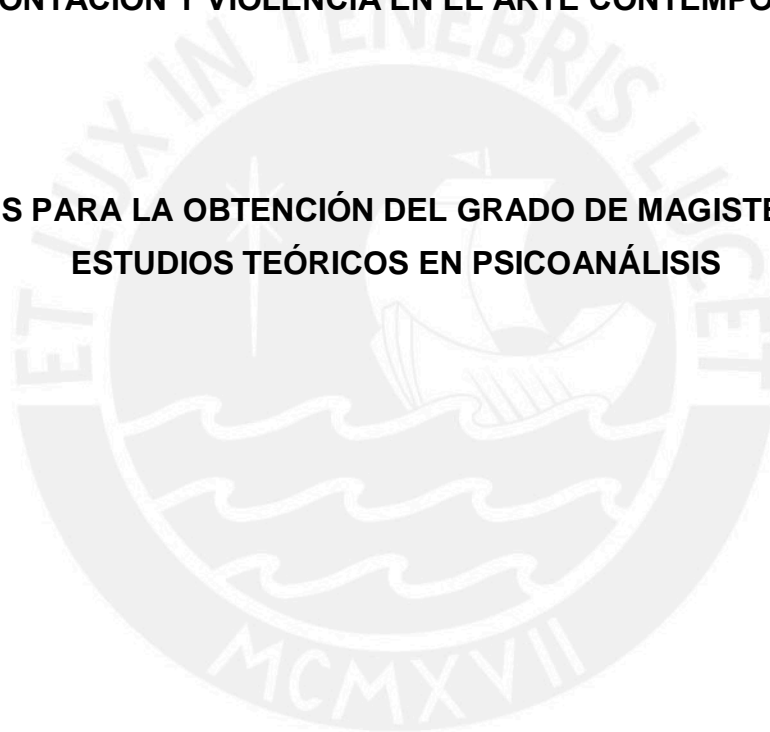


PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE GRADUADOS

**“MÁS ALLÁ DE LA SUBLIMACIÓN. APUNTES SOBRE LA
CONFRONTACIÓN Y VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO”**

**TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAGISTER EN
ESTUDIOS TEÓRICOS EN PSICOANÁLISIS**



MAX ALFREDO HERNÁNDEZ CALVO

2004

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	3
1. ARTE Y PSICOANÁLISIS: CÓPULAS EMBARAZOSAS.....	7
1.1 Arte/ Psicoanálisis: Tablas de contenido.....	8
1.2 Lógicas simbólicas.....	14
1.3 Tentando los signos.....	26
1.4 Desde y a través del símbolo.....	33
2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS.....	39
2.1 ¿Tras un símbolo artístico?.....	39
2.2 Economía y emoción en el signo y el símbolo.....	44
2.3 Consideraciones receptoras, condiciones psicoanalíticas.....	51
2.4 Crisis (representacional) como (anti) estética.....	60
3. SUBLIMACIÓN, PARADOJA, RECEPCIÓN.....	70
3.1 Sublimación sin sustitutos: ¿de-sublimación?.....	71
3.2 ¿Re/presentaciones imposibles?.....	81
3.3 Contradicciones estéticas, confrontaciones anti-estéticas.....	85
3.4 Recepciones en cortocircuito.....	91
3.5 Retóricas de la "representación" psíquica.....	97
4. CONFRONTACIÓN Y VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO...107	
4.1 ¿Violencia en valores o valores de la violencia?.....	108
4.2 Recepciones siniestras.....	119
4.3 Placeres fetiches.....	121
5. OBSERVACIONES A UNAS CONCLUSIONES (PROVISORIAS).....128	
6. CODA.....139	
7. ILUSTRACIONES.....141	
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....145	

Agradecimientos.

A Pepi, por su mirada tan amigablemente incisiva y su entusiasmo (y especialmente su amistad). A Mari, otra vez (*what else if not for everything. Really*). A Borja por el tiempo (¿egocéntricamente?) robado. A Max por sus comentarios, (eruditos, *as always*) y su apoyo en esta empresa. A J.H. quien sin saberlo (y no lo sabrá) me inspiró a enfrentarme a la románticamente paradigmática hoja en blanco (casi un lienzo en blanco, pero yo hago vídeo).

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo tiene por objeto examinar los alcances críticos de la teoría psicoanalítica confrontada a ciertas exigencias (estéticas) del arte contemporáneo. Este examen es, en breve, el de las relaciones entre modos de producción (artísticos) y modelos de interpretación (psicoanalíticos). Esta distinción se ve reflejada, a su vez, en la doble perspectiva que ha guiado la investigación, la de un artista visual y la de un estudioso/crítico del acontecer artístico (desde la escritura y la curaduría).

La tesis aborda, en primer lugar, cuestiones teóricas y metodológicas referidas a la relación arte / psicoanálisis. Tal relación se enmarca históricamente incidiendo en el subtexto romántico que se desliza de su empalme, entrañado en la visión freudiana que hace de la noción de conflicto psíquico el eje articulador entre ambos campos. A partir de la concepción de la creación como un asunto *del interior* aparece la implícita figura del contenido (y lo contenido). En las dos primeras secciones (punto 1 y 2 respectivamente) se tratan inicialmente consideraciones básicas propias de los órdenes del símbolo y el signo (la noción de contenido y contenedor se sofistican en tales términos). Allí se busca señalar los rasgos problemáticos que presenta la concepción de símbolo, implícita en la teoría psicoanalítica clásica como presupuesto interpretativo, de cara a la práctica artística y la teoría estética. Este punto capitaliza especialmente las teorías psicoanalíticas sobre el símbolo de Lorenzer y de Rosolato.

En el curso de la argumentación se hace referencia especial a algunos conceptos freudianos (sobredeterminación, sublimación, contenido manifiesto/contenido latente) en un delineamiento de la “semiótica psicoanalítica”. Paralelamente se toman conceptos propios de la lingüística y la semiótica (propriadamente dicha), particularmente aquellos de Saussure, Peirce y Barthes (con alguna inclusión obligada de las ideas de Derrida) que son cotejados e interpretados a la luz de la teoría psicoanalítica, en un examen de las relaciones entre signo y símbolo que contemple sus respectivos rasgos y funciones. Ocupa un lugar central la distinción (hecha por Sussane Langer) entre simbolismo presentativo y simbolismo discursivo.

Dada la dificultad de aplicar el modelo psicoanalítico clásico a las transformaciones ocurridas en el paradigma estético contemporáneo, que parecen escapar a una genealogía arte-histórica formalmente establecida, esta relación en tensión es explorada no sólo en el ámbito abstracto de la teoría, sino también es tratada en función a casos puntuales del arte contemporáneo. Los casos-prueba (por utilizar una expresión con resonancias clínicas) son tomados de la *performance* exclusivamente. Se trata de un género artístico relativamente nuevo y considerablemente lato en su definición, que ha dado lugar a importantes experimentaciones estéticas, así como reacciones críticas y que impone exigencias radicales a su interpretación.

En este recurso al psicoanálisis como instrumento crítico emerge el cuestionamiento a ciertos conceptos psicoanalíticos. Las dificultades que ofrece aquella producción artística donde la confrontación y violencia irrumpen

como sus consideraciones esenciales, hace indispensable pensar en una aproximación al arte desde el psicoanálisis que responda a la producción estética contemporánea. Los ejemplos escogidos corresponden a prácticas sumamente severas y exigentes, tanto con el/la artista como con el/la espectador/a. La crítica que posibilitan tales ejemplos es de alcances epistemológicos, poniendo en evidencia y en cuestión la lógica representacional que subyace al pensamiento psicoanalítico al indagar por los límites de esa lógica misma. Mediante estos ejemplos, en las dos secciones siguientes de la tesis, se examinan algunos cuestionamientos que parecen poner en tela de juicio la sublimación como concepto distintivo del psicoanálisis aplicado al arte, en tanto el desvío de los fines (sexuales) a que la sublimación obliga entra en conflicto con prácticas transgresivas, distintivas en el ámbito artístico contemporáneo. También se toman en cuenta las implicancias de las ideas planteadas por quienes han estudiado la estética de la recepción, a la búsqueda de una intersección entre la teoría estética y la teoría psicoanalítica, con el fin de poder responder a las exigencias interpretativas de este tipo de arte.

En este estudio se asume igualmente la necesidad de examinar psicoanalíticamente los posibles sentidos de prácticas artísticas como las abordadas, por lo que se recurre, finalmente, a conceptos freudianos puestos a otros fines y entendidos desde perspectivas que suponen una forma de replanteamiento de éstos. Una recapitulación que ante todo re-significa la naturaleza del lazo entre arte y psicoanálisis, define a las conclusiones (provisorias) con la que se completa la investigación. Allí se delinea un

panorama de la óptica psicoanalítica que concierne fundamentalmente la experiencia y la identidad del espectador en tanto tal, luego concerniente también al ámbito de la estética. La mirada ofrecida en tal conclusión se entiende a la (dulce) espera de probar en el futuro su carácter fructífero. Esta expectativa sobre su fertilidad declara abiertamente su sentido preliminar y su conformidad con la revisión, en cuanto a los nexos entre arte y psicoanálisis, nexos finalmente explorados desde una posición personal en la coda que cierra esta tesis.



1. ARTE Y PSICOANÁLISIS: CÓPULAS EMBARAZOSAS

El acercamiento a la estética y al arte por parte del psicoanálisis fue notorio desde sus inicios, donde la producción artística constituyó no sólo una veta de materiales para el trabajo analítico; en la confrontación con la creación estética y las producciones artísticas se fueron dando aspectos importantes de la construcción de la propia teoría psicoanalítica, más allá de la conocida capitalización de la tragedia griega que el Edipo (el complejo y no el rey) epitomiza. El desarrollo de la teoría estética en el siglo XVIII, coincidiendo con la aparición de la psicología, sugiere haber constituido un escenario favorable a tales trasvases, en tanto un nuevo paradigma estético desplazaba el énfasis del objeto de la representación, al sujeto representador. Este desplazamiento correspondería, en líneas generales, al paso de la teoría mimética y teoría pragmática (con el énfasis puesto en la imitación a la que se le atribuye como fin la enseñanza y el deleite) a la teoría expresiva, que privilegia la expresión de los sentimientos del artista.¹

La visión freudiana de la creación estuvo centrada en la noción de conflicto psíquico y estuvo comprometida con la vida cotidiana y el mundo de las urgencias, necesidades, deseos e intereses que animaban la vida práctica y las

¹ Como hito crítico y temporal cabe citar a Wordsworth en el Prefacio a las *Lyrical Ballads* de 1800, en el que afirma que la poesía “es el reboamiento espontáneo de sentimientos poderosos.” (Cit. por M.H. Abrams 1953/1969, p. 21). La teoría expresiva sostiene, en líneas generales, que una obra de arte “es esencialmente lo interno hecho externo” (Abrams 1953/1969, p. 22). La resonancia psicológica de tal formulación es obvia y, sobre todo, impensable sin la paralela aparición de las ciencias psicológicas.

pasiones cotidianas. Tal visión hallaba sustento en las concepciones y las apuestas artísticas desarrolladas desde y en la estela del romanticismo.²

Dada tal concepción de la creación y del artista legada por el romanticismo y asumida por el psicoanálisis, la más somera revisión de la bibliografía pertinente muestra aspectos problemáticos ligados a dicha idea. En este capítulo se intenta identificar dichos aspectos problemáticos recorriendo las concepciones generales sobre arte y psicoanálisis e identificando la orientación simbólica que revelan y los sentidos de la implícita noción de símbolo a la que apelan, para formular una estrategia de seguimiento y proyectar el itinerario de la tesis.

1.1 Arte/ Psicoanálisis: Tablas de contenido

En muchos de los puentes que se han tendido entre arte y psicoanálisis, sea que el psicoanálisis asuma una función interpretativa o que se asigne al arte una función terapéutica, se halla implícita la preeminencia del psicoanálisis entendido, pese al propio Freud, como una *Weltanschauung*.

El nexo entre arte y psicoanálisis no parece casual. Cronológicamente coinciden el período de aparición del psicoanálisis y el afianzamiento cultural de los vínculos entre los trastornos mentales y la creatividad. Dichos nexos

² Sobre la influencia del romanticismo en Freud, cabe recordar su admiración por Goethe, a quien en cita a lo largo de su obra y a quien dedica un ensayo (“Un recuerdo infantil de Goethe en ‘Poesía y verdad’”, 1917).

fueron abonados, en parte, como señala Anne Bowler desde la sociología, por la aparición de las ciencias psicopatológicas y los asilos modernos.³ De hecho, estos vínculos, aunque claramente rastreables hasta el romanticismo (la figura de *artiste maudit* es emblemática), adquirieron estatuto científico sólo en el siglo XIX y el temprano XX, gracias a un número de estudios psiquiátricos.⁴

En cuanto al tipo de puente establecido entre arte y psicoanálisis, el desarrollo de éste último permitió delinear un territorio compartido, de carácter mental/espiritual (*Geist*), entendido incluso en círculos artísticos (el de los Surrealistas siendo el más conocido) como fuente-de-creatividad al cual dio un nombre: inconsciente. El romanticismo como marco estético-ideológico que acogió y escoltó estos nexos entre demencia y creatividad bien puede haber influido más profundamente en la concepción psicoanalítica del arte. De acuerdo a Bowler, el logro del romanticismo fue construir al aislamiento como la condición esencial desde la que el gran arte se produce (relativo al ocaso histórico del sistema de patronato artístico, que desligó al artista de un grupo social específico y su sostén). Esta idea de aislamiento (social, geográfico) encuentra eco y acaso (oximorónicamente) se *encarna* en términos de la subjetividad en la noción de inconsciente.

³ Ver Anne E. Bowler, "Asylum art: the social construction of an aesthetic category", en Zolberg y Cherbo 1997, p. 13.

⁴ Ya en 1801, Phillipe Pinel, el reformador de asilos francés, hizo referencia a la actividad artística de los pacientes, que para él insinuaba un vínculo residual con la cordura, que lo condujo luego al reconocimiento incipiente del potencial valor terapéutico del arte (Ibíd.). Por su parte, otro francés, Paul-Max Simon fue el primer psiquiatra en conducir un estudio serio del arte de los enfermos mentales, en su *L'Imagination dans la folie* de 1876 (Ibíd. p. 15). El estudio más influyente, no obstante, fue *Bildnerlei der Geisteskranken* del psiquiatra alemán Hans Prinzhorn (quien además contaba con un título de Historiador del Arte), publicado en 1922 (Ibíd., p. 16).

Asimismo, en tanto los presupuestos de la Ilustración habían sido invertidos con el romanticismo, la tendencia sería “a reponer lo antiguo porque es lo antiguo, a volver conscientemente a lo inconsciente, etc., lo cual culmina en el reconocimiento de una sabiduría superior en los tiempos originarios del mito” (Gadamer 1960/1977, p. 341). Luego, el psicoanálisis, con el *momentum* romántico, va a teorizar un tipo peculiar de relación *mitos-logos*, donde la “sabiduría superior en los tiempos del mito” subyace a su corpus teórico y quizás lo define.

Dados los puentes tendidos entre arte y psicoanálisis, en el caso de la interpretación psicoanalítica, el arte aparece como material ininteligible para el propio artista pero cuyos contenidos lo atañen *profundamente*. En el de la terapia, el arte entraña una vía (*regia*) al inconsciente, por lo que, encauzada la experiencia de manera adecuada, puede adquirir un valor agregado que, nuevamente atañe *trascendentalmente* a la persona (en tanto concerniría a la “verdad profunda” de la persona y a su salud).

Antes que una crítica u objeción al tipo de vínculo establecido entre los ámbitos del arte y del psicoanálisis, lo señalado pretende reparar en un elemental presupuesto compartido por ambos discursos: *el contenido*. En la atención que entraña, este presupuesto *refleja* la mirada de sesgo romántico cuya *refracción* se constituye en la implícita imagen (de desencuentro) interior/exterior. Esta noción de contenido –que implica un “algo” dentro de otro “algo”– es aplicable en su generalidad al arte, incluso al margen de la presunta autosuficiencia de la experiencia estética. Según la perspectiva, la aproximación al *contenido*

muestra distintos matices. Por ejemplo, usualmente las intenciones del artista (cuando se tienen) se toman como testimonio de contenido. De igual manera, las interpretaciones críticas pueden asumirse como revelación de (¿otro?) contenido, en estos casos mediando una observación centrada en la obra como producto individual.⁵

Partiendo de la que probablemente sea la más temprana teoría estética, la teoría mimética, dicho contenido podría referirse simplemente al referente (a nivel iconográfico). No obstante, si se sigue la *Poética* de Aristóteles,⁶ el contenido alcanza mayor densidad. Son *las emociones* las que constituyen, a través de consideraciones temáticas, los contenidos de la obra (ejemplarmente en la tragedia). Este puente entre lo artístico y lo emocional, apenas insinuado en tal modelo estético, pero constituido en base paradigmática de las teorías estéticas de los siglos XVIII y XIX nos conduce claramente al ámbito del psicoanálisis. En cuanto a *los contenidos*, el psicoanálisis también los presupone, si bien éstos, en este caso, han de ser hallados mediante el proceso psicoanalítico (sea propio de la clínica o de sus aplicaciones no-clínicas). Estos contenidos en cuestión, como lo declara el prefijo “psico”, son de carácter psíquico. Esta idea puede verse graficada en un concepto psicoanalítico temprano como el de *anamnesis*.

El olvido y las contingencias del recuerdo –en la anamnesis psicoanalítica– así como la densidad emocional y su fluidez mimética –en la estética aristotélica–

⁵ Intenciones e interpretaciones no tienen por qué coincidir, pueden incluso contradecirse, sin que eso suponga necesariamente la superioridad de una sobre otra (esa es otra discusión). Esta disyunción puede darse incluso desde otro tipo de perspectivas que privilegian contenidos de alcance colectivo ligados a procesos históricos.

⁶ Aristóteles, 1964/1973 (en la traducción de Francisco P. Samaranch).

obligan el tránsito de una concepción unívoca de la relación de la “[c]osa que se contiene dentro de otra”⁷ a otra mucho más compleja. Se transita así al ámbito *simbólico*, pues, tal como señala Guy Rosolato, el símbolo es polivalente en tanto se ubica en el interior de una red de relaciones entre significantes y significados.⁸

La polivalencia de las relaciones entre significantes y significados, inmanente al símbolo, se encuentra en las relaciones establecidas entre dos términos análogos referidos al contenido: *manifiesto* y *latente*. Estos términos remiten a un ámbito de creación imaginaria tradicionalmente asociado al arte: el sueño. La relación entre contenido manifiesto y contenido latente es hipercompleja:

Así como desde cada elemento del sueño conducen conexiones a varias ideas latentes, también generalmente se halla representada una sola idea por más de un elemento del sueño. Los hilos de asociación no convergen simplemente desde las ideas del sueño al contenido del mismo, sino que se cruzan y entretrejen de múltiples maneras en el camino. (Freud 1901, p. 653).

Las asociaciones entre el arte y el sueño y las relaciones manifiesto-latente consignan la perspectiva simbólica proyectada desde dicha óptica. Por cierto que la concepción del arte como terreno simbólico y de la obra-de-arte como símbolo no es nueva (como tampoco lo es para el sueño, como puede dar fe un personaje bíblico como José). Está difundida y es aceptada en tal aparente

⁷ Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, tomo 3.

⁸ Rosolato 1969/1974, p. 128.

magnitud que pareciese no requerir mayor sustento empírico que el de una percepción (intuitiva, presumiblemente) ni necesitar de otro sustento teórico que el provisto por la “inspiración”. Tal supuesto implica que una obra de arte necesariamente *dice algo*, mediando grados variables de codificación. En campos académicos, la influencia de la teoría literaria en la historia y la crítica del arte refuerza tal *lectura*. El uso metafórico del concepto “lenguaje” con relación al arte es un claro ejemplo de lo dicho.⁹ Tal estatuto simbólico hace que el arte aparezca como una simbolización referida a este mismo estatuto. En suma, la misma categoría “arte” parece tratar de su carácter simbólico.¹⁰

Este carácter simbólico es entendido, incluso, como consustancial al arte, como se hace patente en “El origen de la obra de arte” (1950) en donde Heidegger propone que la obra de arte:

[D]ice algo otro que la mera cosa es, *allo agoreuei*. La obra da a conocer notoriamente otra cosa; revela otra cosa; es una alegoría. Con la cosa confeccionada se junta todavía algo más. Juntar se dice en griego, *sumballein*. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo producen la noción del marco en cuya órbita visual se mueve desde hace mucho tiempo la nota característica de la obra de arte. (Heidegger 1950/1979, p. 15).

En la *órbita visual*, este *sumballein*, este juntar siendo imaginado espacialmente, podría verse como una capa adherida a otra. Una cosa *sobre*

⁹ La vieja fórmula de Horacio, *ut pictura poesis*, es un antecedente formidable (*Obras Completas*, trad. Tomás Meab, sin fecha, p. 327).

¹⁰ Thierry de Duve sugiere que el arte “tal vez no tiene otra generalidad que la de significar que el significado es posible” (1996/1997, pp. 5-6).

otra. Tal imagen –¿libremente asociada?– indicaría que un contenido particular habría de ser *des-cubierto*, como si estuviese topográficamente oculto, *reprimido*. Recordando la anamnesis mencionada líneas arriba, esto implicaría, en términos psicoanalíticos, levantar el velo de la represión a través del *reconocimiento* de ese contenido –de eso contenido–, por medio de una interpretación simbólica.

1.2 Lógicas simbólicas¹¹

El predominio de una orientación simbólica aparenta identificar al arte y al psicoanálisis. En el caso del arte, se hallaría en juego una *escritura simbólica*. En el caso del psicoanálisis, se trataría más bien de una *lectura simbólica*. Los puentes entre ambos campos estarían explícitamente tendidos sobre la base de contenidos compartidos. (No parece casual que la palabra “estética” evoque a la par “emoción” y “forma”).

