en el otro, sigue siendo "contemporáneo" de su vecino.

He aquí lo que se incuba en la erótica de la mirada: la serie de "erupciones de lava" de una sola y única corriente. En su versión activa es movimiento hacia el objeto, en tanto que en su versión pasiva es el medio de mantener la proximidad narcisística: cada etapa preliminar de la pulsión de ver, en la cual el placer de ver tiene por objeto el cuerpo propio, pertenece al narcisismo, que es una formación narcisística.

A partir de ella se desarrolla la pulsión de ver activa con el abandono del narcisismo, no obstante lo cual, la pasiva mantiene el objeto narcísico. El volverse pasivo es por lo tanto, en cierto modo, reversión narcísica. Hacerse pasivo es salvar la posición narcísica.

El vidente y lo visible: el ser de la mirada

En el secreto de la mirada, es el orden de lo visible el que domina y engloba el punto de vista del vidente. Lo visible –escribe Merleau Ponty– en torno de nosotros parece descansar en sí mismo, o como si de él a nosotros hubiera una intimidad tan estrecha como la del mar y la playa. El mar de lo visible no bordea solamente la playa del sujeto vidente, la delimita y la define.

Existe la línea fronteriza en que se forma el ser de la mirada. En lo relativo a las cosas, la mirada misma las envuelve, las viste con su carne; en cada mirada, una cosa se encarna en el mundo y en el sujeto.

Tan grande es la mirada que envuelve, palpa, casa las cosas visibles. La visión es palpación por la mirada. Así es como se revela la aptitud doble de la mirada de velarse en las cosas –sin lo cual no vería nada– al mismo tiempo que las devela –sin lo cual las cosas permanecerían desnudas, sumergidas en su oscuridad. Tan amplia es la penetración de Merleau Ponty, que rechaza la imagen de una "caja": cuerpo en el mundo o mundo y cuerpo en el vidente.

Mediante una articulación de la carne del mundo y del cuerpo propio sostenida por una encarnación escópica, revela una "extraña adherencia del vidente y lo visible" que va a llevarnos al corazón de una teoría del sujeto renovada por la metafísica de lo visible.

En efecto, lo que Merleau Ponty examina es esa extraña "preposesión de lo visible" que pone a mi mirada bajo la dominación de las cosas: "no miro un caos sino cosas, de modo que en definitiva no puede decirse si son éstas o la mirada las que gobiernan". ¿Qué es esta pre-posesión de lo visible, este arte de interrogarlo según sus deseos, esta exégesis inspirada?

La cosa y el orden de lo visible, por lo tanto, tienen de algún modo derecho de prioridad a mi respecto: lo visible requiere que la mirada lo interrogue –en ese sentido, toda mirada es interrogadora–, pero según sus deseos. Lo visible es el texto que inspira la mirada. La lección de modestia, en este aspecto, para la presunción de la mirada maestra, pero que devuelve a lo visible, en la mirada, toda su riqueza.

El salvajismo de la mirada: del "quiasmo" a la esquizia

Hay una revelación por la mirada sobre el mundo de algo que, en el mundo, me mira.

Lo que surge aquí es la visibilidad, sensación de ser rodeado, mirado desde todas partes.

Tocamos allí en concreto –no hay cuestión más concreta, puesto que toca a lo real– el círculo de lo visible y el vidente. La mirada, si bien se creía segura de un dominio, provoca la experiencia de desencadenar las potencias de un visible de posibilidades inagotables. Hay que

pensar en una "torsión" de lo visible sobre sí mismo de la que emergen el vidente y su mirada. Ésta, por lo tanto, surge no como objetivación de un dato, sino en la índole misma de las cosas.

Se advierte una tentativa de prescindir del ego, compromiso explícito de Merleau Ponty en su conclusión: "no implicamos en nuestra experiencia ninguna referencia a un ego". Examinamos nuestra experiencia precisamente para saber cómo nos abre a lo que no es nosotros. "Pensamiento del afuera", cuya utilidad para un pensamiento de la alteridad es evidente.

El revés de esta búsqueda del afuera es, sin paradoja, la hipótesis de descubrir, en el seno mismo de la experiencia (de la presencia), "un movimiento hacia lo que en ningún caso podría estar presente en nosotros en original y cuya ausencia irremediable se contaría así entre nuestras experiencias originarias".

La ausencia surge de la manera más tangible del afuera. Especial fenomenología que, empeñada en restituir todo lo visible, no cesa de señalar en él la estructura de ausencia: "digo pues que todo visible es invisible, que la percepción es impercepción, que la conciencia tiene un 'punto ciego', que ver siempre es ver más de lo que se ve". Es preciso, entonces, imaginarse un sujeto percipiente, armado de una mirada que confiesa: "En la medida misma en que veo, no sé lo que veo, lo que no quiere decir que no haya nada, sino que el ser de que se trata es el de un destello del mundo tácitamente tocado". Bella fórmula que devuelve al acto perceptivo la evidencia de su misterio y lo articula con la alteridad.