La manera en que el psicoanálisis ha abordado al arte se ha caracterizado por esta indagación lógica en lo simbólico con la que se ha buscado en las obras –heurísticamente– aquel “algo otro”, esa “otra cosa” *revelada*, señalada por Heidegger. Una presencia no necesariamente intencional, lo que sólo puede reforzar su carácter de *otro hablar* (casi suplicante de una interpretación,

¹¹ Es ocioso señalar que no se trata de la lógica simbólica entendida como lógica *formal*.

cuando no una traducción). Como ya fue sugerido, estos contenidos serían de naturaleza psíquica y, especialmente, de carácter inconsciente.¹²

La naturaleza inconsciente de estos contenidos en la simbolización respondería, en términos generales, a la riqueza (¿in-contable?: sin número ni relación posible) significativa del símbolo. De ahí la complejidad de recorrido de los “hilos de asociación” que vinculan contenido manifiesto y contenido latente. En tanto *sobredeterminado*, el símbolo implica tal naturaleza inconsciente. Vista en clave semiótica, esta sobredeterminación tiene extensión histórica y cultural (análoga a la biografía individual), pues lo simbólico “trabaja en la cosecha de signos empleando las más lejanas etimologías, incluso las falsas, siempre que hayan tenido sus prerrogativas mediante algún antecedente, hasta el único copista que supo inventarlas, instituyendo, de ese modo, un incidente de reflexión.” (Rosolato 1969/1974, p. 135).¹³

La aproximación al arte en clave simbólica entraña imaginar de manera *retrospectiva* la unión de las partes que constituyen al símbolo. Luego, se hace forzoso tener de antemano y claramente diferenciado aquello que va a ser juntado. En tal sentido, desde el psicoanálisis se reclama para el arte una unión

¹² Incluso aquellos contenidos sociales que pueden hallarse en el arte, por ejemplo desde perspectivas marxistas de la historia del arte, tendrían de psíquicos (estando codificados por el artista) y de inconscientes —en tanto estos procesos sociales serían ambiguos para una persona de su tiempo, por que participaba emocionalmente de ellos y/o por su falta de “distancia histórica”—. Empero, con todo, el develamiento de estos “contenidos sociales inconscientes”, por llamarlos de algún modo, resulta dudoso porque la distancia histórica que permitiría dilucidarlos supone la ubicación del intérprete en otro marco discursivo, institucional, estético, que se traduce en una comprensión claramente diferente pero no por ello superior. De ahí que Gadamer postule que “[c]omprender no es comprender mejor, ni en el sentido objetivo de saber más en virtud de conceptos más claros, ni en el de la superioridad básica que posee lo consciente respecto a lo inconsciente de la producción.” (Gadamer 1960/1977, pp. 366-367).

¹³ La distinción que establece Rosolato entre signo y símbolo, subyacente a esta cita, está dada por los márgenes de decodificación/interpretación en uno y otro caso, en donde al signo lo caracteriza una estrechez, próxima a la univalencia, mientras que al símbolo la apertura de la polivalencia.

significativa de elementos: sus formas (las características materiales del objeto-de-arte) y sus significados (inconscientes).

Sin embargo, la *semiótica psicoanalítica* aplicada al arte no se basa simplemente en esta genérica unión de formas y contenidos. Dado que el psicoanálisis asume una función interpretativa, esto es la de un modelo de lectura, el inconsciente en juego será, *by default*, el del/la artista. Así, pareciese que el fundamento simbólico para el arte es otra unión, previa a la de formas y contenidos (o material latente y manifiesto, si se quiere): la co-articulación de lo clínico y lo estético.

Rondando esta co-articulación, la relación “Psicoanálisis y Arte” tal como es descrita por Ernst Kris envuelve tres aspectos propios de la “época heroica” del psicoanálisis:

Primero, la ubicuidad en la tradición mitológica y literaria de ciertos temas conocidos en la vida de la fantasía del individuo; segundo, la estrecha relación existente entre la “historia de la vida” en el sentido psicoanalítico, y la obra del artista; tercero, la relación formal existente entre la manera de funcionar de la imaginación del artista y los procesos mentales observados durante el estudio clínico. (En Jones 1958/1964, p. 56).

El nexos establecido entre lo clínico y lo estético respondería a una “lógica de equivalencias” que mantiene el psicoanálisis y que tiene como paradigma al paciente (punto de partida de su imaginación retrospectiva). Así, acaso su

“semiótica” ha hecho del paciente (y más profundamente de su inconsciente) el significado de un universo de significantes, como por ejemplo la obra de arte.

La lógica de equivalencias del psicoanálisis no se agota en el emparentar al niño, al neurótico y al primitivo (y al poeta podría añadirse hasta cierto punto), sino que implica (como presupuesto de tales equivalencias) la correspondencia entre lo ontogenético y lo filogenético. En tal medida, el síntoma (clínico) incumbiría a lo ontogenético (el sujeto) y el símbolo (cultural) tendría relevancia filogenética (la sociedad).¹⁴ No obstante, en el campo artístico, clínica y estética se superpondrían mediando la presunta confluencia de lo ontogenético y lo filogenético, amparada por el modelo provisto por el artista moderno en el que esta confluencia *ya estaría dada de antemano*. A fin de cuentas, el Artista Moderno ha sido reconocido como poseedor de una creatividad proclive a — cuando no exitosa en— el primitivismo, el puerilismo y el enajenamiento. Estas travesías (reales o imaginadas) a zonas ontogenéticas y filogenéticas remotas son un tema fundamental en el arte moderno. Para citar ejemplos emblemáticos, podría mencionarse que: geográficamente Gauguin se traslada a Tahiti; etnográficamente (de modo simbólico) Picasso se naturaliza en las tribus africanas; cronológicamente (en actuación estética) Klee regresiona a la infancia; psicológicamente (como estrategia artística) Dalí se interna en la locura (mediante el método paranoico-crítico).

Sin embargo, estas asociaciones entre artista y enajenado, insinuadas anteriormente en términos médico-históricos, adquieren forma particular en la

¹⁴ Para una discusión de la lógica de equivalencias en la que tácitamente se ampara el psicoanálisis ver Johannes Fabian *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nueva York: Columbia U.P., 1983/2002.

teoría psicoanalítica. De ascendencia romántica, dichas asociaciones pudieron tener alguna resonancia en los orígenes del psicoanálisis, dada la influencia cultural de ciertas obras de la época. En este contexto cabe mencionarse, por una parte, desde el campo de las bellas artes, el papel jugado por la figura del enajenado, icono del romanticismo. Los retratos de dementes conforman una de las series destacadas de la obra de Théodore Géricault, artista emblemático del período, cuya influencia ha sido advertida arte-históricamente (por Jo Anna Isaak) en las fotografías de Jean Martin Charcot de las pacientes histéricas de la Salpêtrière (ver Isaak 1996, pp. 157-158), como un referente no sólo estético y fisionómico sino también en su sintaxis y semántica visual. No es necesario recalcar que Charcot fuera maestro de Freud. Por otra parte, desde la literatura, es necesario reparar en la figura del “artista demente”, que compendia la identificación entre arte y patología, glorificada en los héroes románticos de escritores como E. T. A. Hoffmann (ver Bowler, en Zolberg y Cherbo 1997, p. 14), a quién Freud leía, como se hace patente en la referencia que hace a su obra en “Lo Siniestro” (1919) y, más aún, parecía admirar (“E. T. A. Hoffmann es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura” Freud 1919, p. 233).

Más allá de las asociaciones románticas entre artista y enajenado en sí, resulta importante notar la perspectiva divergente sobre ésta desde ambas orillas. Para muchos artistas vanguardistas del siglo XX, el arte de los enfermos mentales se constituía en un modelo de libertad creadora eximida de la convención estética.¹⁵ Para Freud, en cambio, parecía ser que la convención

¹⁵ El historiador del arte Josef Helfenstein menciona artistas de la talla de Paul Klee, Vassily Kandinsky, Max Ernst, André Masson, Joan Miró y Meret Oppenheim como los primeros en

estética –como criterio interpretativo— era relegada en virtud del modelo de la enfermedad mental para el examen del arte.

Si, de forma general, lo simbólico implica lo inconsciente, la formación simbólica remitiría *en alguna medida* a los procesos primarios.¹⁶ Sin embargo, en el campo artístico esta referencia se fija casi topográficamente. Mediando la apelación a los impulsos del ello (convocados desde los procesos primarios) y a través del nexo postulado entre clínica y estética, se establece que los símbolos remiten forzosamente al *inconsciente del creador*. Se trata, más aún, de los conflictos psíquicos de la persona, decretando tácitamente al arte y al síntoma como parte del mismo *continuum*; como representaciones que siguen la lógica de una “formación de compromiso”.¹⁷ De ahí que la aproximación psicoanalítica al arte, desde sus inicios en Freud, haya puesto considerable énfasis en la biografía del artista, posibilitando un análisis en el que los conflictos tempranos aparecían como determinantes de la obra en su conjunto.

El artículo sobre Leonardo es una instancia ejemplar (Freud, 1910). Las conexiones entre cuadros y contenidos inconscientes (ligados a la homosexualidad) se establecen sobre la base de información auto-biográfica (¿sustituto de la sesión?). Este esfuerzo de reconstrucción del escenario

inspirarse en el arte de los enfermos mentales. Recuerda además el conocido interés pasional de los surrealistas por el arte de los enfermos mentales, que llegó, en los escritos de André Breton, al borde del compromiso político con los pacientes internos (en Spoerri 1997, p. 2).

¹⁶ Estos no tendrían que estar literalmente presentes, pues si se toma *lo* inconsciente como un modelo de comprensión de lo simbólico, sin necesariamente apelar *a/* inconsciente de una persona (pero tampoco necesariamente refiriéndose a un inconsciente colectivo), este concepto se abriría a la cultura, entendida como un palimpsesto que ofrece signos y vestigios de signos para su reescritura.

¹⁷ La lógica de *expresividad subjetiva* del arte moderno, que desplaza decididamente al modelo mimético, engarza plenamente con la lógica interpretativa psicoanalítica, al punto que incluso podría pensarse capaz de arbitrar en materia de valor artístico, mediando una exploración psíquica del artista.

psíquico que produjo el símbolo (es decir, esfuerzo de *ana-lisis* del *sumballein*) parece llevar su sentido *après-coup* al terreno familiar del psicoanálisis, el de la información biográfica, dejando abierta la pregunta por el lugar que ocupa el contexto arte-histórico y estético en esa construcción simbólica.¹⁸ En este caso, esta información se conecta no sólo con las imágenes evidentes, sino con unas figuras presuntamente “criptografiadas” (la figura del buitre en *Santa Ana, la Virgen y el Niño*) –acaso equivalentes al *lapsus*— y estas refrendan la información autobiográfica (la fantasía del buitre) que a su vez confirma que dichas imágenes expresan contenidos inconscientes (en clave). La obra de arte se torna en una confirmación clínica; una manera de diagnóstico.

En este ejemplo se deduce que el *ello* es el centro implícito de creación simbólica. De ahí que las figuras del buitre aparezcan como altamente catectizadas *en su ciframiento*. Se torna *casi natural* la “divanización” de la interpretación psicoanalítica del arte, anunciada ya en la articulación de símbolo y pulsión y la equiparación de lo clínico y lo estético. En estos términos, las diferencias entre las expresiones artísticas y las expresiones psicopatológicas se desdibujan. Así, si el síntoma (en tanto tal) es un signo ostensivo de la patología, la obra de arte (como arte) sería un signo ostensivo de la cultura y, en ambos, el origen sería el mismo: *la pulsión sexual*.

¹⁸ Quizás a esto se refiere Gillo Dorfles, desde la estética, cuando describe los peligros de un acercamiento psicológico al arte:

[E]l considerar “estímulo” artístico de la misma manera que cualquier otro estímulo sensorial, el sujetar a cuestiones de mera organización y configuración fisisicológica la estructuración de la obra, para no hablar de las diversas y a menudo absurdas interpretaciones en clave psicoanalítica...de la actividad creadora, y, en definitiva, la imposibilidad de alcanzar a través de un análisis estético-psicológico, las verdaderas y propias aseveraciones de “valor” y, por consiguiente, la casi absoluta imposibilidad de determinar un juicio crítico... (1962/1967, p. 72).

Como fue señalado previamente, tal conexión entre lo clínico y lo estético se hace posible porque la *diferencia* en términos del producto (artístico o sintomático) está garantizada *por anticipado*. Dicha perspectiva asume que el objeto-de-arte es evidente de suyo como tal y, por ende, distinto del síntoma. Tanto síntoma (patología) como arte (cultura) son considerados creaciones originadas de la pulsión sexual que expresan su dimensión conflictiva (resuelta o irresuelta). Esto supone una representación (*Vorstellung*) de tal conflicto. Pero hay algo más, ésta entraña su transfiguración (*Entstellung*).¹⁹ Nada de esto indica mayor distinción entre lo patológico y lo cultural.

Cualitativamente, la distinción entre arte y síntoma estaría dada por el tipo de conexión con el inconsciente que opera en artista y paciente, respectivamente. En tal medida, la capacidad de control sobre este nexo sería la medida entre un proceso de creación y otro (estético/sintomático). No obstante, tal distinción recurre necesariamente a las pautas de normalidad del psicoanálisis –clínicas por definición—. Ello supone una evaluación psíquica de artista y de paciente (por demás inviable y, sobre todo, irrelevante en cuanto a las producciones en si mismas) o un marcador previamente presente.²⁰ Éste existiría en términos cuantificables ligados a lo producido, tales como la realidad tangible de la obra o el valor cultural y económico asignado al arte. Esto es, cualidades producto de relaciones culturales históricamente situadas.²¹

¹⁹ Una parálisis histórica entraña una transfiguración de los conflictos sexuales, por ejemplo, comparable a la transfiguración de los mismos conflictos en un cuadro renacentista, en tanto lo sexual no está literal (ni ilustrativamente) presente en ninguna de ambas instancias.

²⁰ Theodor Adorno atiende a esto en su crítica de la estética psicoanalítica, incidiendo en cómo “[s]e convierte vergonzosamente en criterio la vida anímica normal aún en los casos en que, como en Baudelaire, su rango estético está condicionado por la ausencia de la *mens sana*.” (1970/1983, p. 19).

²¹ Ver Dabney Townsend, 1997.

Teóricamente, el concepto que marca la diferenciación entre lo cultural y lo patológico es el de *sublimación* (delineado inicialmente por Freud en 1905). En éste, la transfiguración del deseo adquiere un cariz material y socialmente valioso –previamente decretado como tal— apelando tácitamente a la condición “elevada” del arte y la estética. No obstante la diferenciación que la sublimación señala entre arte y síntoma, simultáneamente refrenda su equivalencia. Al considerar toda actividad humana (privada, social, intelectual, estética, mística, etc.) en términos pulsionales *identifica* la patología y la cultura. Puesto en otros términos, la distinción arte/síntoma la daría el carácter *sociosintónico* del arte (para darle un nombre), frente al carácter *sociodistónico* del síntoma.

Según Freud el proceso de sublimación entraña la desviación de las fuerzas sexuales instintivas de sus metas sexuales orientándolas hacia metas nuevas, cosa que legaría poderosos componentes para los logros culturales (Freud 1905). Ahora bien, no sólo serían las actividades humanas, sino incluso sus no-actividades las que ameritarían tal lectura, como lo indica la noción de *parapraxis* o la atención al olvido. La radicalidad de lo que entraña es tal que absolutamente todo se vuelve objeto de (psico)análisis en dichos términos. Así, invistiendo sexualmente al rango de producciones socialmente valorizadas que encarnan y posibilitan tal desvío pulsional de un fin sexual, lo sexual no se extravía pues retorna, transfigurado, *como si estuviese reprimido*. Sin pretender negar el valor de la sexualidad, ¿hay espacio para lo no sexual en este

esquema? ¿Acaso formular tal pregunta entraña la represión de lo sexual y por lo tanto lo hace emerger nuevamente?

Atendiendo a lo que se ha denominado el carácter sociosintónico del arte, éste supone una aceptación y apreciación afianzada en el “saber colectivo” y el hábito contemplativo (si es que pueden diferenciarse). En la literatura psicoanalítica clásica sobre arte, la previa diferenciación material del tipo de productos que aborda (qué es arte y qué no es arte) se muestra como prerequisite tácito para su teoría.²² Consecuentemente, aquella producción artística estudiada ha respondido clásicamente a un conjunto de cánones estéticos y arte-históricos, enmarcándose en un implícito discurso artístico (que articularía narrativamente saberes colectivos y hábitos contemplativos) que le ha acreditado su valor cultural.

Sin embargo, este conjunto de pautas aludidas, garantes de “artisticidad” (que atañen a esa diferenciación previa –y acaso preventiva– de los objetos-de-arte del resto de objetos), no puede estar presente en aquellas obras que apuesten o respondan a un cambio de paradigma estético. Un modelo psicoanalítico tal no podría responder a las transformaciones artísticas en el momento en que éstas se producen (ni una vez producidas).

Una mirada al arte contemporáneo hace patente cuán notoriamente ausentes están dichas pautas convencionalmente “artísticas” de una enorme cantidad de obras recientes y no tan recientes. Las posibilidades de creación que ofrece el

²² Esto se desprende de los textos de Freud (1910, 1914), de Ernst Kris (1953) y de Marion Milner (1957, 1958).

escenario artístico contemporáneo no se circunscriben a las pautas clásicas. Desafían, incluso, a las pautas visiblemente “artísticas” que establecen la pertinencia de (y la pertenencia a) la categoría “arte” por consideraciones tradicionales, como si apelasen a un museo.²³

En la *performance*, en la instalación, en la acción, en el vídeo -categorías que ya están adquiriendo la pátina del tiempo- las posibilidades creativas no remiten a una genealogía arte-histórica formalmente establecida (ésta, en todo caso, está constituyéndose). Asimismo, lo inespecífico de ciertos términos (acción, instalación, intervención), socava la posibilidad de que, en tanto categorías, articulen claramente un conjunto de pautas “académicas” para la creación artística (de hecho, muchas de ellas han surgido de perspectivas y propósitos críticos a tales pautas). Más aún, para la teoría estética contemporánea, las variantes normativas y las convenciones estéticas en tanto consideraciones *materialmente transformativas* no son determinantes para el arte (Danto 1981, 1994, 1997/1999; Townsend 1997). Esta situación contemplada por la estética no solo concierne a las pugnas al interior del sistema artístico sino que tiene repercusiones para el psicoanálisis.

Recapitulando, el impacto de lo señalado en cuanto a la estética contemporánea concierne al presupuesto clásico del que parte la teoría psicoanalítica sobre el Arte y que permite la constitución de sus símbolos (psíquicos) sobre la base de la *diferencia anticipada* de la categoría arte y sus productos. Esta diferencia no cancela su “semiótica” en si misma, sino que

²³ Las pautas en cuestión se refieren a los medios (pintura, escultura, etc.), las técnicas, las imágenes (desnudos, paisajes, bodegones, etc.), los estilos, etc.

suprime el sentido de *aplicación* del psicoanálisis: todo se vuelve *expresamente clínica*. Dicho de otra manera, como consecuencia lógica de la *lógica simbólica del psicoanálisis*, la estética y la historia del arte se convertirían en “extensiones psicoanalíticas”. El concepto de sublimación predetermina inadvertidamente las variantes artísticas posibles, siguiendo las consideraciones técnicas, estilísticas y formales, a su vez decretadas por la historia del arte. El círculo que así se cierra implicaría quedar atrapado en la tradición, cuya única salida imaginaria acaso apelaría a la “libertad esencial” provista por las formas artísticas convencionales.²⁴

En la actualidad las brechas (materiales) entre tipologías patológicas y formas artísticas colapsan (el cuerpo histórico clásico puede ser virtualmente indistinguible del cuerpo performante²⁵). Por ello se hace indispensable elaborar una aproximación al arte desde el psicoanálisis que responda a la producción contemporánea críticamente sin negarla preventivamente. En la escena artística la pregunta ¿qué es el arte? no parece ser muy relevante. De hecho, ésta parece ser presionada, críticamente, ante la tentación de negar una obra (¡esto no es arte!). En cambio, la pregunta ¿qué significa esta obra? así como ¿cuál es la pertinencia de este arte? parecen ocupar un punto central. Es a estas preguntas que el psicoanálisis puede aportar en su respuesta. Sin

²⁴ Lea Vergine insinúa esta problemática (citando a Gilles Deleuze), cuando menciona que “[e]s claro, por supuesto, que los juicios y definiciones están llenas de prejuicios e imprecisiones, pero ‘la sintomatología es siempre uno de los problemas del arte’...” (Vergine, 2000, p. 12).

²⁵ Un ejemplo puede resultar ilustrativo. En 1974 la artista Marina Abramović realizó la performance *Rhythm 2* durante la cual tomó medicación anti-catatónica que la hizo perder el control de su cuerpo para luego tomar medicación anti-esquizofrénica que la hizo perder la conciencia (En Stooss 1998, p. 70). Estos estadios próximos a lo psicopatológico, no obstante, por estar enmarcados en el discurso artístico (ocurriendo en una galería de arte) escapan a una interpretación del gesto como síntoma aún así dicho gesto remita a éste.

embargo antes que ello sea viable se ha de indagar por sus trampas lógicas y sus enredos teóricos, sean propios o heredados.

1.3 Tentando los signos

Según lo considerado, en la descomposición –sobrentendida en el psicoanálisis— a la que se somete al arte se parece asumir que éste tiene la condición (metafórica) de *signo* (lingüístico). La reciprocidad de *significante* y *significado* estaría duplicada en el modelo freudiano de *manifiesto* y *latente*. La referencia a la lingüística saussuriana alude a la relación íntima y al reclamo recíproco entre *significante* y *significado*, *imagen acústica* y *concepto* respectivamente. Pero, en este paralelo entre el modelo *significante/significado* y el *manifiesto/latente*, aparece una brecha en su aplicabilidad al arte. Si los términos *imagen-acústica/concepto* se toman en paralelo a *manifiesto/latente*, éstos son comparables: la percepción de lo manifiesto dentro del sueño, siendo visual (a su modo) podría ser equiparable a lo acústico. Pero en los clásicos ejemplos freudianos en el campo del arte (Leonardo, Moisés), el *significante* implica forma y materia.

Este problema, que se presentó para Saussure en relación con la escritura (a la que decide relegar a un rol suplementario, reservándole un “compartimiento especial”), de hecho está implícito en el modelo freudiano. Las imágenes “visuales” del sueño adquieren materia para la interpretación *en las palabras*. El paralelo *manifiesto/latente // significante/significado* acarrearía, para el análisis

del arte, la satelización de aquello que específicamente constituye al arte, *lo que la obra es*, en la órbita de un contenido inconsciente.²⁶ La obra concreta (al igual que la escritura en la lingüística saussuriana) estaría relegada al afuera. Sería apenas una función limitada y derivada del *habla* –del ello—. Pura exterioridad: “signo significando un significante que significa a su vez una verdad eterna, verdad eternamente pensada y dicha en la proximidad de un logos presente”. (Derrida 1967/1971, p. 22).

Si para Saussure la lengua tenía una tradición oral independiente de la escritura, entendida ésta última como mero sistema de representación de la primera; el arte, en la tradición freudiana, tiene una función social dependiente del inconsciente en tanto entrañaría la sublimación como marcador de salud psicológica.²⁷ El marco estético –y de tácita legitimación social y psicoanalítica—, dentro del cual las sublimaciones se llevarían a cabo y en relación con el que adquirirían sus formas específicas, estaría dado por la tradición arte-histórica, independiente del posible valor terapéutico del arte. Sin embargo, en ambos casos, arte y escritura estarían profundamente emparentados en las tradiciones discursivas mencionadas. De hecho, desde el

²⁶ Adorno ha sido específico en este punto criticando cómo para el psicoanálisis:

[L]as obras de arte son esencialmente proyecciones del Inconsciente, de aquellas pulsiones que las han producido, y olvida las categorías formales en la hermenéutica de la materia, enfocando con una trivialidad propia del médico de espíritu fino el objeto para el que están menos capacitados... (1970/1983, p. 18).