La mirada y el Otro

Lacan retoma la crítica de la concepción reflexiva de la percepción, llevada a su extremo por Merleau Ponty, al aplicarla a su objeto, crítica de la visión geometral: descubre un ojo no únicamente situado en el espacio, sino bañado en la luz, corte sumergido en la luminosidad de lo visible.

El sujeto percipiente no está en el mundo, atento a dominarlo; está en él como un cuadro, formando una mancha y mirado por el objeto. En otros términos, cabe pensar allí en una pantalla.

Se trata de la función de mascarada propia del mimetismo: "dimensión por la cual el sujeto tiene que insertarse en el cuadro", como camuflaje, disfraz o intimidación; no se trata tanto de "engañar" al otro –a entender como finalidad adaptativa, que sería entonces más bien fallida, según lo muestra la experiencia–, sino el movimiento que consiste, para el sujeto, en "incorporarse a una función cuyo ejercicio se apodera de él".

Para Lacan, la mirada es llamada al Otro: así, toda mirada es implorante… ¿de qué, sino de una mirada devuelta por el Otro? Por un lado, obedece al deseo –entendamos con ello un registro pulsional que toca al deseo por el Otro–, pero, además, recuerda la súplica, en la forma de demanda, al Otro que constituye la pulsión oral, hay por ende una avidez escópica.

La mirada nos pone en presencia del deseo esperado del Otro, experiencia buscada del reconocimiento. Es bien sabido que el desprecio resulta en el hecho de rehusar al otro la mirada, con lo que se le cercena su deseo: "no eres nada para mí", he aquí lo peor que el otro puede señalar a la imploración de la mirada.

Pero el sujeto, de todas maneras, está condenado a experimentar la ausencia de ese Otro: obedece, en efecto, al ser de un deseo que está fuera del mundo. Siempre es el Otro quien tiene la mirada, quien la posee desde el otro lado del mundo, lo que nos confronta con la tarea de discernir lo visible de lo invisible.

Nada más abierto a la mirada que el mundo, y también nada más cerrado porque la mirada jamás se mundaniza por completo. ¿Qué es lo que provoca esa falta de mundanización? Es en este punto donde la ontología psicoanalítica se separa de la fenomenología en estricto sentido: lo que está en juego es claramente una esquizia, pero no "la distancia que obedece al hecho de que hay formas impuestas por el mundo hacia las que nos dirige la intencionalidad de la experiencia fenomenológica". ¿Cuál otra entonces?

Es que "la mirada sólo se nos presenta en la forma de una extraña contingencia simbólica de lo que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración". Tenemos allí, por lo tanto, en ese punto de tope, al sujeto de la mirada, el de la esquizia, presa de un objeto que lo coloca en el campo del Otro.

Es preciso que algo se mueva en el Otro para que se instaure el efecto de la mirada, lo que señala con claridad ese ruido súbito de hojas en el momento en que él mismo –el sujeto puesto en escena en la fenomenología sartreana de la mirada– se presenta en el acto de mirar por un ojo de cerradura. Es decir, que la mirada interviene para un sujeto que se sostiene en una función de deseo, en referencia a la presencia de otro. Es ese ruido el que nos hará pasar de las potencias de lo visible a las de lo preferible, de la cavidad de lo invisible a la de lo inaudible.

La versión escópica del "objeto a"

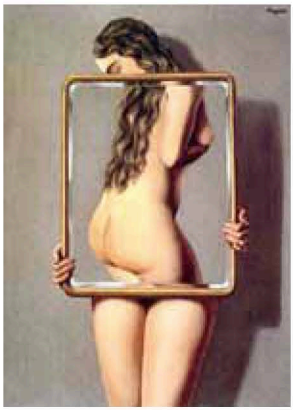
La función del "objeto a" permite a Lacan una verdadera retórica de la castración: entendamos con ello que los objetos no se distribuyen únicamente a lo largo de la historia libidinal, como las versiones del objeto parcial (oral, anal, fálico...) sino que se presentan como los "precipitados" de esta función de falta central.

Aquí el objeto escópico se referirá al deseo por el Otro. Habría una analogía estructural: por la mirada, deseo "al" otro como, a través del pecho, demando al Otro; los registros oral y escópico se reflejan como "posturas pulsionales", respectivamente del lado de la demanda y el deseo, pero es eso lo que hace que, en la mirada, haya algo "indigerible".

El "momento de la mirada" es la prueba misma del ser, presa de la prueba de la falta de ser. El punto es que en la imagen misma hay una falta, anotada por Lacan como *-phi*, verdadero punto ciego. La mirada da testimonio de esa falta y de su tentativa de suplencia. En otros términos, la mirada es "el término más característico para comprender la función propia del objeto a". Es identificable como el objeto "indigerible", lo que está más allá del ver, su límite. Aun antes de que me "vea" en el espejo, ya soy mirado, entregado al poder de lo visible, asediado y descubierto, expuesto a la mirada del Otro.

Tenemos allí el antes de lo ante especular, la prehistoria del espejo. Lo que alcanza expresión con la mancha: "ya hay en el mundo algo que mira antes de que haya una vista que la descubre". A partir de ello, lo que miro no es nunca lo que "quiero ver": de allí la función del velo. "Pido ver" más allá de lo que es dado ver. El "objeto a", en el campo de lo visible, es la mirada.

Todo sucede como si se dispusiera de amplios espacios de lo visible para desplegar su decorado e inscribir en él la falta de la mirada. Se trata de un objeto con el cual se complementa el sujeto, enfrentado a la castración: se comprendería así su carácter "pasional". Tengo estos objetos para vivir la Pasión de la castración... 🔧



Las relaciones peligrosas, René Magritte, óleo sobre tela, 72 x 64 cm., 1935, Colección Mr. y Mrs. Henri Jeanson, París.

¿ARTE Y PSICOANÁLISIS PARA QUÉ?

Janitzio Alatriste

Facultad de Artes
Universidad Autónoma
del Estado de México

Esta pregunta surge de algún modo como todo, es decir que proviene del Otro. Desde hace algunos años he estado en contacto con la teoría psicoanalítica, en particular con la reinvención que Jacques Lacan realizó, en un trabajo de casi toda su vida, sobre la obra de Sigmund Freud, a quien podríamos llamar el padre del psicoanálisis.

Este contacto ha acontecido como resultado de múltiples circunstancias, desde una historia temprana con un psicoanalista ecléctico que mezclaba psicoanálisis existencial con alucinógenos, hasta una lectura desesperada por encontrar sentido a tragedias amorosas. Sin embargo, estos encuentros psicoanalíticos no me habían generado la pregunta: ¿para qué sirve el psicoanálisis en el arte?

En principio tendría que aclarar que la pregunta me parece del todo impertinente, aludiendo a Pablo Fernández Christlieb, quien en su texto "La sociedad mental" afirma que pensar en que un conocimiento se "aplica" en algo tiene una naturaleza mezquina, es decir, parte de una concepción del mundo que considera la utilidad y la eficiencia como el propósito de la vida en general para que, a fin de cuentas, esta

eficiencia se vea reflejada en cuentas bancarias bien nutridas; de modo que aplicar un conocimiento en términos de beneficio implica una economía del precio más que del valor.

Una vez aclarada la insensatez de '¿para qué sirve el psicoanálisis en el arte?' –como ya dije, esta pregunta me viene del otro, de otros psicoanalistas, de otros profesores, de otros alumnos, de otros artistas, de tantos otros–, yo como buen sujeto del lenguaje, no me queda más que intentar responder a algo que, para ser sincero, nadie me ha preguntado directamente.

La primera respuesta que se me ocurre es pensar que el psicoanálisis sirve para lo que sirve cualquier teoría, simplemente para ampliar nuestra visión del mundo. Claro que dicho así, se oye bastante arbitrario; pero resulta desde ciertas teorías del conocimiento que comparto, por ejemplo la de Emanuel Kant, quien afirma que de algún modo, el mundo es a la medida de mi comprensión, esto es, que sólo vemos y percibimos lo que conocemos. Por decir algo, si yo no sé del complejo de Edipo, seguramente no lo podré ver en mi relación con mi madre o la de otros con la suya, quizá lo que sí pueda entender de algunas relaciones peculiares con la madre sea: el niño con *mamitis*, los chamacos chiqueados, el escuincle berrinchudo o el niño de mami. Mi mundo resulta, pues, de aquello que conozco. Otros pensadores han continuado la misma línea con sus respectivos matices, así podríamos hablar de Charles Sanders Peirce o Ludwig Wittgenstein, de quien es famoso el aforismo: "Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje".

Refiero la metáfora de otro pensador, Gregory Bateson, quien dice que la teoría son mapas, en la comprensión de que un mapa no es nunca el territorio y, sin embargo, nuestra relación con el mundo se da más en los mapas que en los territorios. De algún modo, sin un mapa no tendríamos la capacidad de relacionarnos con el mundo real, que de tan real resulta invisible para nosotros que sólo vemos lo que conocemos.

Para continuar con mi respuesta, tendría que decir que el psicoanálisis es para mí un mapa. Un mapa que me permite ver el fenómeno artístico desde diferentes concepciones y, por lo

tanto, como diferentes territorios. De hecho no tantos, diría que básicamente tres: la producción artística como un acontecimiento de creación psíquica, la pedagogía del arte como una forma de interacción subjetiva y, por último, el arte como paradigma estético generado por el deseo.