A ello añade que:

[L]as proyecciones del artista en el proceso de producción son sólo un factor de la obra hecha y no el definitivo; el lenguaje, los materiales, tienen un propio peso y más que ellos la obra misma de la que la imaginación de los psicoanalistas suele ocuparse poco... (Ibíd., p. 19).

Finalmente, Adorno entiende que de acuerdo a la teoría psicoanalítica, “las obras de arte no son más que hechos, pero pasa por alto su objetividad específica, su ajuste, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica: su idea, en fin, de verdad” (Ibíd., p. 20).

²⁷ Para Kris, la diferencia, en términos clínicos, entre producción sintomática y simbólica (artística) está en que en el arte la implícita regresión de las funciones del yo, siendo funcional, es intencional y está controlada por el sujeto (Ver Kris 1959).

psicoanálisis, se entiende al arte como una forma de escritura (del inconsciente).

Una vez asegurado lo pulsional como el “significado trascendental” del arte y adjudicado el origen de todas sus catexias al *ello*, lo específico del arte surgido en su mismo proceso no tendría participación alguna en la formación de sus unidades de significación: éstas estarían predefinidas en su forma. La concepción del arte que estaría en juego es la de una pura generalidad, una categoría cultural –un significante cultural– a la que se le asigna un significado psíquico. Este descuido de la especificidad del trabajo artístico se abre a la omisión de su capacidad de producir sus significados (incluso inconscientes) en el proceso mismo de su creación, escatimando el papel de las dimensiones materiales, estilísticas, estéticas y arte-históricas.²⁸

Contrastados, el “signo psicoanalítico” y el de la lingüística saussuriana muestran diferencias cualitativas. Mientras que para Saussure la unión entre significante y significado es virtualmente inseparable –dos caras de una misma hoja– y su combinación un *hecho positivo*: “hasta es la única especie de hechos que comporta la lengua, puesto que lo propio de la institución lingüística es justamente el mantener el paralelismo entre esos dos órdenes de diferencias” (Saussure 1915/1971, p. 204), para Freud, en virtud de la *sobredeterminación*, esta relación se torna compleja al punto de su inestabilidad.

²⁸ Según Derrida, la escritura y la letra siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al alma, al espíritu y al logos. ¿Acaso cabría añadir a esa tradición occidental la “escritura artística” como exterioridad del inconsciente? (1967/1971).

Para Saussure “el lazo que une el significante al significado es arbitrario” (1915/1971, p. 130). Tal arbitrariedad da cuenta de la presunta inmutabilidad del signo: “si, con relación a la idea que representa, aparece el significante como elegido libremente, en cambio, con relación a la comunidad lingüística que la emplea, no es libre, es impuesto” (Ibíd., p. 135). Sin embargo, la idea saussuriana de que: “el tiempo, que asegura la continuidad de la lengua tiene otro efecto, en apariencia contradictorio con el primero: el de alterar más o menos rápidamente los signos lingüísticos, de modo que, en cierto sentido, se puede hablar a la vez de la inmutabilidad y de la mutabilidad del signo” (Ibíd., p. 140) cambia desde una perspectiva freudiana. Esta idea puede entenderse en relación al individuo y su biografía y no sólo con relación a una comunidad y su historia.

En el psicoanálisis, la polivalencia del signo (o símbolo, tomando la distinción de Rosolato) anunciada por la sobredeterminación, violenta el vínculo estable entre significante y significado. En cierta medida la sobredeterminación operaría como un mito, en el sentido de Barthes.²⁹ En su formulación freudiana, el inconsciente proveería las claves de des-conexión y de re-conexión simbólica para el mito. La pertinencia del pensamiento de Barthes se ve

²⁹ Ver Barthes (1957/1981). El mito se trataría de un modo de significación que sólo puede tener fundamento en la historia, pues: “la palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada. Por eso todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significante que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia” (Ibíd., p. 201). Construido a partir de una cadena semiológica previa, en el sistema mitológico: “lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (Ibíd., p. 205). Pero esta reducción del signo (previo) en significante (mitológico) no es total, por lo que su significado previo se considera una *riqueza sometida*, volviendo al significado mitológico confuso y lleno de asociaciones ilimitadas y débiles. Como lo define Barthes, “el mito es una palabra *robada y devuelta*” (Ibíd., p. 218).

resaltada tácitamente en la perspectiva de Rosolato sobre lo simbólico, citada líneas arriba, que pone en relieve la cosecha de signos etimológicamente lejanos, incluso falsos. Más allá de los mitos se encontrarían los idiolectos “cuyos conceptos operatorios ya no serían el signo, el significante, el significado y la connotación, sino la cita, la referencia, el estereotipo” (Barthes 1987, p. 86). Esta idea, referida a la interpretación psicoanalítica del arte, respaldaría la necesidad de contemplar lo específico en el arte y en su proceso (que incluye consideraciones materiales, estilísticas, estéticas, arte-históricas, entre otras). Pero tal cosa difícilmente concuerda con fijar la ubicación del significante *naturalmente* en la imagen.

Desde otro enfoque, Julia Kristeva –a partir de las teorías de Bakhtin— advierte la dimensión dinámica de la estructura literaria que apunta a su inestabilidad, pues ésta no existe simplemente, sino que es generada en relación a otra estructura.³⁰ Esta ambivalencia en la que tal estructura dialógica se manifiesta anuncia la noción de intertextualidad. En síntesis, hace del significado un proceso de relaciones entre textos que abarca en su multiplicidad a las dimensiones históricas, políticas y sociales que emergen en dicho proceso. Por supuesto que en este caso el término texto mismo acoge lo artístico.³¹

Una compleja paradoja se vislumbra. La noción de sobredeterminación hace estallar los sentidos de los símbolos, abriéndose a la polivalencia, pero a la par

³⁰ Kristeva 1980, p. 64-65.

³¹ Si bien este puede ser un sesgo textualista, que implicaría (sobre) semiotizar al arte sobre la base de un modelo lingüístico, la pertinencia de emplearlo radica en la necesidad de cuestionar la estructura semiótica más bien estable, cuando no unívoca que se desliza por momentos (y a pesar suyo) en el psicoanálisis. Para trascender este giro textual, sustentado de tal modo, quizás cabría añadir que así como el término texto acoge lo artístico, lo artístico acoge al texto.

los restringe en la demanda (práctica) de fijar el significante, deteniendo así el movimiento *estético* (en concordancia con su etimología) que oscila entre forma, materia y contenido. Si la *sobredeterminación* da cuenta de la inestabilidad del pacto entre las partes del signo psicoanalítico (“significante/significado”, entre comillas), la *indeterminación del significante artístico* cabalga sobre ella.³²

Las superposiciones de significante/significado y manifiesto/latente aplicadas al arte recurren a la distinción arte/no-arte, previamente establecida. Ésta última se articula con la dualidad de lo estético y lo clínico. De esta manera, la diferencia material –pre-codificada— de la obra de arte (lo que la hace social y culturalmente reconocible como perteneciente a la categoría arte) es conectada con los contenidos inconscientes del artista (¿o seudo paciente?).

Dicho de otro modo, el uso de la relación manifiesto/latente apela referencialmente a la distinción arte/no-arte para establecer la frontera entre realidades tangibles externas y realidades imaginativas internas.³³ Una vez articuladas estas fronteras, es posible postular el juego dialógico entre las diferencias del “tener ideas” y del “hacer una marca sobre el papel”.³⁴ Éstas aludirían al *vínculo en el símbolo* de los mundos interno/externo, a través de la

³² Esta indeterminación del significante alude a su sobredeterminación estética, arte-histórica, cultural, comercial, etc., abriéndose así a la intertextualidad, en tanto concierne a una estructura dinámica, como aquella delineada por Kristeva, citada líneas arriba.

³³ Así, según Ehrenzweig (1967), una pintura expresionista abstracta pudo entenderse como expresión de (y negociación con) una indiferenciación esquizoide caótica y violenta, que se traducía en el *orden oculto* del espacio pictórico así creado. Siguiendo esta lógica, habría que dar las gracias a la esquizofrenia (o a sus atisbos) por la creación de lo que se conoce en pintura como *overall composition*, independientemente de la historia estética que le dio cabida.

³⁴ Milner 1957/1971, p. 77.

realidad objetiva del medio (lápiz, tiza, carbón, etc.) y de los contenidos que emergen imaginativamente.

Es precisamente mediante la frontera arte/no-arte trazada por la tradición de los medios que se fijan los significantes –se decretan como tales—. Esto equivale decir que los medios artísticos (hay que traerlos a la discusión puesto que la distinción tradicional arte/no-arte recurre a ellos) son los garantes de la previa separación entre “mundo interno” y “mundo externo”. Separación, hay que insistir, que va a unirse en el símbolo artístico. Pero esta unión es examinada retrospectivamente. Por ende, esta separación es una lectura en sí misma.

En el dibujo (usando el ejemplo empleado por Milner), el medio artístico cumple una doble función: es tangiblemente mundo externo y simultáneamente define el contorno dentro del cual puede manifestarse el mundo interno. La *realidad objetiva* del lápiz (con el cual se hará la “marca sobre el papel”), *construye la realidad subjetiva*. La frontera interno/externo sería una proyección en tanto ambas categorías estarían encarnadas en una sola, correspondiente a la *realidad objetiva del campo artístico*. Inclusive, estas categorías se producirían simultáneamente en la acción del dibujar, en la inscripción misma.³⁵ La

³⁵ Lo dicho acaso porque esta inscripción sea cercana a la *huella* derridiana, la que: No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive aunque no exista, aunque no sea nunca un ente-presente fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.) concepto u operación, motriz o sensible. Esta diferencia, que no es más sensible que inteligible, permite la articulación de los signos entre sí en el interior de un mismo orden abstracto –de un texto fónico o gráfico, por ejemplo- o entre dos órdenes de expresión. (Derrida 1967/1971, pp. 81-82).

inscripción que lleva a cabo el lápiz define la frontera entre interno y externo *engendrando su posibilidad*.³⁶

1.4 Desde y a través del símbolo

La noción de polivalencia, planteada con relación al símbolo, ha sido propuesta en términos del tipo de relaciones posibles entre significante y significados, utilizando la nomenclatura saussuriana del signo. Esta polivalencia, asimismo, ha sido comentada como un efecto de la sobredeterminación, en tanto esta última articularía múltiples significados y significantes de forma entrecruzada.

El concepto de sobredeterminación conduce al de inconsciente como una suerte de centro de articulación de relaciones significante/significado –como un factor de significación—. En términos energético-dinámicos, esta relación de significación estaría dada por la catectización de un significante dado (para ser más preciso, tornado en significante por la catexis). Las catexias se dirigirían a representantes particulares –referidos a historias y narrativas personales (vistas en clave psicoanalítica)—. En concordancia con la lógica del inconsciente, lo dicho implicaría, por una parte, la condensación y el desplazamiento como leyes de construcción y, por otra, el cumplimiento del deseo y la proyección como dinámicas básicas. Esto detallaría la conformación del símbolo (Lorenzer 1970/2001).

³⁶ Lo que es muy distinto de lo que Milner considera ser “un poco del mundo externo. . . que estaba dispuesto temporalmente a encajar en los sueños de uno, un momento de ilusión en donde interior y exterior parecían coincidir” (Milner *op cit.*, p. 119).

De igual manera, la sobredeterminación, estando referida a las historias y narrativas personales, al margen de la estructura particular en la que actúe (narcisista, histérica, edípica, etc.), remite al yo en lo referente a procesos de formación simbólica. En este sentido, en concordancia con Lorenzer se desprendería que la creación simbólica tiene en el yo y el *ello* dos centros de creación simultáneos.³⁷

Si se parte del *ello* como centro (energético) creativo de la construcción simbólica, la dirección de las catectizaciones respondería a los contenidos del *ello*, en tanto estos definirían a sus representantes (el *ello* daría cuenta del significado). Si se toma al yo como centro de los procesos de formación, la determinación de los representantes estaría regulada por la organización del yo, en tanto las vivencias que lo estructuran pautarían la viabilidad simbólica (lo que daría cuenta de los significantes).³⁸

El símbolo, unión asociativa entre partes, requeriría ser analizado en función de ambos centros: el *ello* y el yo. Si sólo se considera el *ello*, se otorgaría sentido a una catexis al margen de un contexto estético que es manejado y asumido por el yo. Atender al yo podría permitir evaluar su papel como centro intencional en la creación artística (dando cuenta de las variables estéticas en juego), sin atender los contenidos y trasfondos de las catexis en la representación específica. Sin embargo, en ambos casos, el eje del análisis es el productor, aún desde una perspectiva que integre ambos centros.

³⁷ Lorenzer plantea que los símbolos no están regidos por el proceso primario, sino por una “organización primaria”, que no pertenece a ninguno de los sistemas (yo, superyó, *ello*), si bien ésta supone un nivel inferior de las funciones del yo (1970/2001, p. 70).

³⁸ Lo dicho no implica que estas vivencias sean necesariamente de carácter consciente.

Cabe preguntarse si es posible realizar una lectura del símbolo que reconozca el lugar del receptor. Una respuesta afirmativa reclama por igual una lectura que atienda oscilantemente al ello y al yo en cuanto al tipo de respuesta (o detección) de símbolos. En un esquema tal, cobrarían centralidad nociones como las de transferencia y contra-transferencia. Este señalamiento apunta a establecer la distinción auto-evidente (y tal vez por ello descuidada) entre la construcción del símbolo y la lectura de éste.³⁹

Desde una perspectiva psicoanalítica, la aproximación a la relación entre significante y significado considera fundamentalmente al inconsciente y a la represión. El propio Lorenzer señala que toda perspectiva psicoanalítica ha de acreditarse ante todo en la doctrina del inconsciente y la represión (1970/2001, p. 85). Las razones para esto (Lorenzer no detalla las suyas) son el papel cardinal del inconsciente en una teoría crítica de la mente, como el psicoanálisis, y el valor (histórico incluso) de la represión como mecanismo emblemático de defensa, que a su vez advierte el carácter de los contenidos inconscientes y delinea los rasgos de este sistema, en tanto la existencia positiva del inconsciente se manifiesta negativamente: “el reconocimiento de lo inconsciente por parte del yo se expresa en una fórmula negativa” (Freud 1925, p. 239).

³⁹ La interrogante sobre la interpretación psicoanalítica gira en torno a lo que podría denominarse sus bases de viabilidad hermenéutica, es decir, acerca de aquellos criterios que permitan saber (parafraseando a Freud) *cuándo un cigarro es sólo un cigarro*. Empero, a la par resulta indispensable estar psicoanalíticamente atento a lo que pueda ser una *resistencia*. Para esto es preciso afrontar la pregunta subyacente *¿qué tipo de cigarro es éste?*, pues involucra el riesgo de considerar a un buen cigarro como tan sólo un cigarro (cuando, como dijo Kipling, *a good cigar is a smoke*).

Tal consideración entraña articular ambos conceptos –inconsciente y represión— a la lógica de relaciones simbólicas. Según ésta, los nexos entre significantes y significados no resultan necesariamente claros sino, incluso, pueden (o deben) estar ocultos. Esta idea resuena en la noción lingüística de arbitrariedad (del signo), entendida no a la manera de Saussure sino, si se quiere, à la Freud, es decir, marcada por la contingencia de la experiencia que determina la cadena de asociaciones.⁴⁰

Tanto la pregunta por el receptor como la pregunta por la arbitrariedad (en clave del inconsciente) conciernen a los efectos del *Entstellung*. Pero estos efectos no sólo han de asumirse como presentes –de manera directa— en el símbolo, sino también en la anticipación de sus efectos por parte del receptor, lo que puede traducirse en la búsqueda de significantes severamente transfigurados de contenidos (pre)determinados o, de manera aún más problemática, en el *hallazgo* de éstos.

Con todo, es necesario reconocer que los problemas ligados a la transfiguración del significante con respecto a su significado son inherentes a la representación. La tácita separación entre estos componentes es impuesta como condición de posibilidad por la *re-presentación* misma, evidenciada en su

⁴⁰ En cierto sentido se podría decir que, en términos de un código privado, el psicoanálisis da cuenta de los procesos que determinan la arbitrariedad. Así, si la teoría saussuriana postula la arbitrariedad del lazo que une el significante al significado, que implica que en el signo “con relación a la idea que representa, aparece el significante como elegido libremente, en cambio, con relación a la comunidad lingüística que la emplea, no es libre, es impuesto” (1915/1971, p. 135), esa arbitrariedad no es estrictamente tal, sino que está determinada por la propia historia (cosa aplicable en términos de la lengua también), pero tal razón del lazo (inconsciente) escapa al sujeto mismo, apareciendo como arbitrario incluso a él mismo.

invisible guión.⁴¹ La brecha en cuestión se manifiesta en el orden de lo sensible, pues abarca lo espacial, lo temporal y lo formal.⁴² Dicho desplazamiento tripartito es propio del *Entstellung* ya que este término puede traducirse como dislocación, distorsión y desfiguración. Es, por lo tanto, relativo a espacio, tiempo y forma pues una dislocación supone un lugar, una distorsión indica una dirección (que anuncia movimiento y velocidad, consecuentemente tiempo) y una desfiguración entraña una imagen.

La labor de encubrimiento que involucra la noción de *Entstellung* deja entrever un conjunto de problemas teóricos propios de la representación que son trasladados *—by default—* al marco psicoanalítico. La dimensión simbólica depende de un significado diferente a la superficie que lo expresa, lo que implica omitir, en algún grado, al mismo material significativo.

En este esquema de simbolización, la lógica de la comunicación *—inscrita en el signo—* se insinúa como una de *comuni3n* (ya deslizada en el concepto de *sumballein*). Lo señalado alude al carácter transfigurado del significado expreso en el significante. O, puesto inversamente, la (casi) transubstanciación del significante en el significado.

Si, en el símbolo, su sustancia se sustrae a su realidad misma al abrirse a un significado simbólico, queda abierta y pendiente la pregunta por la forma de los

⁴¹ A este respecto cabe recordar que su raíz latina *repraesentatio*, que viene de *praeesse*: “ser ante”, implica una distancia espacial y jerárquica (ver Summers, “Representation”, en Nelson y Shiff, 1996, p. 6).

⁴² El ejemplo por excelencia lo provee la palabra. Sin embargo, incluso en un índice, como una huella, que incluso posee valor icónico, esta distancia sigue presente, aún en el momento mismo que parece ser saldada.

símbolos artísticos. Dicho de otro modo, ¿acaso la cara significativa de un símbolo/signo (artístico), no tiene un valor *fisionómico* en sí misma? Responder tal pregunta requiere dilucidar las trayectorias de sentido en el signo y el símbolo.



2 CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Un examen de las relaciones entre signo y símbolo es desarrollado a lo largo de este capítulo, para lo que se recurre a distintos abordajes al tema en relación con los rasgos y funciones de ambos términos. Habiéndose puesto en cuestión el modelo saussuriano del signo, merecen especial atención las ideas de Peirce, especialmente su modelo triádico, estudiado en contrapunto con las propuestas de Rosolato. En el delineamiento de este panorama teórico se cita la distinción de tipos de simbolismo (presentativo y discursivo), desarrollada desde la filosofía por Susanne Langer. La clarificación de los alcances de la función deíctica del signo y del símbolo lleva a considerar los atributos del símbolo presentativo confrontado al símbolo discursivo. También se toman en cuenta las implicancias de las ideas planteadas por quienes han estudiado la estética de la recepción, a la búsqueda de una distinción de base psicoanalítica de estos dos términos clave.

2.2 ¿Tras un símbolo artístico?

Un punto resaltado previamente corresponde al cimiento que constituye la distinción anticipada entre arte y no-arte para la interpretación psicoanalítica. Si una obra de arte es decretada *a priori* como tal, sobre la base de la tradición (cuando no del hábito) que la distingue como arte, dicha base legitima el carácter simbólico atribuido *–by default–* a una determinada producción

cultural. Si el estatuto de obra-de-arte fuese incierto, las posibilidades de establecer las conexiones propias de lo simbólico, según la teoría psicoanalítica, se verían seriamente socavadas.⁴³

Cabe preguntarse si es que una obra de arte calificada como tal por consideraciones esencialmente nominales⁴⁴ es susceptible de ser interpretada psicoanalíticamente (según su ortodoxia). Una diferencia meramente nominal, que hace de las *condiciones enunciativas* de la obra de arte algo externo a ella,⁴⁵ no da lugar a diferenciar, desde una perspectiva psicoanalítica, no sólo arte de no-arte (el psicoanálisis no tiene por qué ser una teoría estética), sino, lo que es más serio aún, *arte de síntoma y patología de cultura*.⁴⁶

Sin embargo, como se ha visto, esta distinción es fundamental para el psicoanálisis. Sobre su base se define la valencia del contenido inconsciente expresado de una u otra forma y esa particularidad es la que requiere ser tratada especialmente. Pese al lugar asignado al inconsciente, las formas artísticas y las formas patológicas no son equivalentes. La lógica que permite construir la obra de arte como *superficie reflexiva* del inconsciente, a la vez

⁴³ La incertidumbre del estatuto de la obra-de-arte no es tan solo un escenario hipotético para poner a prueba la teoría en cuestión, sino que se refiere a las transformaciones estéticas en proceso (como cambios paradigmáticos *à la* Kuhn), escoltadas por obras que reclaman para sí tal estatuto, conocidas en la teoría estética como *casos fronterizos* (Townsend 1997).

⁴⁴ Esta categorización nominal está implícita en el enmarcado institucional (galería, museo, catálogo, etc.), en la denominación misma (pintura, instalación, performance, etc.), en la (a) filiación de la obra (artista, colectivo, curador, movimiento, etc.), etc..

⁴⁵ El carácter externo de las condiciones enunciativas de una obra de arte, que implica la suspensión de la diferencia arte/no-arte sobre bases materiales tradicionales (pintura, escultura, etc.), tiene su ejemplo por excelencia en el *ready-made*. Para mencionar la instancia más célebre, en 1917 Marcel Duchamp presentó un urinario como escultura en el 1er Salón de los Independientes de Nueva York. Así, Duchamp al presentar este urinario en dicho contexto *hizo* del urinario una obra de arte. (Por supuesto que este “hacer” resultó siendo más complejo de lo que esta sinopsis sugiere).