Por decirlo de un modo más coloquial, el psicoanálisis me sirve de mapa para reconocer tres de los territorios fundamentales por los que he decidido hacer mi vida. Lo primero que nombré, la producción artística como acontecimiento de creación psíquica, se refiere a mi quehacer como productor artístico; la pedagogía del arte, como una forma de interacción subjetiva tiene que ver con mi práctica como profesor de arte y, el arte como paradigma estético generado por el deseo, es la perspectiva que he creado para comprender el fenómeno cultural de la institución artística.

También es importante precisar a qué se refiere uno cuando dice el "psicoanálisis", podría parecer que es "todo" el psicoanálisis el que se ocupa de esos aspectos que he mencionado y, desde luego, no es así. Mi producción artística, como un proceso de creación psíquica, la entiendo utilizando básicamente el concepto de ética en psicoanálisis del que Lacan se ocupa en su *Seminario VII*. Mi práctica como docente de arte, la comprendo desde la idea de transferencia que Lacan desarrolla en su *Seminario VIII*. Ese mundo del arte en la cultura lo veo desde el concepto del deseo, que Lacan trata en muchos de sus textos y seminarios, aunque quizá del que yo más he recuperado sea su *Seminario VI*, "El deseo y su interpretación".

El arte como un paradigma estético generado desde el deseo

He querido iniciar la exposición de estos fenómenos por el más social o simbólico de todos ellos, me refiero al arte como una institución cultural. Una entidad que si bien se conforma por una gran cantidad de sujetos, su devenir no depende de ninguno de ellos en particular; se constituye como una ley que tiene una existencia autónoma y opera a manera de lo que Lacan llama una cadena significante, cuya función es generar una demanda frente a los sujetos que se relacionan con ella. De modo que sería posible decir que el arte, socialmente hablando, es una demanda de la cultura;

nuestro sistema de creencias nos ha enseñado que el arte es un valor y que vale la pena mantener una relación con él, ya que otorga prestigio. Al decir esto, quizá haya a quien le suene un tanto obsceno, pues, por otro lado, el arte en la cultura produce la creencia de que éste se produce como resultado del deseo de un artista. Sin embargo, y ahora este fenómeno ya comprendido desde el psicoanálisis, el deseo siempre es deseo del otro o, dicho de otro modo, todo deseo proviene de una demanda.

En ese sentido, no resulta nada extraño que los artistas creen desde su deseo que, desde luego, no es propio, sino una posición frente a la demanda de una cadena significante, ahora comprendida más bien como, un Gran Otro. El deseo comprendido así sería como el gran señuelo de autonomía que la propia cultura nos vende, un espacio de vivencia plena que garantiza la trascendencia de un sujeto, porque además el arte en nuestro paradigma occidental está íntimamente relacionado con la idea de personalidad, entendida ésta como una suerte de esencia del individuo, de modo que el arte opera como la producción de trascendencia del individuo frente a la máquina cultural; algo así como el triunfo de la mente sobre la materia a la manera de Kalimán.

Que el artista está sujeto a una demanda cada día más opaca en el mundo del arte resulta evidente al observar una aparente arbitrariedad en el otorgamiento de reconocimientos institucionales a los artistas: becas, premios, apoyos de producción, financiamiento de proyectos, exposiciones internacionales, invitaciones a bienales, ventas millonarias, etc. Aquellos artistas que obtienen alguna o algunas de estas estrategias de fama y reconocimiento sólo son aquellos que cumplen el mandato que el sistema artístico envía, siempre de manera obscura y ambigua.

Pero lo más perverso del sistema, como toda ley, es que implícitamente también invita a ser violada, y en el caso del arte resulta evidente. No se premia la autonomía ni la desobediencia, pero a la vez ese deseo autónomo se promueve como el gran valor del arte, al menos dentro de nuestra cultura.

El conflicto del deseo en el arte será que es a la vez sumisión y subversión. Toda creación artística requiere un código que la inscriba

dentro del reconocimiento de una cultura, pero al mismo tiempo implica un desplazamiento que transforma paulatinamente ese código que, al reconocerlo, se destruye a sí mismo, transformándose. Todo deseo para serlo, se produce frente al mandato, pero no sólo no satisface ese mandato, sino lo revierte y de este modo produce la necesaria transformación de una cultura; por decirlo de otro modo, parafraseando a Ciorán, todo objeto artístico es un malentendido, o bien, el deseo es siempre un malentendido ya que aparece en el desfase entre la demanda y la angustia de respuesta frente a ella. Aunque cabe aclarar que ese efecto de sofisticación que el deseo produce en lo simbólico no se produce por la acción de un sujeto artista, sino por una red compleja de interacciones en la cultura.