⁴⁶ En un escenario tal cabría preguntar cómo delinear así una noción práctica de “normalidad” a partir de la cual desarrollar la praxis clínica. En suma, ¿cómo podría existir el psicoanálisis en esos términos?

anuncia la *absorta profundidad* que se esconde tras ella, recurriendo al modelo de interior/exterior. El eco de esta lógica resuena tanto en las metáforas médico-quirúrgicas como en las arqueológicas frecuentes en la obra de Freud. Este modelo parece apelar (o yuxtaponerse) a otro modelo de profundidad (dialéctico): esencia/apariencia, que adquiere plena vigencia a través de la concatenación metonímica de las construcciones sintomáticas. Aquello que caracteriza la estructura de estos modelos hermenéuticos es que apelan a una oposición mutuamente definitoria y mutuamente excluyente. Todos estos funcionan de manera análoga a un espejo: proveen evidencia de lo que es en base a una imagen que *no siendo* lo afirma *en su ausencia*: la ofrece para una contemplación *reflexiva*.⁴⁷

A partir de estas consideraciones emerge la pregunta por el significante, no sólo en términos de cuál es, sino de *hasta dónde es*. Dicho de otro modo, se trata del significado-sobre-sí-mismo que entraña un significante —el significante significándose a sí mismo— en relación a su forma y su materia particulares. Lo transfigurado o encubierto de un significado se hace patente en la magnitud de la brecha que lo separa (y lo conecta) con un significante. Sin embargo, allí en donde la brecha esperada no se muestra como tal, el modelo psicoanalítico clásico (cuyo concepto epítome en aquello que concierne a este trabajo es el de sublimación) colapsa.

⁴⁷ Para Corinne Enaudeau, el espejo es el paradigma de la representación en tanto “es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia-ausencia, ese poder que tiene la conciencia encarnada o el cuerpo-sujeto de ser lo que no es y de no ser lo que es.” (1998/1999, p. 63).

La base del *insight* psicoanalítico sobre el arte requiere de estructuras binarias de diferencia, externo/interno, consciente/inconsciente que, como ya ha sido mencionado, reposan sobre la diferencia arte/no-arte.⁴⁸ Sin embargo, los desarrollos artísticos contemporáneos parecen apartarse de esta lógica de diferenciación.⁴⁹ Así, la idea de mediación entre estos mundos (en términos del *medio artístico*) puesta a consideración para un arte-sin-medios (es decir sin medios definidos como *propios*) revela su condición intrínsecamente paradójica. Si las distinciones entre mundo artístico/no-artístico pierden sustento material ¿qué tipo de negociación posible hay entre estos mundos interno/externo? ¿Qué tipo de eco en el modelo latente/manifiesto puede ser oído en estos términos?

En función a los símbolos mismos, la unión entre la parte significativa y su significado nos lleva al terreno de la semiótica. (La distinción entre símbolo y signo no es crucial en este momento, si bien habrá de ser delineada más adelante). Esta relación entre el signo y el objeto al cual hace referencia puede ser, según Peirce, de tres tipos (dando lugar a un tipo de signo particular):

1. La relación se asienta en virtud de las características compartidas por signo y objeto.
2. Existe una relación existencial entre el signo y el objeto.

⁴⁸ En tal medida, esta distinción arte/no-arte es un cimiento para aplicar esos otros binomios al campo artístico, pero por ello no constituye una oposición primaria sobre la que se superpondrían y a la que equivaldrían aquellos otros.

⁴⁹ Esta lógica de diferenciación en el campo artístico remite a la mayor especialización y la delimitación cada vez más nítida de las artes. (Ya en el *Laoconte* de 1766 Lessing abogaba por una separación y diferenciación nítida entre las artes y la literatura, fundamentada en las diferencias propias de cada práctica). La voluntad de diferenciación del campo artístico mismo sugiere ser legataria de la estética clásica, centrada en la autonomía de lo bello.

3. Esta relación entre signo y objeto se da en virtud del interpretante.⁵⁰

El modelo representacional con el que el psicoanálisis considera este tipo de relación dentro del campo artístico toma en cuenta a la pulsión, representando *a fortiori* su contenido (ya que la re-presentación misma entraña una transfiguración en tanto compromete codificación y distancia) como producto de la sublimación.⁵¹ A nadie escapa que los fines pulsionales *representados* (como objetos de deseo) no satisfacen a la pulsión, aún cuando la tienen.⁵²

La estructura simbólica en juego establece conexiones entre inconsciente y obra. En tal sentido recurre a la idea del inconsciente —e implícitamente al ello— como centro de estimulación en la creación de símbolos. Aplicando las tipologías de Peirce, tendríamos que, en primer lugar, su signo establece una relación con este objeto (pulsional) en virtud de una relación existencial entre el signo y el objeto. Aquí el signo es un *índice* de la pulsión, dejando una huella de su paso, como lo sería emblemáticamente una parálisis histérica. En segundo lugar, no obstante sus rasgos indiciarios, este signo aparece en virtud del interpretante y la norma analítica (correspondiendo a la tipología de *símbolo*), pues este signo se ha transfigurado. En tercer lugar, mediando estrategias metodológicas como la libre asociación, se hace posible para el interpretante encontrar características compartidas entre un signo, último eslabón de una cadena de signos imaginada *retrospectivamente*, y su objeto

⁵⁰ Estos tres tipos dan lugar a las tipologías icono, índice y símbolo. Ver Peirce 1955, pp. 101-103.

⁵¹ Para mayor precisión habría que tomar en cuenta que “representación” puede significar, con respecto a la pulsión, que sus contenidos se representan, *Vorstellung*, o que la pulsión misma se representa (a través de un delegado), *Vorstellungrepräsentanz*.

⁵² Concionar al deseo no equivale a realizarlo. Una satisfacción fantasmática, post instauración del criterio de realidad, no es satisfacción porque, aún así se adecue a la lógica del inconsciente, no deroga al yo consciente.

(tratando al signo como *icono*). Más aún, este signo, como lo indica la sublimación, se asume como *efectivo retroactivamente* en su objeto (sorteando la insistencia de las demandas pulsionales y los diques de la represión con una solución sustitutiva).

Desde la ortodoxia psicoanalítica, la esencial brecha entre *significante* y *significado* en el símbolo artístico tiene sustentos particulares. Por una parte, su fundamento responde a la imposibilidad asumida de que este significado sea expresado directamente (pues contravendría su carácter inconsciente). Por otra parte, la inmanencia de la brecha está presupuesta por la posibilidad de tener dicho efecto retroactivo asumido (como en la sublimación que sorteas las censuras de la represión). Lo diferido de la acción compromete esa distancia formal, espacial y temporal.

2.2 Economía y emoción en el signo y el símbolo

A lo largo de este texto, la aproximación (semiótica) adoptada se ha hecho patente en el uso casi intercambiable de los términos signo y símbolo. Tratados como representámenes, ambos términos refieren una labor de *sustitución*, pues, en definición de Peirce, un representamen es “algo que hace las veces de algo para alguien en algún respecto o capacidad.” (Peirce 1955, p. 99). Por consiguiente, esta sustitución (y no *suplantación*) involucra por necesidad, cuando no una convención propiamente dicha, la posibilidad de un acuerdo (individual o colectivo).

Esta aproximación pone en relieve los aspectos comunicacionales en juego en el símbolo (nominalmente comprendidos en el término “signo”). Sin embargo, signo y símbolo ameritan una distinción psicoanalítica, por una parte y, por otra, aunque orientada por las mismas intuiciones, una distinción comunicacional. De acuerdo a Rosolato un “símbolo es ese signo trasmutado, accedente a lo simbólico y apresado en una red de relaciones entre significantes y significados, polivalente, por eso mismo” (1969/1974, p. 128). El nexo establecido entre símbolo y signo daría cuenta de su sentido comunicacional. Sin embargo este vínculo con el signo esta condicionado a su trasmutación. Ahora bien, el signo, según Rosolato, “tal como se halla en un lenguaje didáctico, o en los intercambios verbales corrientes, tiene la ventaja de permitir una rápida descodificación. El estrecho margen de definición de la ‘palabra’ la hace identificable estadísticamente” (Ibíd., p. 129). La trasmutación del signo en símbolo “entraña, como consecuencia, que lo simbólico no de cuenta de ‘algo’, que tampoco represente” (Ibíd., p. 128).

De acuerdo a esta perspectiva, el símbolo carecería de esa ventaja comunicacional que sería la rápida descodificación, en tanto estaría enredado en *tejidos sígnicos* (en el sentido saussuriano de “signo”). Más aún, sería en si mismo un entramado de signos.⁵³ La diferencia estaría acreditada psicoanalíticamente por los múltiples niveles comunicacionales y sus diversas

⁵³ A este respecto es pertinente recordar que la distinción entre signo y símbolo ha estado sustentada históricamente, como anota Todorov, en la motivación, presente en el primero, ausente en el segundo, es decir es sustentada en el grado de parecido entre significante y significado. Todorov añade que esta diferencia ha sido vista en:

el carácter inagotable del símbolo, respecto al carácter claro y unívoco del signo... En este caso, una de las consecuencias del proceso se convierte en la descripción del proceso mismo: la asociación puede, en efecto, prolongarse de manera indefinida, contrariamente al carácter cerrado de la relación significante-significado... (1982/1992, p. 17).

(y divergentes) direcciones presentes en un mensaje dado, vía el concepto de “inconsciente”. Esta distinción superaría (antes que suspendería) la función deíctica del símbolo.⁵⁴ No obstante, la brecha entre signo y símbolo, postulada desde el psicoanálisis, trazada en torno a su capacidad comunicativa (los márgenes de definición conducentes a su identificabilidad probabilística) parece ser cancelada desde su propio marco discursivo.

Si, teóricamente, la función deíctica del símbolo es diferida, pospuesta y encubierta –por mediación del inconsciente–, esta función reaparece haciendo que el símbolo apunte directamente al inconsciente de forma anticipada. Lo señalado muestra estar ligado a la “ontologización del inconsciente”⁵⁵, a su reificación como sustrato de la *psyche* (en todas sus acepciones). En tal medida, la inestabilidad significante/significado ofrecida por el psicoanálisis, especialmente a través del concepto de sobredeterminación, que socavaría la idea de un significado (lingüístico) trascendental, suplantaría a éste, en su búsqueda de la verdad profunda (sea la escena primaria, el acontecimiento traumático, etc.), por un significado más profundo y, acaso, existencialmente trascendental, un significado psíquico. Más aún, dada la acepción de “alma” para el término *psyche*, se deslizaría un carácter de guiño metafísico (cuando no teológico) para dicho significado.⁵⁶

⁵⁴ De ahí la idea de que el símbolo remite a lo que trasciende (Solares 2001, p. 12). Aquí es concebido como una estructura de la *imaginación* que lo suscita y como “potencia deformadora de las copias pragmáticas suministradas por la percepción, en el sentido de un dinamismo reformador de las sensaciones...” (Ibíd., p. 11). La distinción entre signo y símbolo estaría marcada por la relación significante/significado, que sería la de equivalencia indicativa en el primero y de correspondencia “*epifánica*” en el segundo (Ibíd., p. 12).

⁵⁵ Ver Lorenzer 1970/2001, p. 24.

⁵⁶ Lo dicho apunta nuevamente al cimiento romántico que deja entrever el psicoanálisis. Ya que, como sostiene M. H. Abrams en *El romanticismo: Tradición y revolución*, “los conceptos y patrones de la filosofía y la literatura románticas son una teología desplazada y reconstituida” (1971/1992, p. 53), a través de la noción de *psyche* se insinúa dicho aspecto. Más aún,

La tesis de la disposición bipolar en las construcciones simbólicas (con el inconsciente como centro energético y el yo como centro de organización) y el lugar que ocupa el interpretante en el esquema triádico del signo de Peirce se interponen a la posibilidad de ontologizar al inconsciente y de fijarlo anticipadamente al símbolo. Esto último se insinúa en el uso que Rosolato hace de lo simbólico, pues “lo simbólico asegura, también, el acceso a un *estado* de comprensión abierto a la *relación* que emerge, insertándose allí el sujeto y teniéndolo en cuenta.” (Rosolato 1969/1974, p.130).

Los aspectos económicos así como los emocionales, para decirlo de forma general, podrían iluminar la diferencia entre signo y símbolo delineada por Rosolato, así como implicar explícitamente al interpretante reclamado por Peirce. De esta manera, un esquema triádico de corte psicoanalítico podría ser postulado para abordar las, a fin de cuentas, *comunicaciones simbólicas* (asumiendo su potencial circunloquialidad), superando los problemas surgidos de los modelos diádicos de significante/significado (o manifiesto/latente).

Este esquema triádico muestra ser sumamente viable, especialmente para el campo artístico. Al situar al interpretante en relación con el signo y el objeto, da lugar a que la creación simbólica lo involucre *en consideración a la convención o el acuerdo que da la posibilidad de que la relación entre signo y objeto sea*

considerando la tendencia romántica de retornar a la conflictiva de la vida interior cristiana, “que gira en torno a la destrucción y la creación, el infierno y el cielo, el exilio y la reunión... el desaliento y la alegría, el paraíso perdido y el paraíso recobrado” (Ibíd.), el basamento romántico se evidencia, en tanto el inventario de Abrams halla eco en las preocupaciones psicoanalíticas con las pulsiones tánáticas y eróticas, el dolor y el placer, escisiones y cohesiones yóicas (posiciones esquizo paranoides y depresivas), depresión y euforia (o manía), principio del placer y principio de realidad.

asumida como tal. Esto involucraría tácitamente a la sociedad, que proporcionaría material para la construcción simbólica –en el arte, elementalmente los referentes arte-históricos y los criterios estéticos— así como para su recepción en tanto audiencia.

En lo que respecta a la diferencia entre signo y símbolo, ésta no estaría dada simplemente por la naturaleza de las relaciones entre signo y objeto (lo que pondría en suspenso al interpretante), sino que se referiría a la conexión establecida con el interpretante. El concepto de sobredeterminación, que fue empleado para sustraer las consideraciones de lo simbólico de lo unívocamente deíctico, no debería interponer un recurso que las ampare nuevamente.⁵⁷ Por ello, el lugar del interpretante y especialmente el enganche de éste con el “representamen” (a falta de mejor término) darían cuenta de la distinción entre signo y símbolo. Esto llevaría a que el psicoanálisis se defina como una “psicología de las vivencias” en vez de una “psicología de los acontecimientos”.⁵⁸

La distinción entre signo y símbolo debe asumir el sentido comunicacional general que subyace a ambos, distinguiéndose, no obstante, en cuanto al carácter de esta comunicación. En el signo la transmisión de contenidos es relativamente directa, mientras que en el símbolo (entramado sígnico) es precisamente oblicua. Podría sugerirse que, en el primer caso, la relación con

⁵⁷ Los límites del modelo deíctico son anunciados por los procesos de condensación y desplazamiento convocados por la sobredeterminación que no dan lugar a una apelación a un segundo nivel de objeto simplemente.

⁵⁸ Ver Lorenzer 1970/2001, p. 38. Aunque Lorenzer está insinuando el paso de la teoría de la seducción a la del fantasma, en este señalamiento en particular no se trata de la vivencia del constructor de símbolos (o síntomas, dado el tránsito histórico de la teoría psicoanalítica siendo aludido), sino *de la vivencia del interpretante*.

el interpretante es fundamentalmente cognitiva, de ahí el carácter discursivo de la comunicación en juego. En el segundo caso, en cambio, se delinea un vínculo ante todo emocional, abierto a una comunicación no-discursiva que, situada en un más allá de lo lógico, evoca los rasgos del proceso primario.

Aquí los problemas teóricos surgidos de la “ontologización del inconsciente” (que lo constituye, reduccionistamente, en raíz y razón universal, incluso de la sin-razón), mencionados líneas arriba, se dilucidan. La función deíctica se clarifica en uno y otro caso, siendo referida al objeto en el signo y al interpretante en el símbolo (a la par que recula el objeto). Este recluir del objeto en el símbolo asoma con relación al marco perceptivo/cognitivo – indicado por la deixis— pues, en el símbolo, el marco que procede para el objeto es el de la economía pulsional, que señala su función de estructura catectizable, multi-formada e historizable.⁵⁹

En términos de la comunicación, el símbolo *difiere* al objeto *defiriendo* cadenas asociativas de significado. Dicha consideración requiere reconocer sus patrocinios económicos, en términos de las catexis pulsionales implicadas. A ello apunta Rosolato cuando señala que lo simbólico no representa. Esta idea puede aclararse con una distinción metodológica: un “signo de” no es equivalente a un “objeto sustitutivo de catexis pulsionales” (Lorenzer 1970/2001, p. 89). Sólo considerando el rebasamiento de la función deíctica del símbolo (en cuanto al objeto) emerge su sentido psicoanalítico (donde su deixis

⁵⁹ Su carácter multiforme como su historicidad es lo que, en un marco cognitivo/perceptivo, determina la retracción del objeto.

reaparece en relación al sujeto), que se abre, análisis de por medio, al establecimiento de nexos de significación diferida.⁶⁰

Articulando experiencias emocionales actuales, los símbolos se abren a sus significados. En tal medida, su potencial simbólico, para un/a interpretante, está ligado al tipo de nexo pulsional que (por identificación) pueda suscitar en él o ella. Si bien, como anota Lorenzer, “[l]os símbolos son, como representantes de objetos, instrumentos de la economía pulsional” (Lorenzer 1970/2001, p. 87), esto es válido en términos de la producción simbólica, al margen de toda *audiencia*. En el ámbito artístico, las consideraciones receptoras — indispensables desde una perspectiva atenta a consideraciones estéticas— deben abordarse psicoanalíticamente, lo que no implica hacer de la audiencia un conjunto de psicoanalistas-espectadores.⁶¹ A este respecto cabe recordar la diferencia entre los procesos de estimulación y los procesos perceptivos.

En términos económicos, al considerar la producción simbólica cultural, es la resonancia pulsional en el espectador la que daría valor a los representantes en juego. En tal medida, las posibilidades de vivenciar estas “estructuras catectizadas” son las que determinan su carácter de símbolos y, más aún, de símbolos efectivos. Los aspectos emocionales, por su parte, que anuncian el lugar del yo, aparecerían tanto para la producción como para la recepción simbólica. Esta aparición se daría en función de los referentes culturales

⁶⁰ Estos nexos estarían establecidos fundamentalmente sobre la base de la condensación y el desplazamiento.

⁶¹ A lo que va esta advertencia es a recordar que el valor del arte (y sus objetos) son hallados ampliamente, en tanto no demandan entrenamientos específicos (o medianamente organizados), aún así su epitome en el psicoanálisis —la atención libre flotante— evoque a la “contemplación desinteresada” de la estética kantiana.

compartidos que hacen de una biografía cualquiera (o de un conjunto de códigos iconográficos, estéticos, etc.) un modelo *parcial* de reconocimiento.

2.3 Consideraciones receptivas, condiciones psicoanalíticas

Abordando al símbolo (artístico) desde una *estética de la recepción*, cabe resaltar su “deficiente determinación comunicativa”.⁶² A través de ésta, el lugar y la función del intérprete se pone en evidencia. Esta virtual indeterminación comunicativa se entiende como decisiva en el “espacio de juego de las posibilidades de concreción de una obra de arte” (Warning 1979/1989, p. 18).⁶³

Roman Ingarden, uno de los puntales de la *Rezeptionsästhetik*, ha elaborado la noción de “concreción” en relación a la obra literaria. Sostiene en “Concreción y Reconstrucción” que “la obra literaria misma es una formación esquemática” que contienen “lugares de indeterminación” en algunos de sus estratos (1979/1989). Tales “lugares de indeterminación” son cubiertos en las concreciones individuales. En palabras de Ingarden:

Los lugares de indeterminación quedan eliminados en las concreciones individuales, de manera que una determinación mayor o menor ocupa su lugar y, por decirlo así, los ‘llena’. Este ‘llenado, sin embargo, no está

⁶² Ver Warning, “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en Warning (ed.) 1979/1989, p. 16.

⁶³ Cabe recordar que, con todo, este espacio está comunicacionalmente determinado, aunque sea residualmente, pues de otra manera no habría posibilidades de elaborar un discurso sobre los signos, en tanto un signo lo es sólo por relación a un código, es decir, a un sistema de reglas que genera significaciones (Ibíd.).

suficientemente determinado por los caracteres definitorios del objeto, y así las concreciones pueden ser en principio diferentes. (Ingarden, en Warning [ed.] 1979/1989, p. 36).

Estos procesos de concreción son particularmente pertinentes para las consideraciones psicoanalíticas delineadas anteriormente. Remiten al trabajo del yo, si bien asumiendo un abastecimiento inconsciente. En estos procesos, “[l]as diferencias de concreción proceden de los componentes de la obra, que, según su naturaleza, son incompletos, y exigen ser completados por la fuerza representativa del lector”.⁶⁴ En esta *fuerza representativa* se ha de reconocer la dimensión pulsional -que le da el carácter de fuerza- y, en lo que atañe a su dirección representativa, ha de tomarse en cuenta a las operaciones del yo puestas en juego. Más aún, una capacidad representativa entraña, por decirlo de algún modo, la “conducción” de la las catexis hacia los representantes.⁶⁵

Wolfgang Iser, otro destacado teórico de la recepción, ha postulado que la indeterminación funciona como un *conmutador*, es decir, activa las representaciones del lector que cubren estas zonas y co-realizan la intencionalidad dispuesta en el texto.⁶⁶ Señala también que estas zonas de vacío:

⁶⁴ Vodička, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Warning (ed.) 1979/1989, p. 61.

⁶⁵ Se hace necesario aclarar que esta “conducción” no implica en modo alguno una determinación voluntaria de la investidura pulsional en un representante dado. No obstante, en tanto “[e]n la percepción de una obra de arte con sus elementos temáticos se impone siempre la relación entre la realidad vital y sus valores, por un lado, y la realidad mediada por los medios artísticos, por otra parte,” (Vodička, en Warning [ed.] 1979/1989, p. 58) no ha de asumirse *a priori* que se trata de una operación forzosamente inconsciente, en tanto las consideraciones culturales e ideológicas designan funciones del yo.

⁶⁶ Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Warning 1979/1989, p. 147.

[H]acen adaptable el texto y posibilitan al lector, con la lectura, convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada. Privatizar la experiencia ajena significa que la estructura del texto permite integrar en la “historia de la experiencia propia”...lo que era hasta ahora desconocido. Esto sucede por la generación de significados en el acto de lectura. Al mismo tiempo surge, con relación al texto, y en ese acto, una situación individual en cada caso. (Iser, en Warning 1979/1989, p. 147).