La pedagogía del arte como una interacción subjetiva

Ya Freud habla de las profesiones imposibles: gobernar, analizar y educar. Quizá porque en ellas se pone en operación ese juego de malentendidos entre los sujetos que es la transferencia. Frente a frente, dos sujetos ponen en movimiento una serie de significaciones que, a la vez que nos relacionan con ese otro, siempre bloquean e impiden todo contacto: entre dos sujetos siempre hay en medio un Gran Otro.

Ese Gran Otro coloca en nosotros una serie de expectativas hacia nuestros semejantes que están destinadas a no cumplirse. Así, un alumno deposita en la figura de su profesor el requerimiento de una buena cantidad de saberes que lo rescaten de su propia angustia al no saber; de modo análogo, un profesor deposita en su alumno la esperanza de confirmar sus saberes y ser reconocido como sapiente para, de este modo, confirmarse como sujeto de certeza libre de angustia.

Por desgracia, esas expectativas no se cumplen, y los dos se quedan con su angustia: el alumno por confirmar que su profesor no sabe y que no ha podido rescatarlo de la ansiedad por no saber; el profesor, al saberse incompetente para auxiliar al alumno frente a su ignorancia y no ser reconocido como sapiente, ahondando así su propia angustia de no saber tampoco.

Esta relación incompleta producida en transferencia, implica la gran dificultad de las relaciones educativas, pero se acentúa en la pedagogía del arte, ya que se suman la incertidumbres del propio medio artístico y la fragilidad de la certezas en el terreno de la creación artística, fragilidad que se refleja ya sea en enseñanzas ambiguas o en afirmaciones autoritarias, ambas ineficaces como proceso pedagógico.

Sin embargo, quizá lo interesante de comprender este proceso pedagógico del arte desde el psicoanálisis, pudiera ser que como éste, la enseñanza del arte no se plantea como un saber, sino como un no saber. El saber es de algún modo la confirmación en un Gran Otro de las certezas del sujeto, sólo que ese saber del Gran Otro nunca se confirma, ya que no es más que una fantasía del sujeto frente al hecho de estar desamparados, incompletos, vacíos, castrados, en falta. En cambio, el no saber es partir justo de esa incompletud y los saberes quedan relativizados a una validez provisional que nunca satisfacen por completo, sino que se crean continuamente como parte de una carrera inagotable frente a la incertidumbre, dirían los científicos, o a la angustia, dirían los psicoanalistas. Así, el saber es más una creación que una certeza, una búsqueda más que un encuentro, una estética más que una verdad, en fin, un no saber más que un saber.

La producción artística como un acontecimiento psíquico

Intentar ser artista genera una gran cantidad de dudas, desde las más paternales como: ¿y de qué vas a vivir?, hasta las más existenciales como: ¿de qué modo mi propio deseo se convierte en el anhelo de mi cultura? El hecho es que –ya sea una respuesta a una demanda, como lo sugiero en la primera parte de esta reflexión, o en la creencia de que es lo que verdaderamente se quiere– ser artista es una actividad plagada de dudas a cada momento. Esta circunstancia se refleja en la gran cantidad de estudiantes de arte que, al terminar o abandonar sus estudios, simplemente dejan de crear, quizá sea porque si el arte es el espacio que la cultura legaliza para el ejercicio del deseo, necesariamente el arte no sirve para nada, en el sentido de que no cubre una

necesidad ni satisface una demanda. Hacer algo que no le interesa a nadie, que no le sirve a nadie y que no lo pide nadie implica un espacio de angustia que pocos pueden transformar en goce.

Ya afirmé que este campo de mi vida que el psicoanálisis me ayuda a mapear es el de mi propia creación artística, aquello que he decidido como la razón de mi vida que, más que haber decidido sea probablemente mi destino, en el sentido en que Freud lo entiende cuando dice "infancia es destino": mi padre fue artista.

Sin embargo, este ya largo proceso que he desarrollado, recientemente lo comprendo como una larga batalla contra la resistencia a la castración que en mí deviene en una ética. Lacan sugiere, en su *Seminario VII*, "La ética del psicoanálisis", que casi todas las fantasías o, más bien, fantasmas del sujeto se producen como una suerte de amortiguación frente a la castración, ésta a la vez es condición de una entrada al campo simbólico, es decir, al mundo social, cuya característica básica es la palabra 'no': no se puede todo, no puedo hacer lo que yo quiera, no se vale todo, no debo, no tengo, no soy. Este mundo social es literalmente castrante y, sin embargo, no puedo sustraerme a él, ya que sólo ahí aparece mi subjetividad; un sujeto sólo es sujeto en lo simbólico. Un ser en lo real sería sólo intensidad, en lo imaginario sensación; ese ser sólo en lo simbólico aparece como consciencia, como identidad, como sujeto. Pero ahí está castrado, incompleto, en falta.