Los “lugares de indeterminación” serían cubiertos al amparo de un trasfondo familiar para el receptor indicando, en tal medida, un terreno compartido entre la obra y la audiencia o, más bien, entre símbolo e intérprete. Sin embargo, la efectividad de ese conmutador (en terminología de Iser) requiere ser examinada. Por ejemplo, el término mismo tiene resonancias dinámico-energéticas. Pero la idea misma de “privatizar la experiencia ajena” puede entenderse de tal forma que implique una administración simbólica (que *significa también en el símbolo*) del capital energético así activado, comprendiendo a su vez procesos identificatorios. La necesidad de considerar las identificaciones que suscita un determinado símbolo –en este caso una obra de arte— es inherente a un esfuerzo hermenéutico, como el psicoanalítico. El guiño fenomenológico de Iser emplaza al intérprete, cuando habla de la “co-realización de la intencionalidad dispuesta en el texto.” (Iser, en Warning 1979/1989, p.147).

Desde la hermenéutica, un filósofo como Gadamer, incide en lo mismo al proponer que la cosa hacia la cual nuestro interés se orienta “sólo adquiere vida a través del aspecto bajo el cual nos es mostrada.” (Gadamer 1960/1977, p. 352). Gadamer reitera esto a través del reconocimiento efectivo de la tradición y de la historia en la tarea de la comprensión. Ésta entraña una articulación entre las partes, un nexo fluido y eficaz entre sus historias. El reconocimiento de la *historicidad* del individuo –y sus prejuicios– conlleva un reposicionamiento de la tradición, que no es aisladamente la del objeto a ser interpretado, sino la del interpretante *que se relaciona y lo hace en relación* con su objeto. Revisada desde el psicoanálisis, esta historicidad es también biográfica, involucrando las *vivencias* y no sólo los *acontecimientos*, sociales e individuales. Dicho de otro modo (acaso cual Gadamer después de Freud), esta historicidad no se agota en la historia social, política, económica, estética, sino también psíquica (fantasmas incluidos), por lo que ha de englobarse en el proceso de comprensión como un factor positivo.⁶⁷

En términos de la teoría de recepción, la concreción ha sido entendida como la respuesta a los lugares de indeterminación. Sin embargo, una pregunta previa es el por qué de esta disposición a entablar dichas relaciones con un objeto estético. Podría sugerirse que, antes que una disposición, se trata de una posición prescrita por *default*. A ello apuntaría un concepto como el de *palabra vacía*.⁶⁸ Si “la mera existencia del psicoanálisis es un testimonio permanente

⁶⁷ Lo dicho supone asumir una dimensión psíquica a lo planteado por la hermenéutica gadameriana: “un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar su propia historicidad” (Gadamer 1960/1977, p. 370).

⁶⁸ Sobre la concreción misma podría citarse en su respuesta éstos párrafos de “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”:

Mostraremos que no hay palabra sin respuesta, incluso si no encuentra más que el

del fracaso de la comunicación” (Forrester 1990/1995, p. 184), podría pensarse que en el objeto estético este fracaso se tematiza (en la indeterminación comunicativa) y se capitaliza (en la concreción que produce una experiencia estética), sin vivirse como tal.⁶⁹

Más allá del registro de esta inclinación a ingresar en construcciones simbólicas (modos de pensamiento y de conducta diferentes) que requieren “co-realizarse” en la concreción, cabe preguntar por las *condiciones de posibilidad* de esta dis-posición. El tema involucra, mediando la indeterminación, los rasgos del símbolo tal cual fue distinguido del signo. Una distinción hecha desde la filosofía por Susanne Langer (1954/1958) puede ser provechosa. Ella discierne entre el simbolismo discursivo, referido a la articulación propia del lenguaje, y el simbolismo presentativo, perteneciente al más allá de lo lógico.

La *discursividad* es la propiedad del simbolismo verbal que obliga a un tipo de distribución –secuencial–, que hace “posible expresar con palabras los pensamientos que pueden distribuirse en ese orden peculiar” (Langer 1954/1958, p. 100). Lo *presentativo* da cuenta de la no-discursividad de otras formas simbólicas, porque su funcionamiento como símbolos depende de su intervención en una presentación simultánea, porque “los significados de todos

silencio, con tal de que tenga un oyente, y que éste es el meollo de su función en el análisis.

Pero si el psicoanalista ignora que así sucede en la función de la palabra, no experimentará sino más fuertemente su llamado, y si es el vacío el que primeramente se hace oír, es en sí mismo donde lo experimentará y será más allá de la palabra donde buscará una realidad que colme ese vacío. (Lacan 1966/1995, p. 237).

⁶⁹ Para Wolfgang Iser esta disposición se puede explicar mediante las seguridades experienciales que brinda la ficción: “El lector puede salir de su mundo, vivir cambios catastróficos sin quedar implicado en sus consecuencias.” (Iser, en Warning 1979/1989, p. 148).

los otros elementos simbólicos que componen un símbolo articulado sólo son comprendidos a través del significado del conjunto, a través de las relaciones que dichos significados mantienen dentro de una estructura total.” (Ibíd., p. 116).

Visto en términos comunicacionales, el simbolismo presentativo implicaría un tipo de conexión con el espectador que trasciende la transmisión lineal de información (como una comunicación discursiva). Este tipo de transmisión de información –comunicación propia del simbolismo discursivo—, en su claridad, evocaría más bien al signo de Rosolato con todo su sentido didáctico. La deixis fácilmente inteligible que esta lógica comprende contravendría toda indeterminación comunicativa, haciendo de la concreción un esfuerzo en el malentendido, (cuando no un ejercicio al borde de lo psicótico). Por el contrario, el simbolismo presentativo articularía experiencias emocionales actuales con el espectador. Así, la concreción llamada a cubrir los lugares de indeterminación implica una identificación que se basaría menos en los rasgos temáticos específicos de la obra –la historia o el personaje, por ejemplo—, que en la vivencia así generada (fantasmática).

Un lugar de indeterminación se refiere a los aspectos o atributos de objetos o situaciones representados no determinados por la obra.⁷⁰ Consecuentemente, la concreción (en el simbolismo presentativo) implicaría que las determinaciones dieron pie, vía desplazamiento y condensación, a que los lugares de indeterminación fuesen cubiertos con atributos singulares referidos

⁷⁰ Ingarden, en Warning 1979/1989, p. 37.

a experiencias emocionales actuales. Tales atributos –definidos por su carácter histórico concreto y su identidad con experiencias biográficas— generados en la concreción, establecen un enlace pluridimensional emblemático de la catectización de imágenes como representantes de objeto.

El simbolismo presentativo ofrecería la posibilidad de vivenciar estos representantes al dar lugar –mediante sus lugares de indeterminación (en relación con sus determinaciones parciales)— a que se puedan volcar las catexis en el proceso de concreción. Las condiciones de esta “vivencia” requieren de atención, por lo que conviene trazar nuevamente la distinción entre lo discursivo y lo presentativo en clave psicoanalítica.

Para Lorenzer, el grado de abstracción permitiría trazar tal línea (los conceptos, abstractos por definición, estarían en un extremo). Esta línea correría en paralelo a la de la catectización, si bien en sentido inverso. Así, a mayor abstracción menor capacidad de estos símbolos de ser representantes catectizables. Eso se debe a que la generalización que entraña resta significación personal, perdiendo su carácter histórico-individual.⁷¹ A esta observación Lorenzer añade la siguiente:

[A] medida que el objeto va perfilándose como algo que está ahí, pierde necesariamente su referencia a quien lo experimenta. Y justamente, la asociación... entre lo emocional y los símbolos presentativos (a diferencia de los discursivos) descansa, en esencia, en el hecho de que la diferencia

⁷¹ Lorenzer 1970/ 2001, p. 93.

entre sujeto y objeto no ha experimentado todavía el desprendimiento entre la cosa que está ahí y la situación relacional tal como ocurre en el caso de la aprehensión exacta de la cosa con ayuda de símbolos discursivos. (Lorenzer 1970/2001, p. 93).

El aspecto vivenciable de los símbolos presentativos, en tal medida, depende de su capacidad de catectización, la que estaría fundada en la significación personal atribuible a estos símbolos. Recordando que los símbolos se sitúan en una red de relaciones entre significantes y significados (Rosolato), algún nudo de este tramado sería susceptible de interpretación con carácter histórico-individual.⁷² Puesto de otro modo, la susceptibilidad de catexis de los símbolos-representación es inversamente correlativa al grado de conciencia y la capacidad de aprehensión verbal de éstos, junto con la universalidad del concepto,⁷³ porque la densidad del *tramado signico* determinaría sus posibilidades de ser experimentado vivencialmente —experiencia definida por las conexiones de catexis y la apropiabilidad narrativa—. En síntesis, de acuerdo a la diversidad de “hilos” de la trama y urdimbre simbólica, mayor o menor latitud en términos de los significados en juego y mayor o menor posibilidad de ser representantes de objetos históricamente particulares.

En este contexto, la sobredeterminación se juega en la intersección entre la latitud “semántica” y la potencialidad de representación concreta de objeto

⁷² Sería aún más preciso decir que este tramado conduciría, siguiendo su urdimbre proyectada metonímica y metafóricamente, es decir concretándola en sus lugares de indeterminación, a una conexión personal(izada) con las narrativas del yo, más específicamente con representaciones (en el sentido freudiano) susceptibles de catexis.

⁷³ Los rasgos de susceptibilidad de catexis se definen en contraposición al proceso secundario, que representa un nivel mayor de organización del pensamiento regido por fines así como alude a catectizaciones estables y altas cuotas de energía neutralizada. Ver Lorenzer 1970/2001, p. 94.

históricamente particular –para el intérprete—. Sin embargo, se trata, ante todo, de una *lectura de sobredeterminación* generada a partir del desplazamiento y la condensación. Estas operaciones comprometen al proceso primario que significa tanto un nivel inferior de la organización del pensamiento como la actividad de una *energía errática*.⁷⁴ Dado lo errático de la energía, ésta es potencialmente *investible* en múltiples representaciones. El nivel de organización del pensamiento, al relajarse, se abriría a nuevas asociaciones (improbables incluso) a partir de los símbolos percibidos –piénsese en la concreción de Ingarden— viables para la catectización.

Para Lorenzer, la catectización se da estableciendo al representante como parte de una escena. En el símbolo se le constituye “en relación con” (frente a su constitución en el signo como “cosa objetiva en sí y por sí”).⁷⁵ El carácter escénico de este simbolismo sería la condición de una *vivencia* en el símbolo. En esta escena, el intérprete hace las veces de partícipe (o “actor”), en tanto su “diálogo” –que se produce en la concreción— es la afirmación de esta escena y el marcador de su apropiación misma. Dicho de otra manera, el simbolismo presentativo entreteje al sujeto interpretante mismo en la trama simbólica que, a su vez, es recreada –retejada— por el/la intérprete en relación a su propia reserva de experiencia. De este modo es que emergería la *sobredeterminación como un efecto de lectura* “comprometida”: efecto de vivencialidad.

⁷⁴ Ver Lorenzer 1970/2001, p. 69.

⁷⁵ Ver Lorenzer 1970/2001, p. 109.

2.4 Crisis (representacional) como (anti) estética

Desde la antigüedad, la idea de lo simbólico en lo artístico se halla comprometida en las concepciones estéticas. En la teoría mimética esta idea podría hallarse en la transposición de la realidad en formas plásticas (iconográficas, por ejemplo). En la estética horaciana se sitúa entre los polos de la enseñanza y el deleite (acaso operando como ejemplo y anécdota a la vez).⁷⁶

Una aproximación psicoanalítica entraña un cambio de marco discursivo, en virtud de la propia lógica simbólica que anuncia el psicoanálisis.⁷⁷ A partir del abandono de la teoría de la seducción, la teoría freudiana refuta a la *realidad* como pauta estable: la ausencia de un cimiento firme para su experiencia en el sujeto socava la idea de “representación de la realidad.” No obstante, podría sugerirse que Freud desplaza a la realidad (objetiva o “exterior”) como base de la representación, por ejemplo artística, para situar en vez de ella a la realidad psíquica (subjética o “interior”). Esta representación no es ya un “imperativo estético” tanto como una imposición del inconsciente.⁷⁸

⁷⁶ En palabras (traducidas) de Horacio en su “Arte Poética”, los “poetas en sus obras desean agradar o instruir, o las dos cosas a un tiempo” (en *Obras Completas*, trad. Tomás Meabe, sin fecha, p. 326).

⁷⁷ Kathia Hanza ha señalado el valor de indicador que tiene el concepto de sublimación en función a dicho cambio, visto desde la teoría estética. (Ver Hanza, “*Nec docere neque delectare sed sublimare*. Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche”, en prensa).

⁷⁸ No obstante, parece haber un punto en el que la “imposición del inconsciente” confluye con el “imperativo estético” —llámese el canon—, cuando se entiende por arte (moderno) la expresión de la subjetividad del artista. Esta confluencia, cuyo basamento romántico ya ha sido advertido, será escoltada en la estética por las teorías expresivas.

El concepto de sublimación desplaza conceptualmente a la realidad del lugar del referente para darle un lugar en el proceso creativo mismo (entendido como solución de compromiso a los conflictos entre principio de realidad y principio del placer). Pese a ello, apela a dicha realidad, si bien la sitúa fuera del ámbito en el que se debate la creación al ubicarla como su marco de referencia mismo. El valor cultural y social de la sublimación está dado de antemano. Esta observación no supone reclamo alguno por una teoría estética psicoanalítica. Apunta, más bien, a señalar dos supuestos de los que parte el psicoanálisis en su aproximación al arte que, en su confluencia, constituyen su principal limitación hermenéutica en la actualidad. El primero atañe a la anticipación de la diferencia (materialmente) catalogada –y largamente derogada en el arte contemporáneo— entre obra-de-arte y no-obra-de-arte, comentada anteriormente. El segundo concierne a la premisa del arte como transacción entre el principio de realidad y el principio de placer,⁷⁹ premisa que, una vez impuesta, lleva como conclusión lógica al decreto, ya sobreentendido, de la obra-de-arte como *Phantasiefriedigung* (satisfacción fantasiosa) de deseos inconscientes.

El primer presupuesto, el de la diferencia reconocible entre arte y no-arte (que apela a consideraciones *materialmente transformativas* del objeto artístico) no sólo indica un asunto problemático cuando se pretende hacer de la teoría psicoanalítica una teoría estética (para lo que sería un escollo en apariencia insalvable). Si se añade el segundo presupuesto, desde el que se delinea un

⁷⁹ Esta *transacción* daría cuenta de la *transición* al principio de realidad, en tanto, el arte, aún con la sublimación de por medio, está situado dentro de la realidad social que le otorga su estatus cultural y económico privilegiado y, por extensión, inscribe al artista como “ciudadano” del principio de realidad (tributando a la represión con su deseo).

“inventario estadístico” de significados sublimados/simbolizados, las dificultades que implica la aplicación del psicoanálisis al campo artístico contemporáneo en una multitud de manifestaciones parecen ser insuperables. Y esto porque, coordinados, estos dos presupuestos permiten la construcción de los símbolos de los deseos inconscientes en la sublimación. Dicho de otro modo, *significante y significado están obligados a ser diferentes*, al margen de lo que aparezca como significante, porque el significado está pautado, cuando no predicho.

El nudo conformado por estos presupuestos restringe los caudales y constriñe los alcances del símbolo. Desde el psicoanálisis, las dimensiones simbólicas del arte se encuadran de tal forma que, por un lado, la noción de *Entstellung* proscribió otorgarle valor al mismo material significante y, por otro, la noción de *sublimación* prescribe sus significados *a priori*. El punto ciego del modelo clásico psicoanalítico revela sus ataduras estéticas convencionales que descalifican su viabilidad actual.

Se hace necesario detallar esta crítica en sus alcances arte-históricos específicos. Si bien los ejemplos freudianos clásicos de arte son de arte clásico, clasicismo y academicismo no son sinónimos. Ya ha sido señalado que uno de los problemas del modelo psicoanalítico es su desatención a los marcos arte-históricos. Es necesario reconocer que la producción artística responde a la par que a los conflictos inconscientes (ligados al ello) a los conflictos estéticos, ligados a las tradiciones, al *establishment* y al *mainstream* artísticos.

Las referencias a lo tradicional arraigado hacen patente los aspectos cronológicos que entran a tallar en este punto. Pero no se trata de apelar a una visión de la historia del arte como dialéctica de estilos (o *ismos*) o, inclusive, de reclamar dudosamente la primacía del *avant-garde*.⁸⁰ Lo temporal demanda abordar las consideraciones receptivas sobre las que descansa el arte. Si, por ejemplo, dentro de los movimientos más reverenciados, con respecto a las obras más destacadas de sus artistas más célebres, una respuesta como el impacto es temporalmente contingente (como en el caso del impresionismo) es imaginable que otras respuestas sean también variables, así conciernan incluso a juicios de valor.⁸¹

Al arraigarse, las tradiciones estéticas suelen academizarse. Así, aquello que otrora fue simbólicamente potente hoy puede ser fórmula vacía. Visto en los términos discutidos líneas arriba, en instancias tales, el carácter presentacional de estas formas artísticas se desdibuja al producir efectos análogos al del simbolismo discursivo. Su recepción sugiere ser cognitiva antes que emocional.⁸²

⁸⁰ Lo dudoso de tal reclamo no es sólo cuestión de los imprecisos sentidos del término “vanguardia” en la actualidad, sino que en un esquema confrontacional como el mencionado, el término “cronológico” se abre a la noción de lo generacional, delineando la estructura edípica proyectada en dicho modelo. Tal estructura se literaliza en la difundida fórmula de que el arte es “parricida”. Este clisé responde a la lógica de la novedad (u originalidad) del arte moderno, acaso la modalidad de su teleología.

⁸¹ La aceptación es un asunto temporal también y aunque no necesariamente reversible (o no tan fácilmente reversible) en cuanto a los/las artistas célebres, sí lo es en cuanto a las tendencias establecidas (un caso análogo lo presenta la industria de la moda). Si, a fines del siglo XIX el impresionismo podía resultar tan chocante como para haber motivado, según cuenta la leyenda, que se le dé tal nombre al movimiento (con ánimo despectivo), visto desde el siglo XXI, el aspecto más impresionante (chocante) de la pintura impresionista quizás sea el precio que alcanzan algunas obras en las casas de subasta.

⁸² Esta distinción se sostiene aún así se esté estimando el arte abstracto, pues pese a su carácter ostensiblemente no-discursivo, éste no lo sustrae a la fosilización de sus formas, esto es a su conversión en índices de “artisticidad”, signos de convencionalismo estético (o acaso comercial), operando casi como vocablos. Aunque, en términos iconográficos, la figuración pueda ser equiparada a las palabras –incluso como equivalentes (recordemos el famoso *ut*

Dado que en el arte contemporáneo muchas propuestas carecen de marcadores “artísticos” convencionales (medios, técnicas, estilos, etc.), e incluso de una genealogía arte-histórica *formalmente* establecida, se plantea que las condiciones enunciativas de la obra de arte se presentan como externas a ella, esto es que el arte en tanto arte requiere de designación como tal; depende de la deixis.⁸³ Luego, “cualquier cosa” (en función de consideraciones que no vienen al caso, pues, como se dijo, el psicoanálisis no tiene por que ser ni refundar una teoría estética) puede ser señalada como arte.⁸⁴

En dicho contexto la noción de *anti-estética* adquiere peculiar vigencia (la larga influencia del libro *The Anti-Aesthetic* de Hal Foster en la escena crítica es una señal). Dentro de estas expresiones artísticas contemporáneas rondadas (presuntas “cualquier cosa”), existen diversas prácticas que pueden resultar formalmente indistinguibles del comportamiento patológico; la diferencia entre su lectura como símbolo o síntoma es una cuestión de la forma en que se han enmarcado. En este caso, la confusión de la forma cultural y patológica señala un abandono afirmativo de la belleza como axioma del arte. Aquí, la anti-

pictura poesis horaciano)— la abstracción es ya un lenguaje establecido (con toda una implícita clasificación “retórica” en su nomenclatura estilística: expresionista, informalista, *colour-field*, post-pictórica, etc.), más aún, ha sido por muchas décadas la *lingua franca* de la escena artística internacional.

⁸³ Ver De Duve 1996, p. 347. El ejemplo emblemático de lo dicho lo encarna el *ready-made* duchampiano (ver nota 45).

⁸⁴ Para esbozar sucintamente esta tesis sobre el arte, De Duve señala que:

Con el *readymade*, con Duchamp, es como si el nombre del arte, despojado de todo significado —pues los nombres propios no tienen significado, sólo tiene referentes— hubiese caído en la condición del nombre propio en general, de cualquier nombre propio, un nombre cuyos referentes, sin cesar de ser objetos singulares, podían igualmente tomar cualquier nombre que sea ... Así el nombre del arte se volvió sinónimo con cualquier cosa-lo que sea. (1996, p. 365).

estética da cuenta literalmente de la negación de la estética (o sus formas) pero, más allá de eso, más que apuntar a la negación de la representación como tal (la simple superación de lo simbólico), insinúa una crítica al orden de las representaciones que desliza la posibilidad de reinscribirlas.⁸⁵

La virtual indistinción de formas culturales y patológicas en un arte tal, dado el carácter predeterminado de elaboraciones de deseos (sublimados) de las obras-de-arte –desde la perspectiva psicoanalítica—, resulta crítica a dicha perspectiva porque una forma que es en sí misma su significado *presentado* (esto es, que no lo *representa*) no se ajusta a las exigencias del símbolo (la brecha entre significante y significado), luego, no puede sustentar la tesis de la sublimación.

La historia del arte reciente cuenta con múltiples instancias ejemplares de ello. La performance, un tipo de obra de arte –un modo particular— adquirió, en la década del 70, aceptación y estatuto “legal” como una forma de expresión artística, por derecho propio.⁸⁶ En la performance contemporánea, cuya genealogía artística es rastreable a los principios del siglo XX (Futurismo y Dadaísmo, prominentemente), el/la artista realiza *acciones*, complejas o simples, ensayadas o espontáneas, en solitario o en grupo, como: caminar, hablar, mirar, cantar, golpearse, herirse o *lo que sea*. Para

⁸⁵ Ver Foster, “Introducción al posmodernismo”, en Foster (editor), 1983/1998.

⁸⁶ Ver RoseLee Goldberg, 1993. No obstante, algunos señalan que la respetabilidad académica de la performance aún no está cimentada, cosa que le permite encontrar formas transgresoras (ver Kauffman 1998/2000). En tal medida ese *estatuto legal*, puede mostrar no estar garantizado, como se hizo patente para el grupo de accionistas vieneses, quienes tuvieron más de un roce con la justicia, siendo algunos de estos artistas expulsados de Austria por “ofensas a las costumbres”. (ver San Martín 2001, p. 18).

efectos de este cuestionamiento bastará con citar algunas particularmente ilustrativas al respecto.

En 1996 la artista vienesa Elke Krystufek realizó una *performance* titulada *Satisfaction* en la que, en un espacio ambientado como cuarto de baño, Krystufek se desnudó los pechos y luego se masturbó a vista del público, estimulándose los genitales primero con la mano y luego con un consolador vibrador de plástico, para luego tomar un baño de tina (ver fig. 1). Cabe anotar que en la exposición se encontraba su madre, de quién se dice la felicitó luego.⁸⁷

Pese a que Freud advirtió el lugar central de las pulsiones sexuales (¿reprimidas?) sublimadas por el artista, señalar el componente sexual de esta obra es bordear la tautología. Asimismo, es difícil delimitar lo sublimatorio en esta obra. Dado que esta masturbación, siéndolo, es a su vez obra-de-arte (su enmarcado y catalogación dan cuenta de ello), la lógica del deseo reprimido, de la pulsión irrumpiendo en su llamado, resulta insatisfactoria para abordar esta obra.⁸⁸ Por una parte, parece difícil pensar en una pulsión solicitada a demanda, tomando en cuenta que una exposición implica planeamiento. Por otra, no queda claro cómo abordar la pulsión si no media algún tipo de

⁸⁷ Para un recuento de la obra ver de Raimar Stange “Elke Krystufek. El lenguaje corporal”. En Grosenick (ed.) 2002, p. 288. También ver Warr y Jones 2000, p. 111.

⁸⁸ Esta presencia y el carácter público de esta masturbación apunta a la dimensión exhibicionista que puede atribuírsele a la obra. Luego, acaso sea más prudente referirla a la pulsión escópica (Lacan). No obstante, no se vislumbra si todo lo que se ofrece en esta obra es una experiencia *voyeur*, si la única experiencia posible para un espectador/a de una *presentación* así se define por una dialéctica de excitación/vergüenza. Asimismo, en virtud del rigor analítico, es preciso reparar que la presencia de la madre es destacada sobre la base de la implícita exclusión paterna. Dicha exclusión demandaría considerar los posibles significados de un pene prostético, especialmente en relación al significante Falo.

simbolización en ésta; acaso como meramente presente en el deseo, representada en la masturbación y operada en el goce.⁸⁹

En tanto, esencialmente, la sublimación entraña para la fuerza pulsional el desplazamiento de fines (en la transformación de su objeto),⁹⁰ dado el contenido de la obra *Satisfaction* –más bien el acto sexual presentado— ¿es acaso este acto de auto-satisfacción sexual simultáneamente la fórmula para una satisfacción vicaria del deseo, esto es una forma de satisfacción no-sexual?

El artista californiano Paul McCarthy llevó a cabo una performance en 1974, aptamente titulada *Shit Face Painting*, en la cual restregó materia fecal sobre su cara, para luego pintar con ella (ver fig. 2 y 3).⁹² Considerando el objeto producido durante la performance, dentro del espectro de interpretaciones de la pulsión sublimada al que podría remitir esta obra aparecería, eminentemente, la formulación psicoanalítica clásica para la pintura, entendida como un simbólico jugar con las heces. Así, desde tal óptica, por ejemplo, en las

⁸⁹ Otra posibilidad es quizás concebirla como encarnada (*¿fabricada?*) en la actividad frenética y sobre todo automática –autómata— del vibrador, siempre dispuesto al encuentro de un cuerpo a ser sobresaltado, pero sin por ello constituirse como uno, como *unidad*. No sólo en tanto prótesis y fragmento, sino porque su función es disolver toda percepción de *self*: la *petit mort* del orgasmo.

⁹⁰ La sublimación entraña, desde la concepción manejada a lo largo del texto, la *transformación* de objeto, que se traduce en un *desvío* de sus fines. Sin embargo, Edward Glover la concibe como *transformación de fines*. En “Sublimation, Substitution, and Sexual Anxiety” (1931), formula que:

[C]omo resultado de la privación interior o exterior, la meta [fin] de la libido de objeto atraviesa un desvío, modificación o inhibición más o menos completa. En la gran mayoría de instancias, la nueva meta es una distinta o remota de la satisfacción sexual, p.e., es una meta asexual o no-sexual (cit. por Marcuse, 1955/1962, p. 188).

La imposibilidad de aplicación del modelo de la sublimación (a la obra descrita) es patente sea ésta entendida como transformación de objeto o, más patentemente aún, como transformación de fines.

⁹² Para una aproximación a la obra del artista ver Phillips, Cameron, et al. (2000). Referencias a éste y otros trabajos de McCarthy pueden hallarse en la página Web de la galería Eleni Koroneou, que representa al artista (www.koroneugallery.gr/paul_mccarthy_pr.htm).

manchas de un cuadro informalista, en su densa exploración matérica, se hallarían los significantes de tal fijación anal. Pero esta óptica se revela escotómica ante *Shit Face Painting* y desde la *olfativa* de McCarthy.⁹³ Frente a este arte las posibilidades de interpretación desde la teoría psicoanalítica ortodoxa resultan ociosas.⁹⁴

El 19 de Noviembre de 1971, durante la *performance Shoot* del estadounidense Chris Burden, a las 7:45 p.m. en una galería vacía de Santa Ana, California, el artista fue herido de bala en el brazo izquierdo con un rifle calibre 22 por un asistente suyo, quien le disparó siguiendo las indicaciones del propio Burden (ver fig. 4).⁹⁵ Las notas con los detalles, los registros fotográficos y textuales del incidente constituyen la forma de presentación de la obra. Una auto-agresión llevada a cabo a través de otro narra el carácter explícitamente autodestructivo

⁹³ Se insinúa aquí una inversión del desplazamiento de lo olfativo a lo visual, teorizado por Freud en 1930.

⁹⁴ Los problemas que presenta la teoría psicoanalítica no sólo emergen frente a la performance. Una obra clásica (en una genealogía *avant-garde*) particularmente llamativa a este respecto es *Merda d'Artista* (1961) de Piero Manzoni. La obra consistió en que el artista enlató sus heces (30 grs. aprox.) que luego fueron exhibidas. Tomando en consideración las formulaciones psicoanalíticas sobre las heces, podría plantearse que en Manzoni opera una solución de la ambivalencia del objeto (heces). Esta ambivalencia está ligada a su estatus cambiante durante la infancia temprana. (En un primer momento son esperadas y solicitadas por la madre —los padres—, tornándose así en una suerte de regalo, pero luego, con el entrenamiento de control de esfínteres, las heces se convierten en una sustancia abyecta). Dicha solución se realiza a través de la paradoja, pues lo que hace es elevar su excremento *realmente y no un sustituto* (la sublimación necesariamente monumentalizaría su aspecto negativo) a la categoría de trofeo cultural. (Su condición de trofeo está ligada al estatus de vanguardia de estas obras y al éxito de mercado que lograron tener, donde las latas de Manzoni llegaron a cotizarse a un precio que daría por promedio \$1,000 por gramo de excremento). Sin embargo Manzoni lo denomina “mierda”, palabra que conserva su carga socialmente negativa. No obstante, las heces se presentan enlatadas, cosa que les da una dimensión aséptica. Aunque quizá tal asepsia no sea totalmente efectiva después de todo, pues, más allá del nombre de la obra y la descripción de su contenido en las etiquetas de las latas, Manzoni produjo unas fotos promocionales para la obra en las que se le veía sosteniendo una lata dentro de un baño, recalcando así el *modo de producción*, donde la transformación material sublimatoria parece ser ante todo *digestiva*.

⁹⁵ Ver Rugoff 1997, p. 70. El disparo fue realizado por un amigo suyo, desde una distancia de 4.5 mts. (ver Warr y Jones 2000, p. 122).

de la obra.⁹⁶ Tomando este ejemplo, la consideración de nociones pulsionales (tanáticas) dice muy poco acerca de una obra que las operativiza descriptivamente.



⁹⁶ Este desplazamiento de la carga de la violencia auto-infligida se extiende más allá del asistente de Burden, pues él afirmaba que su público estaba implicado en su falta de intervención (ver Warr y Jones 2000, p. 122).

3. SUBLIMACIÓN, PARADOJA, RECEPCIÓN

La idea de la articulación del “contrato social” (à la Freud, más que à la Hobbes) y la pulsión aparece como una de las claves de la sublimación, explorada en este apartado. Es a través de esta articulación que, según el modelo freudiano, se impone el desvío de los fines (sexuales, básicamente) y la transformación del objeto para obtener el logro cultural. No obstante, puesta a prueba con algunos ejemplos de *performance*, la salida que parece ofrecer tal modelo se ampara en invertirlo, proponiendo así la *de-sublimación*. La configuración de estas obras, su *mise-en-scène* evoca e invoca a las operaciones inconscientes.

La referencia a la estética de la recepción, hecha en el capítulo anterior, demanda retomarse dada la peculiaridad re/presentacional (es decir una representación atravesada) de la *performance*, por una parte, y, por otra, la naturaleza desublimatoria de las obras en cuestión. La recepción *estética* aquí se revela como una experiencia contradictoria, donde la obra se constituye como si fuese una *realidad fantasmática* para el espectador.

En el *hardship art* (género al que pertenecen los dos ejemplos a ser vistos) la pulsión de muerte ocupa un lugar de excepción, por lo que su exigencia a la audiencia es entendida en clave de trauma.

3.1 Sublimación sin sustitutos: ¿de-sublimación?

Con todo su carácter socialmente transgresivo (una conocida plataforma *avant-garde*⁹⁷), las prácticas artísticas mencionadas (Burden, Krystufek, McCarthy) apelan a un núcleo individual, subjetivo, en la entrega a las exploraciones de los estereotípicos contenidos del inconsciente y a la satisfacción de los emblemáticos impulsos del ello, encarnados en lo erótico y lo tanático. Estas obras traslucen en su estrategia de trasgresión social lo que podría denominarse el revocamiento de la transfiguración en lo simbólico, advirtiendo así un sustraerse a la *renuncia instintiva* que entraña la sublimación.⁹⁸

Ahora bien, resulta productivo aproximarse a los procesos que se hallan en juego en estas obras de arte si la noción misma de sublimación es postulada inversamente. Esto es, si se piensa en una *desublimación*. Es pertinente traer a colación el concepto de “de-sublimación represiva” desarrollado por Herbert Marcuse. Dicho concepto da cuenta de la liberación de la sexualidad de modos y formas que erosionan la fuerza de la energía erótica. Marcuse sostiene en *Eros y Civilización* que si bien en este proceso la sexualidad entra a dimensiones y relaciones antes proscritas, no las recrea a imagen del Principio del Placer, sino que da lugar a que el Principio de Realidad atenace al Eros (como cuando la sexualidad se vuelve un sello de prestigio o un valor de venta,

⁹⁷ Francisco Javier San Martín plantea en “Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX” que:

[U]na de las normas no escritas de la vanguardia —ya en la fase histórica, pero también en la época de las tardovanguardias— es la idea genérica de creación artística como actitud opuesta a la ley, como clandestinidad o transgresión, como ofensa o provocación. (2001, p. 18).

⁹⁸ Tal suspensión de la renuncia ronda una virtual exoneración de la “ley” en la que se ampara. A este respecto, Anthony Julius ha comentado sobre el antinomianismo en el arte, si bien considerando el carácter transgresivo como concerniente a marcos propiamente jurídicos (Julius 2002/2003, p. 8).

es decir un instrumento de cohesión social) (ver 1955/1962). En esta tesis la idea de desublimación se entiende estrictamente como reversión de los procesos sublimatorios.

Esta desublimación se anuncia como parcialmente equivalente a una desimbolización: una cancelación de la brecha que separa significante y significado o, si se quiere, una desdiferenciación entre el signo y el objeto al cual se presume que alude. No en vano en los ejemplos citados no aparecen *representaciones* de lo pulsional, porque ellos mismos, en tanto performances, son “presentaciones”.⁹⁹ Más aún, estas obras encarnan lo pulsional; como ejemplos de *body art* que también lo son, lo hacen carne¹⁰⁰. En suma, son exploraciones de lo erótico y lo tanático en *presentación*.¹⁰¹

Al remitirse a las codificaciones artísticas/estéticas (en contraposición a aquellas obras, presuntas “cualquier cosa”, que equiparan su codificación a su contextualización –nominal y/o institucional), la distinción representación/presentación es clave porque la teoría freudiana asume un modelo representacional de lo artístico que toma en cuenta a la pulsión, pero siempre y necesariamente sublimada. A fin de cuentas, la re-presentación de

⁹⁹ Vale recordar que la re-presentación instauro la brecha (condensada en el par significante/significado de Saussure), mientras que la presentación se antepone a ella.

¹⁰⁰ Desde la *performance theory*, Marvin Carlson anota esta movilidad terminológica, recogida además en la idea de que la performance problematiza su propia categorización (1996/2001).

¹⁰¹ Richard Schechner propone, desde el reciente ámbito académico de los *performance studies*, que las innovaciones en la vanguardia actual provienen mayormente del *performance art*, donde se está explorando cosas como arte sexual explícito y la combinatoria de lo extremadamente personal con lo político (1993/1995, p. 9).

por sí entraña una transfiguración (imponiendo codificación y distancia), aún así sea en la mimesis.¹⁰²

No obstante, elaborar una aproximación desde el psicoanálisis que responda a este arte es pertinente pues las obras mismas han apelado al discurso psicoanalítico (mas no a su juicio psicopatológico). Para dicha aproximación, la noción de pulsión sigue siendo vigente. Lo atestigua un escenario artístico pródigo en contenidos abyectos, revulsivos, violentos y explícitamente sexuales. Sus sentidos estéticos-arte-históricos son varios y relacionales. Éstos no se agotan en la contraposición estilística, conceptual, material, etc., sino que atañen igualmente a preocupaciones psicológicas con respecto a la obra (como *expresión* de contenidos y como pieza de *exhibición*).

Es fundamental considerar aquí preocupaciones de corte estético en juego, pues al interior de los sistemas de codificación artística también se debaten los potenciales simbólicos. Al respecto, resulta ilustrativo ver cómo “[e]l decorado es una producción artística que por cierto se desenvuelve también en el plano de los símbolos presentativos, pero trabaja...con signos...que hace mucho trocaren sus connotaciones en mera denotación” (Lorenzer 1970/2001, p. 81). Aunque Lorenzer se refiere en este pasaje al decorado, esta idea puede aplicarse, como fue sugerido líneas arriba, a las formas artísticas academizadas. Si el academicismo y el formalismo –incluso virtuosista– son

¹⁰² A fin de cuentas, la mimesis es un tipo de representación, la forma más ingenua de ella de acuerdo a Derrida (1967/1989, p. 320). Yendo al extremo de la ilustración, si se compara, por ejemplo, un cuadro en el que se represente la realización del complejo de Edipo (¿hay acaso algo más psicoanalíticamente pulsional que ello?), éste no equivale en lo absoluto a su *satisfacción*, siendo una solución de compromiso; aún así paliados los embates inconscientes, es imposible no ser conciente de que una satisfacción fantasmática no es la llana satisfacción. ¿Acaso en la *desublimación* opere una suerte de levantamiento de la represión? A este punto se volverá luego.

leídos por artistas como los mencionados, como carentes de emocionalidad, el tipo de trabajo que ellos/ellas realizan apunta abiertamente a *articular experiencias emocionales actuales*. Ello se desprende del carácter presentacional extremo de estas performances.

En lo que se refiere a lo pulsional, el carácter *presentacional* concierne necesariamente a las catexis. Sin embargo, su rasgo *extremo* concierne a la recepción por parte del público. Si, en el decorado, así como en la academización de los estilos (convertidos así en *decorativos* por derecho propio), sus símbolos se apartan “de su función de representantes catectizables” (Lorenzer 1970/2001, p. 93) —acercándose en su generalidad y universalidad a los vocablos—, la lógica que parece subyacer a este tipo de performance es establecer una referencia directa a quien lo experimenta.

La performance suspende la lógica simbólica implícita en la representación optando por la presentación. También anula la diferencia material tangible entre lo artístico y lo no-artístico (el término genérico *acción*, también aplicable, literaliza esa ambigüedad). En tal medida sugiere la fusión de lo interno y lo externo.¹⁰³ Acaso la performance coquetea con la conjugación de cuerpo y obra (a ello apunta su indistinción en el momento de su realización) y especula con la conciliación de sujeto y objeto.

¹⁰³ La frontera entre realidades tangibles externas y realidades imaginativas internas, a la que apela el psicoanálisis (por ejemplo en *On Not Being Able to Paint* de Marion Milner) es incierta en aquellas obras-de-arte sin garante material de artisticidad, especialmente en el caso del *Body Art*. En éste, el cuerpo del artista y la obra de arte son uno y lo mismo. Aquí no hay, como creía Milner de los *dibujos libres*, “un poco del mundo externo. . . dispuesto temporalmente a encajar en los sueños de uno, un momento de ilusión en donde interior y exterior parecían coincidir” (1950/1071, p. 119), ilusión reconocida como tal por la materialidad tangible del medio (el lápiz en el caso de Milner). Se trata más bien de una superposición que los funde: no lo interno a través de lo externo, sino lo interno *en* y *como* lo externo.

Este rasgo particular da cuenta de la emocionalidad provocada por el *body art*. Como señala Lorenzer, la asociación entre lo emocional y los símbolos presentativos reposa sobre una diferencia *parcial* entre sujeto y objeto.¹⁰⁴ En el *body art* la *cosa que está ahí* es indistinta a la *situación relacional* en la que se presenta. (La performance es de por sí la generación de una situación). Aquí, la relación con el espectador es histórica-individual en un sentido particular inaplicable a la experiencia de contemplación de, digamos, un cuadro, porque su irrepetibilidad no es una consideración “fenomenológica”. Es simplemente uno de los rasgos específicos de este tipo de arte.¹⁰⁶ Puesto de otro modo, la performance declara aseverativamente su propia temporalidad, invitando a su coordinación con la temporalidad del espectador.

La referencia al espectador –vitalmente involucrado en los símbolos–, rasgo propio del simbolismo presentativo, es exacerbada en estas obras como las citadas dadas las acciones específicas que involucran. Dicha exacerbación corre por cuenta del carácter socialmente transgresivo de las piezas consideradas, así como de la resonancia subjetiva en el espectador que estas acciones (de ascendencia pulsional, por decirlo de algún modo) producen.

Sin embargo, contrariamente a la opinión de Lorenzer, la capacidad de este tipo de arte de articular experiencias emocionales actuales no socava la

¹⁰⁴ Lorenzer 1970/2001, p. 93. Esto es muy distinto en los casos en lo que:

La constitución fundamental del objeto, que es su “estar en relación”, se sustituye cada vez más por su constitución como “cosa objetiva en sí y por sí”. A ello corresponde, dentro de la estructura intrasistemática, la diferenciación y el distanciamiento crecientes de sujeto y objeto. (Ibíd., p. 109).

¹⁰⁶ De hecho podría argumentarse que la performance se apoya en una lógica de guiño fenomenológico que privilegia la “realidad real” del aquí y ahora entendido como un encuentro. Acaso la noción del *aparecer* pueda aplicarse a esta idea.

posibilidad de algún tipo de “universalidad” comunicativa, atribuida por el citado autor de manera excluyente al simbolismo discursivo.¹⁰⁷ Un arte que confronta violentamente al espectador con presentaciones –escenificaciones no-representacionales— violentas/sexuales apunta a una comunicación que intenta alcanzar “universalidad” (siendo su acometida una imposición de accesibilidad), sin pérdida de catectizabilidad.

En cada uno de los ejemplos arriba nombrados, la dimensión performativa crea una historia que constituye la obra y la presenta como vivencia. Pero esto no disipa su capacidad de generalización significativa puesto que su sentido general no opera sobre la base de una convención de significado (tipo lingüística). Tales convenciones, medulares al simbolismo discursivo como garantes de generalidad, carecen de significación personal. En el caso del trabajo artístico discutido, el carácter histórico-individual de la vivencia se abre a su generalidad porque apela –dada la naturaleza de las obras en cuestión— a la coyuntura del “contrato social”¹⁰⁸ y los contenidos del ello. Así, es la *convención social de relacionamiento*, más que la convención de comunicación (por ejemplo verbal), la que da cuenta de la generalidad. Su sentido es, antes que el de una regla deíctica, el de una pauta para los nexos intersubjetivos. Así, es la *identificación* con esos ordenes pulsionales la que da cuenta de su

¹⁰⁷ De hecho existe la idea de que la performance supone un carácter anti-discursivo; así, para Marvin Carlson resaltan en la performance el interés en desarrollar las cualidades expresivas del cuerpo, en contraposición al habla y pensamiento lógico y discursivo, mientras que nota la atención a la forma y proceso por encima de contenido y producto (1996/2001, p. 100).

¹⁰⁸ Se entiende aquí por “contrato social” el tácito acuerdo que sugiere Freud se negocia entre la satisfacción del deseo y el desarrollo cultural. Una instancia emblemática es el pacto entre los hermanos de la horda primitiva en *Tótem y Tabú* (1913).

particularidad vivida; más que de un reconocimiento de la generalidad (psíquica), se trata de una individualización de sus significados.¹⁰⁹

Vivencia y significado se encuentran articulados de uno u otro modo en estos casos. Al apelar a la vez al “pacto social” y al inconsciente, sus contenidos simbólicos se esbozan como contenidos “incrustados” íntimamente en el sujeto. La conjunción (presentativo-discursivo) operaría de tal modo que el pacto social sustentaría el grado de conciencia y la capacidad de aprehensión verbal, mientras que los contenidos pulsionales desplegados sustentarían la catectizabilidad de los representantes.¹¹⁰ Es preciso añadir que el mismo “pacto social” conservaría el potencial catectizable de los representantes mediante la interdicción.¹¹¹ Incluso, el interdicto sería una de las bases para aprehensión de los símbolos de modo personal –no sólo en cuanto a la catexis sino también a la narrativa— en función a la particular manera de sostenerse subjetivamente.

En este punto, las relaciones entre simbolismo y aparato psíquico, discutidas previamente en términos del ello y el yo, se tornan más complejas. Según los ejemplos vistos, aquí los símbolos atañerían necesariamente al súper-yo en los procesos receptivos como la concreción. La noción misma de interdicto da

¹⁰⁹ Quizás tal *identificación* corresponda más bien a lo que Freud denominó *identidad de percepción* “o sea a la repetición de aquella percepción que estaba enlazada con la satisfacción de la necesidad” (1900, p. 566), por lo que esta (re)carga de imágenes mnémicas ha de tender a la reconstitución de la situación de la primera satisfacción. En esta carga se produciría tal individualización de significados.

¹¹⁰ Es necesario advertir que no es una “capacidad redentora” de lo artístico (del *avant-garde*, más aún) la que se anuncia en esta conjunción de los modos presentativo y discursivo. No se avala aquí algún potencial cuasi-mágico (de evidente estirpe romántica) para el arte, sino que se señala una posibilidad estratégica de articulación presentativo-discursiva, desplegada en las formas particulares de estas performances.