Yo, como casi todos los aspirantes a artistas, caí en esa fantasía de la cultura que propone al arte como el sitio de la plenitud individual, donde se rinde tributo a la individualidad, al deseo propio como la fantasía de satisfacción, donde el reconocimiento acontece como resultado de lo que eres por el simple hecho de la insistencia en ello.

Esa ética del psicoanálisis paradójicamente se podría entender como asumir el deseo como el deseo del otro, donde para ser deseante se requiere ser sujeto y para ser sujeto se requiere desear; pero el deseo no proviene de uno mismo, sino del otro. Por ello esa autoafirmación de mi deseo como artista, que se produce en el momento de creación, sin una ética, se convierte en un regodeo solipsista por los senderos de mi narcisismo, unos dibujos que me enamoran de mi propia imagen como artista incomprendido pero de

talento, trazos repetitivos que insisten en la fantasía de que lo que me falta y lo que no soy aparecen en las tramas del claroscuro

Mi proceso de creación como artista ahora más bien lo entiendo como un camino de reconocimiento del Otro en la medida en que soy deseo de ese Otro. Lacan dice: "de lo único que se puede ser culpable es de haber cedido en su deseo", es decir, el deseo será irremediablemente el encuentro con el Otro, ese encuentro produce dos cosas: mi subjetividad al convertirme el Otro en deseante y la presencia de todo lo que no soy yo. Si de ese encuentro sólo logro ver a mí mismo como deseo, no hay ética y desaparezco como sujeto; si logro sostenerme como sujeto deseante, será únicamente porque no he perdido la perspectiva de que tanto mi subjetividad como mi deseo provienen del otro; en ese sostenimiento frágil, intermitente seré sujeto. Ceder en el deseo es perder la perspectiva de que soy el deseo del Otro.

Así, a últimas fechas, ya no dibujo preocupado por ser buen dibujante ni por sugerir ideas con imágenes inteligentes ni por anunciar que tengo talento ni por dejar testimonio de mis sufrimientos o placeres. Por ahora sólo me abandono al placer, casi goce, de buscar imágenes por el mundo que me conecten con una significancia, aunque no conozca su significado, y liberar un trazo que me identifica como un sujeto en deuda, pero con la posibilidad de crear la manera de pagarla, quizá hasta con un gesto de tinta.

LA CASA DE LAS CITAS. EL ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE LA SUGERENCIA

Héctor Serrano

Facultad de Arquitectura
y Diseño, Facultad de Artes
Universidad Autónoma
del Estado de México

Las fotografías no mienten, pero
tampoco lo cuentan todo.
Son simplemente un testimonio del
paso del tiempo, la prueba visible.

PAUL AUSTER

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, la fotografía se constituyó como el medio ideal para representar la realidad. Al parecer, las imágenes fotográficas pueden brindar un grado de similitud extremo entre un objeto y su doble en imagen. Por esta razón, han sido utilizadas como herramientas testimoniales que dan fe de lo acontecido de un modo indudable y, sobre esta base, se han construido algunas de las más fuertes tradiciones de la fotografía moderna que han incidido en ámbitos extra artísticos –tan disímbolos entre sí– como el periodismo, la documentación de acontecimientos fidedignos (ya sean de orden natural o social), la geografía e, incluso, en la jurisprudencia. Desde luego, esta postura altamente difundida pronto fue vista con sospecha, en la actualidad existen innumerables textos críticos y también trabajos artísticos muy importantes que han denostado aquellos principios.

Para efectos del presente ensayo, resulta necesario advertir que la fotografía, al ser un medio de manipulación mecánica, implica siempre una presunta mirada detrás de la lente, con lo cual se aniquila cualquier idea de imparcialidad o neutralidad pues, como es bien sabido, no es posible nombrar una mirada inocente. Desde esta perspectiva, podría decirse que una imagen fotográfica, más que designar o presentar un objeto, representa el deseo de un sujeto que ha decidido mirar esto y no aquello. Contra todas las tradicionales consideraciones, es posible afirmar que una fotografía nunca debiera ser tomada como un argumento positivo, pues más que la presentación del doble auténtico de un objeto, la imagen fotográfica revela una mirada. En términos logarítmicos y cantinfleando a Wajcman[1], esto significa que una fotografía conlleva irremediablemente *un-menos*-de-objeto frente a *un-plus*-de-mirada.

Conviene aclarar que la revisión hasta aquí planteada intenta referirse sólo a las fotografías que no fueron generadas con un propósito artístico y que, en términos muy generales, podríamos incluir en distintos géneros como el costumbrismo, el documental, los retratos de estudio, los anónimos y, más particularmente, la pornografía. El caso que aquí se muestra es uno que puede ser inserto en algunos de los espacios ya citados.

La casa de las citas

La casa de las citas es una colección fotográfica del Porfiriato hallada en el mercado de La Lagunilla por Ava Vargas en los años setenta. El conjunto de 85 imágenes en blanco y negro fue producido por un fotógrafo presumiblemente de estudio, cuya rúbrica simplemente fue J.B., activo a principios del siglo XX. Las imágenes fueron dadas a conocer a través de un libro publicado en 1991 por el mismo el coleccionista[2], quien restauró el material que originalmente estaba impreso en cristal y organizado en pares para generar un efecto de vistas estereoscópicas o en tercera dimensión.

1 Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
2 Ava Vargas comp., *La casa de las citas, en el barrio galante*, col. Camera Lucida, México, Grijalbo-CONACULTA, 1991.

Es difícil saber los motivos por los cuales el fotógrafo J.B. realizó estas imágenes, aunque se ha sugerido, sin bases suficientes, que pudo haber sido el fotógrafo ocasional de un burdel o casa de citas. No es la intención sugerir que la tomas fueron una actividad común y generalizada en la época; sin embargo, se tiene noticia de que se publicaban pequeñas postales comerciales que, eventualmente, eran incluidas como un objeto adicional en algunos productos para caballeros, entregados en secreto para ser guardados en secreto.

De un modo particular, creo conveniente asumir que padezco de una fascinación por adquirir o sólo mirar las fotografías que son vendidas en los puestos o tiendas de trebejos. Al mirarlas no puedo dejar de pensar en las circunstancias en que éstas fueron tomadas y, sobre todo, la importancia que esas imágenes representarían para el modelo, el fotógrafo y el destinatario. Por una proclividad hacia la cursilería, siempre me conmueve el olvido en el que éstas han caído. Una fotografía de estudio siempre es un algo-para-alguien. Quien se topa con una de estas imágenes, mucho tiempo después, las salva y con su mirada las actualiza, pero nunca es el destinatario original y sólo puede mirar en ellas un resto visible, la huella del olvido.

Mi labor en esta ponencia no será la de reconstruir las condiciones en que estas fotos fueron realizadas, simplemente intentaré esbozar un discurso alterno a partir de lo visible. Mi lectura se orienta a identificar dos tipos de discursos: uno temporal y, por tanto, cambiante; y otro social, como dispositivo legitimante. En principio sería conveniente acordar que estas fotos pudieron haber sido tomadas para un fin "pornográfico", y es precisamente sobre este supuesto donde me interesa establecer la categoría temporal: esas fotos tal vez, en su momento, fueron pornográficas pero hoy no lo son más. Por otra parte, he decidido asignar la dimensión social tanto a la forma reservada con la que fueron producidas como al supuesto carácter de secreto con el que se consumían, y su transformación contemporánea en imágenes sociales de divulgación masiva.

Este planteamiento interpretativo refiere –de algún modo– el principio dialógico planteado por Bajtín[3], donde señala que la

3 Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus-Alfaguara, 2001.

orientación del enunciado está encausada hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación y todos los posibles puntos de vista y destinatarios; ahí, tales destinatarios, ubicados en diferentes épocas, contarían, bajo este punto de vista, con distintos enunciados particulares —como el de una pornografía "temporal" o entendida aquí como una instancia inicial—, pero cambiante al paso del tiempo. Así, en diversos textos o discursos plásticos pueden existir configuraciones discursivas, cada una de las cuales incluye un conjunto de significaciones igualmente diversas.

Es mediante esta dinámica temporal que se diluyen las significaciones antiguas u originales y devienen supuestos; mientras que los criterios contemporáneos se convierten en valores. En el caso de estas fotografías, después de ochenta años de su toma inicial, fueron compiladas, restauradas y publicadas, e irremediablemente también, descontextualizadas y re-contextualizadas. Hoy día podría decirse que han sido "des-feminizadas" al aniquilar a su destinatario originalmente masculino y secreto, para promover su consideración hacia todo tipo de observadores, quienes a la luz de su palabra expuestamente valorativa, las renombran.

En su época, el destino de tales fotogramas era el de permanecer dentro del baúl secreto para ser miradas con lascivia en la intimidad de una habitación vacía, pero su publicación editorial las ha trasladado, de un tajo, al estante de alguna biblioteca privilegiada.

Pretendo plantear esta relativa "asexuación editorial" como el efecto de multidireccionalidad del que éstas han sido objeto pues, al divulgarse, se ha generado un nuevo público receptor mixto. Dentro de este libro, las imágenes han sido escindidas[4] de su inicial carga erotizante y, entonces, han sido introducidas en circuitos discursivos socializados.