¹¹¹ Este potencial se sobreentiende en Bataille, para quien el interdicto no es más “*que el medio de alcanzar, con una gloriosa maldición, lo que rechaza.*” (1957/1992, p. 70).

otros alcances a la idea de *contenidos incrustados íntimamente en el sujeto*, pues los contenidos simbólicos mismos no estarían realmente “incrustados”, sino que al ser referentes al interdicto (del que cualquier espectador/a podría dar cuenta) serían percibidos de esa forma; se interpretarían como si estuviesen de antemano en el sujeto. Por ello, la interpretación de los símbolos (en estos marcos de violencia confrontacional) adquiriría el estatuto de una experiencia *Nachträglichkeit*, sin necesariamente serlo. Es precisamente éste el sentido psicoanalítico clave de la *concreción*, constituida en el encuentro con una obra que confronta al “pacto social” y al interdicto *tardíamente* (pues ya están registrados en el súper-yo), pero cuyo significado (personalizado por las catexis pulsionales) se percibe como *anticipado* a tal interdicción.¹¹²

La idea de la articulación del “contrato social” y la pulsión es una de las claves de la sublimación. A través de esta articulación, según el modelo freudiano, se impone el desvío de los fines (sexuales, básicamente) –transformando su objeto— para obtener el logro cultural.¹¹³ De hecho, según este modelo, el logro cultural presupone la represión (con un filo político en su exigencia) de los deseos que, no obstante, no se reprimen (en el sentido psicoanalítico) sino, como ya se ha mencionado, se *subliman*.¹¹⁴ Pero en los ejemplos estudiados

¹¹² Josette Féral propone que “[s]in pasado ni futuro la performance *tiene lugar*” (Féral, en Murray 1997/2000, p. 296), extremos temporales que igualmente se escapan ante el retraso y la anticipación.

¹¹³ Según Freud el proceso de sublimación entraña la desviación de las fuerzas sexuales instintivas de sus metas sexuales orientándolas hacia metas nuevas, cosa que legaría poderosos componentes para los logros culturales (Freud 1905), presuponiendo que tal conversión del impulso pulsional opera en y para la transformación material (en el caso del arte). Estos contenidos sexuales, asimismo, serían esencialmente de orden perverso, como lo implica Freud citando a los elementos perversos de la represión sexual como una suerte de materia prima de la sublimación (1908).

¹¹⁴ La idea de “domeñamiento pulsional” invita a la pregunta por la pulsión misma y su naturaleza, *aquella que ha de ser domeñada para mantener la civilización* (ver Freud 1917). Esta pregunta reclama, también, un análisis de la idea de civilización que se encuentra en juego y que hace del domeñamiento una herramienta y una práctica *indispensable* para su

dicha sublimación no ocurre. A menos que la mirada se desplace de la obra como punto focal al contexto emplazado por la obra como pauta interpretativa.

Ya fue señalado que en la actualidad se sostiene que la catalogación de lo artístico es, ante todo, un asunto nominal/contextual (llámese *institucional*). Luego, la atención puede desplazarse de la obra como el lugar de la transformación (material) de las pulsiones –esto es el *locus* de la sublimación como *praxis*— al sistema artístico mismo como el campo simbólico de la resignificación de los contenidos pulsionales –es decir la situación donde la sublimación aparece acaso como *lexis*—. En tanto *praxis*, esta acción sería concertada psíquicamente, por ello la sublimación corresponde a una formación de compromiso. En tanto *lexis*, la sublimación sería esencialmente una consideración propia de un diálogo, siendo concerniente a los efectos (descriptivos) de un enmarcado nominal.¹¹⁵ La sublimación tendría lugar como

continuidad. Se desprende de esto el sentido anti-civilizatorio tácitamente asignado a la pulsión (este rasgo anti-civilizatorio entrañaría una incapacidad de la pulsión de generar una creación que respete sus ambiciones y cuyo significado tenga valor colectivo; es decir que articule simbólicamente lo social). Lo dicho compete a la relación implícita entre creación y civilización, en tanto atañe a las formas de creación *permitidas*. Por lo tanto concierne a *las resistencias* de una determinada forma de civilización propugnada desde y en nombre de la cultura europea del siglo XIX. En otras palabras, la necesidad de domeñar la pulsión bien podría ser entendida en términos de una resistencia a determinadas formas de acción/producción humana. Incluso podría argumentarse que la idea de domeñar –*master* en la traducción de Strachey, que significa principalmente “amo”— puede trasuntar la lógica imperial y colonial de la idea de civilización así implicada. Se desprende de todo esto que el presupuesto fundamental sobre el que se erige esta teoría es que las pulsiones son inherentemente desestabilizadoras del orden social, incluso opuestas a éste. (Para Marcuse, el “metódico sacrificio de la libido, su desvío rígidamente implementado hacia actividades y expresiones socialmente útiles, es la cultura” 1955/1962, p. 3). La concepción de la horda primitiva lo presupone, pues la pulsión *liberada* se realiza en el parricidio. Incluso, de acuerdo a Freud, un domeñamiento próximo a una (auto)represión *política* de la pulsión funda el pacto social, sólo entonces habilitando el surgimiento de la civilización. Siguiendo este razonamiento, la civilización –que demandaría el domeñamiento pulsional para subsistir— tendería hacia estados de mayor orden y control, incluso mayor cordura (a este respecto, el subtítulo de *Tótem y Tabú*, donde aparece desarrollada la teoría de la horda primitiva, apunta a ello, al señalar *algunos puntos de coincidencia entre las vidas mentales de los salvajes y los neuróticos*). Dicho modelo de civilización parece fundarla en una obsesiva necesidad de orden y un pacto social casi refrendado por la paranoia.

¹¹⁵ Recurrir a estos términos griegos responde al lugar que ocupa el contrato social (si bien éste no existe conceptualmente en el pensamiento griego) en este tipo de obra de arte, dado su

una transformación *discursiva* que, si bien no reivindicaría los fines pulsionales, señalaría otro fin que no es la satisfacción en si misma, ligado a la significación: los fines pulsionales serían interpretables, serían colectivamente significativos.¹¹⁶

Consecuentemente, lo que parece ocurrir en los ejemplos referidos anteriormente es un alineamiento con el mandato social –domeñar la pulsión— y, simultáneamente, una entrega a las demandas pulsionales, *porque se satisfacen en el marco de la categoría arte, que las legitima socialmente*. De tal forma, incluso una acción violenta inscrita en el discurso artístico, sin perder su carácter violento, “transformaría” su sentido en base a esa misma inscripción.¹¹⁷

Dos aspectos quedan pendientes de mención. Por una parte, el carácter violentamente confrontacional de las obras. Las estrategias presentacionales empleadas harían que la experiencia de la obra se *instalase* violentamente en

carácter transgresivo. En ese sentido, se reconoce el papel de este arte en el espacio público y sus nexos con la actividad política (con los que *praxis* y *lexis* están asociados), los que no son comprendidos por la noción de *techne* (ver Ferry, “Las transformaciones de la publicidad política”, en Ferry et al., 1989/1995, p. 14).

¹¹⁶ Esto no equivale a la desublimación represiva (Marcuse) porque no se alinea con el Principio de Realidad, sino que articula al Principio del Placer críticamente.

¹¹⁷ Para Kris el concepto de sublimación “[d]escribe el aspecto social del proceso de descarga de energía: una tendencia instintiva que busca una meta desaprobada por la sociedad y que por el superyó del individuo puede ser desviada hacia una finalidad aprobada” (en Jones 1958/1964, p. 58). Dado el lugar asignado a la aprobación social, ésta se presenta como independiente de las formas específicas susceptibles de aprobación. Más aún, la rúbrica arte sería un índice de aval social, como se hace patente en la mayor latitud ofrecida al arte (por ejemplo en cuanto a sus imágenes o a sus obligaciones tributarias). Ahora bien, desplazando la atención del productor al receptor, la fórmula de la sublimación sería la de una tendencia civilizatoria que busca una “coartada” a una forma de descarga energética desaprobada en determinadas circunstancias sociales, recurriendo a otras configuraciones socialmente licenciadas. En *Eros y Civilización* (1955/1962) Marcuse advierte, reparando en otros aspectos de la cultura (como la erotización de la moda) que su protesta se torna en vehículo de estabilidad y conformismo al no afectar las raíces de la represión social sino también confirmando las libertades que pueden ejercerse en un marco opresivo (ver prefacio a la edición de 1961).

el receptor, casi como si fuese una experiencia para-traumática. Por otra, la condición paradójica de la sublimación misma que no-sublimando sublima. Además, si bien se ha indicado el carácter “nominal/institucional” de la categoría arte (que permitiría acoger en su seno “cualquier cosa”), se parte de que una elección está sobredeterminada.¹¹⁸ Correspondientemente amerita examinarse psicoanalíticamente incluso al margen de sus rasgos. Empero, aún queda examinar al género performance dentro de sus particularidades.

3.2 ¿Re/presentaciones imposibles?

Tomando la pauta de la paradoja, la performance sugiere tener dicho estatus. A ello responde que en la tesis sea nombrada *escenificación no-representacional*. Una escenificación desliza la idea de representación; sin embargo, puesto que la performance es algo que ocurre, siendo el acontecimiento mismo en tanto acontecimiento, la idea de la re-presentación resulta problemática para caracterizarla. Para Peggy Phelan, desde la perspectiva de los *performance studies*, la “[p]erformance en un sentido ontológico estricto es no-reproductiva” (Phelan 1993/ 2001, p. 148). Por ello reclama para sí un margen amplio de incertidumbre.¹¹⁹

¹¹⁸ En este caso, considérese la magnitud de la elección de aquello (cosa, acción, etc.) que ha de constituir la obra, pues a través de esa elección/obra el/la artista va a ser representado (siendo esta representativa de su creación). Más aún, se trata de una elección a ser expuesta y por lo tanto expone a su creador/a.

¹¹⁹ Según la lógica cartesiana la duda asegura que se está pensando, lo que a su vez sustenta la realidad de la existencia. La base epistemológica de su certeza ontológica es la incertidumbre, que no se disipa de una vez por todas, pues es el cimiento no sólo de su pensamiento, sino el fundamento del pensar mismo (Descartes 1641, 1647/1960). La certeza es aquello que “tiene que repetirse”, pues es “estrictamente hablando, el establecimiento de algo separado” (Lacan 1973/1981, p. 224). La necesidad de la repetición corre por cuenta de la certeza que en ella basa su legibilidad: la hace representable, existente, *cierta*. Como señala

Ese margen de incertidumbre –constituido por las “zonas de indeterminación”– es el que invoca al espectador porque realza el elemento de consumo de la performance. En ésta “no hay restos”, no existen sobrantes, por ello “el espectador observante debe tratar de tomar todo. Sin una copia, la performance en vivo se interna en la visibilidad –en un presente maníacamente cargado– y desaparece en la memoria, en el reino de la invisibilidad y el inconsciente...” (Phelan 1993/2001, p. 148). Esta “desaparición” que consigna Phelan corresponde a la *apropiación* de los símbolos (en su determinación e indeterminación), inherente a su concreción. Al recurrir a la memoria y al inconsciente, su planteamiento halla correspondencia con las lógicas económicas y emocionales discutidas previamente, así perfila lo que ha sido denominado –siguiendo a Langer– el rasgo *representativo* de su simbolismo.

No obstante, el carácter representativo que de igual forma la performance preserva (lo que se ha denominado “escenificación”) da cuenta de su seña paradójica. Representación sin reproducción, define Phelan.¹²⁰ Pero una representación, que puede consignar un significado, requiere repetición. Como sugiere Derrida, donde no es posible la repetición no hay significado.¹²¹ Sin

Lacan, el *cogito* Cartesiano adquiere su certidumbre al ocupar en el plano enunciativo su lugar (Ibíd., p. 140), es decir puede ser dicho; “yo pienso” necesita ser dicho para ser formulado como parte de la ecuación (Ibíd., p. 36). La certeza es la posibilidad de representación misma, en tanto implica separación y en tanto es lo que se tiene que repetir. “Lo verdadero es siempre aquello que se puede repetir” nos dice Derrida (1967/1989, p. 338) y esto es porque lo verdadero, lo *cierto*, es la representación. La representación es en sí misma una repetición y por lo tanto es la afirmación de la separación que la hace posible. La performance, siendo no-reproducible, se abre a la incertidumbre, es decir ofrece su *indeterminación* a ser tolerada y a ser cubierta.

¹²⁰ Phelan 1993/2001, p. 146.

¹²¹ Pues no hay palabra, ni en general signo, que no esté construido mediante la posibilidad de repetirse. Un signo que no se repita, que no esté dividido por la repetición ya sea en su “primera vez”, no es un signo. La referencia significativa debe, pues, ser ideal –y la identidad no es más que el poder asegurado de la repetición– para referirse cada vez a lo

embargo, aún considerando su índole *performativa*, ya nominalmente afirmada, su signo representacional (*escenificante*) no se cancela.¹²² La performance es su propio significado desplegándose. Así, a diferencia de los modos de significación miméticos –de especularidad y fidelidad— de lo visual y del lenguaje (sea por relación de semejanza o contractual), performar es su misma manera de significar.¹²³

Esta re/presentación, no obstante, no introduce una repetición, porque no reproduce. Por ello la performance tiene una dimensión anti-mimética, que negaría incluso las bases de la estética aristotélica.¹²⁴ Pero su valor como representación emerge *para el espectador* porque la performance “es en sí misma una proyección del escenario en donde su propio deseo toma lugar” (Phelan 1993/2001, p. 152). De ahí que la experiencia de interpretación sea *Nachträglichkeit*, como se propuso líneas arriba, porque como *escenificación no-representativa*, necesariamente acoge al inconsciente del espectador y acaso hasta lo emplaza.¹²⁵ Su configuración, su *mise-en-scène*, evoca e invoca

mismo. (Derrida, 1967/1989, pp. 337-338).

¹²² Esto es, una *presentación* es puesta en marcha, un significado es puesto en juego rondando así y a su modo, una *representación*. En tal medida (la de la contradicción, quizás) “¿cómo representa?” y “¿qué representa?” son las preguntas que esta forma presiona, por ello esta “representación” se representa (ortográficamente) atravesada: re/presentación.

¹²³ En esa línea puede entenderse el sentido que Timothy Murray encuentra al concepto de teatralidad dentro de la teoría francesa contemporánea, a través del cual la interpretación establece su propia práctica como performance (1997/2000, p. 2).

¹²⁴ En Aristóteles la representación es esencial al arte desde su origen en tanto la mimesis tiene una dimensión ontogenética, dado tanto el presunto carácter innato de la imitación en la especie humana como su presupuesto valor de diferenciación respecto a otras especies (*Obras completas*, trad. Francisco de P. Samaranch 1964/1973, p. 79). En cambio, en la performance, el/la performer no representa siquiera a sí mismo/a, porque sólo es él/ella *performando*. Este asumir y tomar la posición de sujeto (deseante/performante), de ser simplemente, implica no imitar (Féral, en Murray 1997/2000, p. 296).

¹²⁵ Dejando de lado la distinción entre teatro y performance, el concepto de escena da pie a delinear la jurisdicción del inconsciente en este campo. A ello responde André Green advirtiendo la atención de Freud al teatro cuando pregunta:

¿No es acaso que el teatro es la mejor encarnación de la “otra escena”, el inconsciente?
Es esa otra escena; también es un escenario cuyo “borde” materialmente presenta el quiebre, la línea de separación, la frontera en la que conjunción y disjunción puede llevar a

a las operaciones inconscientes.¹²⁶ Esta *mise-en-scène* se constituye, pues, en una *mise-en-abîme* de la representación misma. Desplegándose en esta escena, la performance se insinúa como *interpretación* amparada en su proximidad a lo teatral pero, a la vez, capitalizando su distancia de la reproducción desde sus ecos de ascendencia musical, donde la interpretación exalta su personalización.

La performance ha sido abordada empleando las categorías de simbolismo discursivo y presentativo. Estos se abren a otros sentidos a raíz de la *performatividad* inherente al propio género artístico. A partir de la distinción de los modos discursivo y presentativo (en el simbolismo), es posible asociar ambos a las proclamaciones constatativas (que describen cosas en el mundo) y performativas (que realizan aquello que proclaman) respectivamente (siguiendo a J. L. Austin, 1962/1967). Ambos rasgos del habla, como modelos, permiten entender esta simultaneidad significativa (en cuestión de sus modos de significar) presente en este tipo de práctica artística. Consintiendo a los ejemplos estimados, la performance, en conformidad con los contenidos inconscientes –idea insistentemente tentada—, desplegaría sus significados al *performar el deseo* –en la realización misma por parte del artista— y al *constatar la pulsión* –en la respuesta “comprometida” (involucrada emocionalmente en los procesos de concreción) del espectador.

cabo sus labores entre auditorio y escenario al servicio de la representación –en la misma manera en que el cese de motilidad es una precondición para el despliegue del sueño. (Green, en Murray 1997/2000, pp. 136-137).

¹²⁶ El carácter *Nachträglichkeit* señalado –peculiar enlace temporal— así como el lugar ocupado por el inconsciente en esto pueden ser descubiertos (heurísticamente) en Féral cuando señala que:

la performance parece intentar revelar y montar algo que tuvo lugar antes de la representación del sujeto (aún si lo hace usando a un sujeto ya constituido), en la misma manera en que está interesada más en una acción al ser esta producida que en un producto terminado. (Féral, en Murray 1997/2000, p. 298).

3.3 Contradicciones estéticas, confrontaciones anti-estéticas

A partir de las tres performances descritas –*Satisfaction* de Elke Krystufek (1996); *Shoot* de Chris Burden (1971); *Shit Face Painting* de Paul McCarthy (1974)— el concepto de violencia aparece a la par en el registro de la producción y el de la recepción de dichas obras. En el primero, como tema y estrategia y, en el segundo, como experiencia y como lectura. Dada la modalidad presentacional/performativa examinada, la cualidad confrontacional es igualmente violenta, siendo acrecentada por los contenidos de las (re)presentaciones mismas. La experiencia estética del espectador tiene, consiguientemente, atributos propios de la violencia. Empero, la palabra “violencia”, uniformiza los signos particulares a cada nivel indicado. Otros ejemplos ameritan ser considerados para examinar los sentidos peculiares de esta “violencia”. Según el esquema perfilado interesan, por una parte, la producción (a la que correspondería el tema y la estrategia) y, por otra, la recepción (que incumbe a la experiencia y la lectura).

En 1974, la artista Marina Abramović, de la ex-Yugoslavia, realizó en Nápoles la performance *Rhythm 0*. Para ésta, Abramović estableció una serie de reglas simples que el público era invitado a seguir: “Instrucciones: Hay 72 objetos en la mesa que uno puede usar en mí como lo desee.^[127] Performance. Yo soy el objeto. Durante este periodo yo tomo completa responsabilidad.”

¹²⁷ Los diversos objetos en la mesa eran: Pistola, bala, pintura azul, peine, campana, látigo, lápiz de labios, navaja de bolsillo, tenedor, perfume, cuchara, flores, cámara polaroid, pintura

Durante las 6 horas (8pm-2am) de duración de esta performance, Abramović sufrió agresiones progresivamente más violentas (ver fig. 5). Asumir responsabilidad total mostró significar el levantamiento de las restricciones sociales sobre el tipo de interacción aceptable en el trato con una persona. Cabe incidir en la condición de licencia (social y súper-yoica) que adquirieron las instrucciones, las que daban pie a que los espectadores actuaran en concordancia con su deseo. Acaso este deseo fue modelado de acuerdo al comportamiento del otro (otros espectadores) y fue orientado de acuerdo al objeto *elegido* (sobredeterminadamente) de los dispuestos en la mesa y a la definición del tipo de objeto constituido (textualmente) por la artista. Ella fue manoseada, desvestida, cortada con navajas y se le hizo apuntarse un arma cargada a su garganta. Según el recuento arte-histórico de RoseLee Goldberg, esto último desencadenó una batalla entre sus atormentadores, lo cual puso fin al evento.¹²⁸

En *Rhythm 0* hay una quietud y una tolerancia exageradas y, por supuesto, dolor que al ser recibido es casi auto impuesto.¹²⁹ El *acto creador* de la artista es internarse en la *pasividad* y arremeter con la *parálisis* más letal a la muerte en el sentido *real* de la muerte: “algunas de mis performances realmente

blanca, algodón, pluma, tijeras, cadenas, lapicero, fósforos, clavos, libro, rosa, aguja, sombrero, vela, imperdible, pañuelo, agua, gancho de pelo, hoja de papel blanco, bufanda, escobilla, cuchillo de cocina, espejo, vendaje, martillo, vaso, pintura roja, sierra, pedazo de madera, hacha, palo, hueso de cordero, periódico, pan, vino, miel, sal, azúcar, jabón, keke, tubo de metal, escalpelo, lanza de metal, campana, plato, flauta, curita, alcohol, medalla, abrigo, zapatos, silla, cuerdas de cuero, lana, alambre, azufre, uvas, aceite de oliva, rama de romero, manzana.

¹²⁸ Ver Goldberg 1979/1992, p. 165.

¹²⁹ La auto-imposición del dolor apunta a exacerbar el cuerpo al punto en que, al pasar ese *umbral de resistencia* (física, psicológica), “los contenidos del mundo son cancelados y el camino es liberado para el ingreso de una fuerza no-mundana ‘sin contenido’” (Scarry 1985, p. 34).

incluían la posibilidad de morir. . . durante la pieza; podía pasar.”¹³⁰ La artista confronta el vacío de la no-existencia, de modo tal que su *performance* pretende conjurar *lo Real* lacaniano. Tal como plantea Slavoj Žižek “lo Real en sí mismo, en su positividad, es nada salvo la encarnación de cierto vacío, carencia, radical negatividad. *No puede ser negado porque ya es en sí mismo, en su positividad, nada salvo la encarnación de una negatividad pura, una vaciedad*” (Žižek 1989, p. 170). En esta confrontación con lo Real, por definición insimbolizable en tanto vacío, desafía al público a aproximarlos a través de su in/acción.

Rhythm 0 parece delimitar su tema como esa intrincada línea de frontera *entre* la vida y la muerte, al situarse la misma artista en tal posición, al rendirse a tal imposición. Pero más allá de ello, Abramović estratégicamente recluta a su público para que genere el tema, en vez de dispensarlos en la contemplación de éste (la interactividad sería quizá una forma extrema de concreción).¹³¹ Los bandos se trazan alrededor de la misma artista como frontera. Así, el tema se esclarece como la fragilidad de esa frontera y la definición que uno mismo hace de ella. En esta *performance* el tema se encarna y se despliega en todos los presentes.¹³²

¹³⁰ Abramović citada por McEvilley. En Stooss 1998, p. 15.

¹³¹ Contemplando los atributos del simbolismo presentativo, la indiferenciación entre cosa-que-está-ahí y situación relacional, en este trabajo se llega a la confusión de sí-mismo y objeto. Pero, tal confusión, en cuanto a la artista, es mera pauta para la producción de la obra, literalizada en la instrucción. La intensidad de la experiencia de “estar en relación con el objeto” muestra la confusión de objeto y sujeto (Lorenzer 1970/2001, p. 109) operando ante todo en el espectador, porque, a pesar de que la instrucción objetualice a Abramović, el público se vuelve el objeto en (y de) la *performance*: objeto de las pulsiones, objeto de la artista (como “instrumento” para la realización de su obra) y objeto de interpretación crítica.