A diferencia de algunos materiales europeos, este material fotográfico carece de la presencia del co-protagonista masculino de la complacencia, se asume sólo como una presencia-ausente,

4 Se asume que los procesos culturales que han construido las diferentes generaciones han provocado cambios de actitud, percepción moral, exclusividad en el disfrute masculino y otras circunstancias que disminuyen o canalizan, en otras direcciones, las percepciones que se hacen sobre este material fotográfico, al ser ubicado en la actualidad dentro de un contexto distinto.

como una mirada en *off*. Éste es un "*espectador-propietario* [que] expulsará con la imaginación al otro hombre o se identificará con él [...] Casi toda la imaginería sexual europea es frontal [...] porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira. Lo absurdo de esta adulación a la masculinidad alcanza su apogeo en el arte académico público del siglo XIX", afirma John Berger[5], de quien se presenta a continuación una selección de frases orientadas hacia la óptica de los estudios de género y relativas a la visualidad masculina o *actitud mental* —del varón, esto último según Gombrich. Respecto a los desnudos femeninos, Berger afirma:

> Los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas [...] En las fotografías pornográficas la imagen adquiere sensualidad o denota un carácter de 'provocación sexual', por lo que su representación tiende a ser central dentro de la imagen y ellas [las mujeres] son colocadas para ser miradas, incluso exhibidas, por y para el varón, que se instaura como el espectador único [...] Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres [...] porque se supone que el espectador 'ideal' es varón y la imagen está destinada a adularle.[6]

En conclusión, sin duda, una primera interpretación distinta a la original puede consistir en que a esta serie de imágenes poco le queda de pornográfica; resulta hoy en día, cuando más, *sensualista;* y algunas fotografías, muy pocas, podrían envolverse dentro de un marco de erotismo artístico, si es que se dejara de lado la visión original de J.B. y si solamente se abordase el sentido de excitación sexual o erotización, lo que tal vez haría recomendable un análisis de tipo psicológico o psicoanalítico de forma complementaria.

Sin embargo, la relectura de estas fotografías se podría ubicar tanto en un campo de relativismo teórico como dentro de otros más tradicionales, como el de la estética, la historia cultural,

5 John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
6 Único, en términos de la exclusión del *otro* género, esto es, el femenino, pero en términos contemporáneos, son también excluyentes ante las miradas del resto de la denominada diversidad sexual. Todas estas frases están contenidas en Berger, *op. cit.*, pp. 55-66.

el género o la semiótica, entre otras disciplinas o enfoques. Las percepciones, significaciones o sensaciones que genera cada fotografía —para este caso, las eróticas— se multiplican en sucesiones infinitas dependiendo de quién y qué perfil sociocultural posee el observador que le imprimirá distintas simbolizaciones de carácter social y personal: el que sea varón o mujer, joven o viejo, pobre o rico, *ilustrado* o ignorante, religioso o ateo; entre la idea que ellos *tenían* —para deambular en diferentes tiempos— del sentido de la moral y también de la de libertad sexual. Ya sea para el caso de que perteneciesen a aquella época distante o a la presente y, en consecuencia, a la diversidad que implica la existencia de múltiples generaciones que intermedian entre su toma inicial —o fijación en el tiempo— y el "momento actual", que siempre será un presente móvil e inasible.

Fuentes consultadas

Bajtín, Mijaíl, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus-Alfaguara, 2001.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995.

Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2000.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994.

Dubois, Philipe, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

Montellano, Francisco, *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México del siglo* XX, México, CONACULTA-Grijalbo, 1994.

Sánchez Artecehe, Bladimiro David, *El cuerpo silenciado, mujeres públicas en Toluca (1877-1896)*, Facultad de Filosofía y Letras (tesis de licenciatura en Historia), México, UNAM, 2002.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989.

Vargas, Ava (comp.), *La casa de las citas, en el barrio galante*, México, Grijalbo-CONACULTA, Col. Camera Lucida, 1991.

Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Arte y psique. El arte como deseo
Se usaron carácteres *Minion Pro* y *Calibri*.
Compiladores: Eduardo Bernal Gómez, Laila Ortiz Cora y Cynthia Ortega Salgado.
Coordinador editorial: Álvaro Villalobos. Asistente de investigación: Blanca Evelin Enríquez Cano. Corrección de estilo: Blanca Leonor Ocampo. Formación: Jorge Marcelino.

FACULTAD DE ARTES

M. en A. V. José Edgar Miranda Ortiz
DIRECTOR

M. en A. V. Janitzio Alatriste Tobilla
SUBDIRECTOR ACADÉMICO

L. en A. Mirtha Erika Canales García
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

M. en A. V. Laila Eréndira Ortiz Cora
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

L. en A. V. Javier de Jesús López Castañares
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

L. en D. G. Fernando García Cardiell
COORDINADOR DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en A. Cynthia Ortega Salgado
COORDINADORA DE PLANEACIÓN

M. en A. V. Eduardo Bernal Gómez
DEPARTAMENTO EDITORIAL



ISBN: 978-607-422-318-7