¹³² A la luz de estos eventos, es interesante recordar, junto con Bataille, que en *Tótem y tabú*, el tabú se oponía al deseo de tocar, pero que en el caso de la violencia ligada a la muerte (en este caso encarnada en Abramović) ésta induce a la tentación sólo en un sentido, “si se trata de encarnarla en nosotros *contra* un vivo, si nos posee el deseo de *matar*.” (Bataille 1957/1992,

“Limpié metódicamente todo, simplemente como Tony Perkins, con mi sangre desapareciendo por el desagüe como la de Janet Leigh.”¹³³ Este recuento del artista Bob Flanagan corresponde a una performance suya de 1989 (*Auto-Erotic SM*), realizada en Los Ángeles, en la que el artista clavó su pene a una tabla de madera (ver fig. 6 y 7)¹³⁴.

En la cita, en curiosa alusión a *Psycho* de Alfred Hitchcock, Flanagan hace un notable desplazamiento en sus identificaciones con los personajes del film. De Tony Perkins a Janet Leigh, mediado por su relación con la sangre. El que la hace derramar y la que la derrama, el que la limpia y la que ensucia con ella, aquel en control de la sangre y aquella fuera de todo control posible, pues se desangra, es más, está muerta. De victimario a víctima e, incluso, ambos simultáneamente. Este testimonio de Flanagan esclarece su propia lectura de la performance, donde, percibido como Tony Perkins y Janet Leigh, es víctima y victimario, pero igualmente vivo y muerto.¹³⁵ La condición paradójica que aquí define a la figura del artista determina la cualidad eminentemente *siniestra* de esta percepción. La interpretación ofrecida por el artista, a través de las

p. 69). Por parte del grupo de los defensores, estos eran posiblemente exigidos éticamente por las circunstancias producidas por la performance misma.

¹³³ Flanagan citado por Linda Kauffman 1998/2000, p. 57.

¹³⁴ La compleja performance *Auto-Erotic SM* involucraba la realización de actos S&M altamente estilizados, centrados esencialmente en los genitales de Flanagan, como coser el escroto de tal manera que envolviese al pene y luego clavarlo a una tabla de madera y finalizaba clavando al pene mismo a dicha tabla (ver Warr y Jones 2000, p. 109).

¹³⁵ Tal síntesis es propia del sacrificio. Como señala Georges Bataille:

Suele ser propio del acto del sacrificio el conceder la vida y la muerte, el dar a la muerte el resurgimiento de la vida, a la vida la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte. Es la vida mezclada con la muerte, pero en sí, en el mismo momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado. (1957/1992, p. 128).

confusiones identitarias, consigna la contradicción en el ámbito de los reconocimientos y define su signo: *Unheimlich*.¹³⁶

El acto violento de Bob Flanagan se despliega materialmente contra sí – exhibiendo un poder que se revela en el gráfico desempoderamiento de sí mismo¹³⁷—. Pero la violencia no sólo está dirigida *contra* el artista, sino también *hacia* la audiencia, que por medio de la mirada experimenta su brutalidad.¹³⁸ La audiencia se desvanece sitiada por el acto mismo (se decía que el público se desmayaba de costa a costa) al ser invadida por éste. Un acto *estéticamente* (en el sentido literal del término) intolerable. Intolerable porque esa imposibilidad de asimilación es propio, como propone Josette Féral, de aquellas performances donde:

El cuerpo es hecho conspicuo: un cuerpo en pedazos, fragmentado y sin embargo uno, percibido. . . como un *lugar de deseo*, de desplazamiento y de fluctuación, un cuerpo que la performance concibe como reprimido e intenta liberar –aún a costa de una violencia mayor. . . Tales demostraciones, que son traídas a la superficie más o menos violentamente por el performer, son presentadas a la vista del Otro, a la vista de otros, para que pueda pasar una verificación colectiva. Una vez que esta exploración del cuerpo y, por lo tanto, del sujeto, y una vez que

¹³⁶ Según Freud, la experiencia de lo siniestro se da cuando lo que se percibe y lo que se piensa entran en conflicto, cuando la experiencia de lo conocido y de lo irreconocible ocurren en simultáneo (1919).

¹³⁷ Atacar al pene es un despliegue de poder (físico entre otros, como en la tolerancia al dolor) que atenta contra el poder simbolizado en/por el pene. Este poder se muestra especialmente ambivalente examinado desde la noción de angustia de castración pues, por una parte, se sobrepone a ella, inflamándose en el acto para-castrante y, por otra, se extingue en ella, como si se evacuase (¿desangrase?) en el cumplimiento de la amenaza.

¹³⁸ Esta violencia no es *contra* la audiencia sino *hacia* ella porque le llega oblicuamente sin una intencionalidad de “primer grado”.

ciertas represiones han sido sacadas a la luz, objectificadas. . . son congeladas bajo la mirada del espectador que se las apropia como una forma de conocimiento. (Féral en Murray 1997/2000, p290-291).

Auto-Erotic SM es un acto que al ser contemplado vulnera y violenta, pero que es contemplado. Intolerable, irresistible. *Shock*, pero también herida (*trauma*) y esta herida es un agujero: un *trou-ma*.¹³⁹ La violencia de esta experiencia de recepción se realiza en el desmayo, respuesta psíquica y física a su demanda. Tal exigencia de estos actos los hace, en palabras de Kauffman, “demasiado literales para el arte y demasiado viscerales para la pornografía.”¹⁴⁰

Estos dos ejemplos destacan el filo confrontacional y la dimensión violenta de este tipo de práctica artística. Su confrontación es violenta y su violencia confronta al espectador. Para éste, los contenidos de las (re)presentaciones, con los que ha de “negociar”, no existen como algo separado de la pieza, pues se despliegan a través de ella y modelan sus sentidos en ella. Luego, la concreción implica, antes que una “reescritura” en el comentario (una experiencia por demás segura y distante), una elaboración de estos contenidos en relación a la experiencia estética violenta –es decir una *interpretación*, acogiendo la puesta en juego de la persona (acaso como en el caso de la

¹³⁹ Esto nos remite a lo Real lacaniano, “en sí mismo un agujero, una brecha, una apertura en medio del orden simbólico –es la carencia alrededor de la cual el orden simbólico es estructurado” (Žižek 1989, p. 170). No casualmente es una perforación el eje de esta performance.

¹⁴⁰ Kauffman 1998/2000, p. 44. Por supuesto que el carácter nominal/institucional asignado al arte como su principal marcador de diferencia permite afirmar, contra Kauffman, que estos actos así enmarcados sí son arte, si bien el comentario de ella fue citado por su valor descriptivo en cuanto a la crudeza de la obra (y por la labor crítica que ha realizado sobre la obra de Flanagan). Es preciso reconocer que el estatuto de arte de estas acciones no necesariamente es registrado inopinadamente a nivel del *mainstream* y el *establishment*, que es a lo que se refiere Kauffman.

música¹⁴¹)—. Operando en el orden de las sensaciones, esta experiencia estética de signo violento se insinúa como *para-traumática*.

3.4 Recepciones en cortocircuito

La recepción *estética* de la violencia se revela como una experiencia contradictoria. Esa recepción misma ocurre como un acontecimiento violento de por sí y desde esa perspectiva resulta igualmente discordante. Tal recepción es *estética*. No solo por definición, al competir a lo artístico, sino porque apela a una disposición de guiño contemplativo (en la que resuena el modelo kantiano para la belleza) y porque su intensidad marca los sentidos.

Los aspectos confrontacionales tratados responden, en buena cuenta, a las estrategias presentacionales empleadas. A través de ellas, las relaciones entre espectador/a y obra adquieren un carácter *íntimo*. La *presentación performada* establece una situación que fomenta tal intercambio, estresando los efectos del simbolismo presentacional, donde una disposición escénica prevalece definida por la sensación de “estar en relación con el objeto”. Tal *efecto de intimidad* coquetea con lo sexual, porque, en esta difuminación de fronteras entre sujeto

¹⁴¹ Esta alusión a la música merece comentario aparte, dado el lugar que ocupó en la ideología estética del arte moderno. La música fue erigida como modelo para la pintura (abstracta especialmente) en cuanto a su capacidad de conmoción y su carácter no-representacional. Al respecto, la historiadora del arte Rosalind Krauss señala que “la mayor aspiración de muchas generaciones de pintores de finales del siglo XIX y principios del XX fue que su obra alcanzara una condición musical” (1986/1996, p. 225). En esta tesis la música no se constituye propiamente en modelo, sino más bien se presenta como paralelo y, no hace falta repetirlo, uno que se aplica al receptor en vez de al productor.

y objeto (descrita por Lorenzer), evoca el movimiento entre un sentido hiperbólico del *self* y una pérdida de toda conciencia del *self*.¹⁴²

A la par que el contacto con la violencia lleva al espectador a que se encuentre *intimando* con ésta, la *violencia* de su contenido se interpone forzosamente y trastorna dicho nexo. De tal forma se lleva a cabo una impetuosa seducción y rechazo del espectador.¹⁴³ La noción misma de violencia sugiere tal intromisión, pero esta experiencia violenta es, como lo señala el diccionario, “fuera de razón y justicia.”¹⁴⁴ Es decir, la intromisión en cuestión es de tipo inconsciente, porque irrumpe, en buena cuenta, *al inconsciente*. Por ello esta experiencia estética ha sido designada como *para-traumática*. (Además, lo violento por derecho propio entraña una experiencia de *shock*).

En la intersección entre lo psíquico y lo artístico/institucional podría proponerse que la experiencia estética-violenta es para-traumática, en tanto el trauma se registra en el sujeto y sortea la *conciencia simbólica de la experiencia*. Así, la subjetualidad entra en conflicto ante un objeto-de-arte (que no lo es con claridad –artista/obra/acción estando indiferenciados—) que anticipa al espectador (lo que se llamó el modo *Nachträglich* de la experiencia interpretativa), apelando a la especificidad material del cuerpo, pero simultáneamente reclamando una *conciencia simbólica de la obra* (en tanto obra-de-arte).

¹⁴² Bersani, “Is the Rectum a Grave?” (1987), en Krauss et al. 1997, p. 324.

¹⁴³ Esta idea ha sido desarrollada por Jennifer Doyle en relación al efecto de intimidad, considerando al sexo en su estudio de la obra de Tracey Emin. En Merck y Townsend (2002).

¹⁴⁴ Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, tomo 10.

Puesto en otros términos, uno/a es seducido por la obra (por su *presentacionalidad preformativa* que crea este *efecto de intimidad*) y a la vez es devastado por ella (por los alcances de la apropiación de sus símbolos violentos, que instala la violencia y la articula narrativamente al *self* a través de los procesos de *concreción*). De esta manera, la obra se constituye como si fuese una *realidad fantasmática* para el espectador. (El modelo del fantasma es el paréntesis que impone la conciencia de la obra de arte; conciencia de su valor simbólico).

Lo violento como experiencia estética compele al sujeto a identificarse y desidentificarse con ello, en su remisión a la experiencia del dolor que se abre a un *más allá del lenguaje*.¹⁴⁵ En su observancia al dolor, el *hardship art*, también llamado *ordeal art*, al que corresponden los dos últimos casos examinados, llama a la distinción entre presencia y representación, ofreciendo el dolor ajeno a observación. Este arte entrega su *tentación de la muerte* (salvo en aquellos casos que fue más bien tentación a la muerte), porque como actos de *mortificación* se tratan de poner en muerte el propio cuerpo.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Esto en tanto “[l]os hechos mudos del sentir (privados de externalización cultural) son totalmente auto-aislantes. Sólo en la cultura del lenguaje, de las ideas y los objetos se origina el compartir.” Scarry, 1985, p. 256. Asimismo, el dolor también remite a una experiencia paradójica, pues se ubica en un *continuum* limitado por estados cuya oposición extrema hace difícil su reconocimiento.

En uno de los límites podemos imaginar que el dolor está lleno de un significado total, concluyente, unívoco. . . En el límite opuesto, en lugar de un significado que dé plenitud al dolor, podemos imaginar una situación de absoluta y a menudo desolada carencia de significado. (Morris 1991/1993, p. 39).

¹⁴⁶ Para Phelan, en este arte el cuerpo singular es empleado como metonimia para la experiencia aparentemente no-recíproca del dolor, llamando por testigos de la singularidad de la muerte del individuo (simbólica, se entiende). Así, estas performances solicitan del espectador “que haga lo imposible –que comparta aquella muerte ensayando para ella.” (1993/2001, p. 152). Sin embargo esta idea no ha de confundirse con un acto suicida, pues, como dice Bataille:

No se trata en absoluto de morir, sino de encaramarse “a la altura de la muerte”. Un vértigo y una risa sin amargura, una especie de fuerza que crece, pero que se pierde dolorosamente en sí misma y alcanza una dureza suplicante, eso es lo que se realiza en

Esta *tentación* mencionada es tal porque observado tal dolor –dicha “muerte”— solicita su observancia, al amparo de la *identificación primaria persistente*. No en vano el dolor es una respuesta a una descarga energética particularmente intensa y, como anota Freud en “El ‘yo’ y el ‘ello’”, en la identificación primaria (propia de una fase primitiva oral) “la carga de objeto y la identificación son sin duda indistinguibles la una de la otra” (Freud 1923, p. 29).¹⁴⁷

El concepto de trauma, previamente insinuado, remite a su vez a otro concepto que ya ha sido rondado, el de lo Real, pues éste se presenta a si mismo “en la forma de aquello que es *inasimilable* en él—en la forma del trauma” (Lacan 1973/1981, p. 55). Lo Real, a su vez, da cuenta de la fricción entre registros puesta en marcha en estas experiencias de recepción (es decir, presentativo y discursivo conjugados mas no conciliados). Tal cosa se insinúa en Timothy Murray, para quien lo Real significa “una imposibilidad de la recuperación confiada, cognitiva del Otro ya sea en el plano visual de lo Imaginario o el registro lingüístico de lo simbólico. Como tal preside. . . el silente, irrepresentable trabajo del instinto de muerte que acecha la vida simbólica que emana del Eros, la fuente ilusoria de lo que es real” (Murray, 1997/2000, p. 17).

Es importante destacar el lugar que aquí ocupa la pulsión de muerte. Ésta excede las mortificaciones entendidas ingenuamente como su material

un gran silencio. (Bataille 1974, p. 354).

¹⁴⁷ Sandler y Sandler aluden a la incapacidad de percepción de un movimiento sin una duplicación inconsciente de éste. La indiferenciación temprana del *self* y del objeto aparece en las identificaciones primarias persistentes, donde la fluctuación entre el *self* y el otro sirve de base para las proyecciones e identificaciones simultáneas en la creación, que a su vez permiten al lector obtener placer de ésta (ver “Fantasía inconsciente, identificación y proyección en el poeta”, en Person et al., 1995/1999).

expresión.¹⁴⁸ Pareciera, por el contrario, que acaso estos trabajos buscan ante todo llegar a un acuerdo con ella. Un acuerdo difícil, sin duda, pero inevitable. En palabras de Žižek, a la *Todestrieb* hay que “aprender a reconocerla en su dimensión terrorífica y entonces, sobre la base de este reconocimiento fundamental, intentar articular un *modus vivendi* con ella” (Žižek 1989, p. 5).

Desde la estética, no obstante, y en correspondencia con el rasgo para-traumático aludido de esta experiencia, emerge un concepto fundamental: *lo sublime*. De acuerdo a Kant, se trata de un sentimiento de desagrado referido a la experiencia de lo inconmensurable, paradójicamente agradable en ese exceso de nuestra capacidad de cognición y percepción.¹⁴⁹ Excediendo la capacidad de cognición y percepción, lo sublime precipita el *registro* de lo impresentable.¹⁵⁰ He ahí su crédito con el trauma, pues, como anota Žižek, la dimensión sublime liga al disfrute y a lo Real, en tanto que “lo sublime esta ‘más allá del principio del placer’; es un placer paradójico procurado por el displacer mismo” (Žižek 1989, p. 202).

Asimismo, dada la naturaleza del *ordeal art*, la pertinencia del concepto de lo sublime se ve sustentada. En sus “Observaciones sobre el sentimiento de lo

¹⁴⁸ La pulsión de muerte no conduce a estas mortificaciones ni éstas escoltan a la pulsión de muerte, como en una lineal y literal relación entre ambas. Es importante considerar, como lo indica Rechartt en “Los destinos de la pulsión de muerte”, que la expresión de la tendencia de la pulsión de muerte es necesariamente indirecta, pues ella “no se satisface a través de un objeto ni de un acto particular sino de un estado que sólo puede ser definido negativamente, un estado en que ninguna perturbación interviene.” (En Green, Ikonen, Laplanche et al. 1986/1998, p. 54).

¹⁴⁹ El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de desagrado provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la estimación estética, de magnitudes a la estimación por la razón, concomitante a un sentimiento de agrado provocado por la coincidencia precisamente de este juicio de lo inadecuado de lo más alto de la facultad sensible con las ideas de razón en cuanto la aspiración a éstas es ley para nosotros... (Kant 1790/1993, p. 104).

¹⁵⁰ Melville y Readings 1995, p. 19.

bello y lo sublime”, Kant señala que lo sublime, cuya emoción es agradable, presenta diversos caracteres y puede ser acompañado de terror –*sublime terrorífico*— (Kant 1764/1979).¹⁵¹ El término *ordeal* (que significa prueba, sufrimiento, tormento), convoca a la noción de *sacrificio*, cuya dimensión sublime se ve descrita en Bataille, quien plantea del sacrificio que:

[L]a violencia, y la muerte que la significa, tiene un sentido doble: por un lado el horror que nos aleja, vinculado al apego que inspira la vida; por otro, un elemento solemne, al mismo tiempo que aterrador, nos fascina, e introduce un trastorno soberano. (Bataille 1957/1992, p. 67).

Acaso aquello que defina como un cortocircuito a esta experiencia de recepción sea, ante todo, que el simbolismo de estas obras hace del intérprete un *índice* (en el sentido peirciano), al marcarlo con esta experiencia (no en vano llamada para-traumática). En tal medida, siguiendo con la nomenclatura de Peirce, lo que cuenta como *símbolo* (el signo que se refiere a su objeto por virtud de una ley [1955]) es el propio carácter simbólico del arte (el nominalismo de la categoría lo supone en cierto grado). Acaso dado ese marco doblemente simbólico (referido a la categoría, en el sentido de Peirce, y referido a la obra, en el sentido de Rosolato y Lorenzer), el/la espectador/a asiente que, paradójicamente, lo que ocurre de facto no ocurre. Dicho de otra forma, la obra es recibida como un imposible icono de sí misma; esto es, *siendo* –la violencia

¹⁵¹ Pese a que lo sublime es un *tour-de-force* de la estética del romanticismo (Edmund Burke es uno de sus principales heraldos), su referencia en esta tesis responde a su aplicabilidad a la experiencia traumática (asociada a la violencia), por lo que adquiere un sentido particular, más bien ajeno a la contemplación desinteresada, la que es inhabilitada por la forma de interés (así sea sensacionalista) que suscita la violencia.

es real— pero dando un margen para el desapego (y para la no traumatización efectiva), *como si no fuese* —“la violencia no es real”—.¹⁵²

3.5 Retóricas de la “representación” psíquica

Con relación al *crédito simbólico* de este tipo de trabajo artístico, el énfasis en sus rasgos paradójicos lo cotiza como indicador de límites de un sistema de representaciones. Muy posiblemente estas expresiones artísticas buscan (en un nivel consciente) exacerbar la paradoja de la representación misma;¹⁵³ revelar su crisis, haciendo estallar la auto-referencialidad inmanente a la representación. Acaso pueda postularse que el modelo que — metafóricamente— describe lo que está en juego aquí es el de la *catacresis*, tropo que da un sentido traslaticio a una palabra con el objeto de designar algo que carece de nombre especial (como en “hoja de papel” u “hoja de la espada”).¹⁵⁴

Una catacresis implica que un término que no es el nombre de una cosa es su único nombre posible. No es necesario recordar que el carácter atribuido al arte es precisamente *nominal*. Por ello la catacresis condensa la idea de una

¹⁵² Empelando la distinción de Austin, *la violencia es real* porque la performance (que actualiza tal violencia) corresponde a una enunciación performativa (desde el lado del productor). “La violencia no es real” (con comillas) es una tácita enunciación constativa (del receptor) que corresponde a las condiciones en las que tal enunciación se hace posible: el enmarcado artístico. Posteriormente se volverá a este punto.

¹⁵³ Eric Gans plantea, en *Signs of Paradox*, que con la señalización viene la verdadera paradoja: “el signo no puede representar el objeto-como-tal, sólo el objeto-representado-por-el-signo. La ‘cultura’ no puede tematizar a la ‘naturaleza’ excepto como naturaleza-tematizada-por-la-cultura; la cosa representada por la palabra no es sólo una cosa, sino una cosa-representada, un *representamen*.” (Gans 1997, p. 39).

¹⁵⁴ Ver el *Diccionario* de la Real Academia Española, tomo 3.

violencia real que es simultáneamente simbólica. Este préstamo de la retórica da nombre a esa situación que parece sustraerse a su *definición*, porque no se ubica simplemente en uno u otro polo –el de la realidad o la imaginación—. Se trata, como en la sublimación, de una solución de compromiso, aunque dada para el/la espectador/a entre el texto simbólico y la descripción gráfica. Esto es, entre la interpretación de la obra (su explicación siempre posterior) y la relación de su detalle (su exhibición siempre presente).

La lógica del arte definido por su confrontación violenta y la violencia de su confrontación (junto con la de sus posibles contenidos) es la de la “crisis” de representación, en tanto *se sitúa en y produce el punto* en donde el simbolismo se desploma por su realidad presente (presentada, performada) –brutalmente descriptiva— pero se sostiene como implícito e inherente a un discurso artístico en tanto tal.

Sin embargo, más allá de consideraciones generales sobre la representación en general, los trabajos considerados presionan al deseo atrapado en esas redes de la representación. Conceptos como los de lo siniestro, lo sublime o el trauma, modelos de “crisis” (representacional) por derecho propio, apuntan a ello a lo largo del texto. Estos últimos términos resultan aplicables dados los contenidos que precipitan tal crisis en el orden abstracto de la representación (como una catacresis cualquiera). Pero resultan indispensables en cuanto tal crisis también es de orden afectivo –de estabilidad psíquica— y de orden social (de regulación y convención), especialmente reparando en los casos estudiados.

Esta articulación imposible a la que da nombre una catacresis, es la articulación de dos ordenes: uno real y otro simbólico. Ésta es llevada a cabo sin pretensiones de zanjarlos en *el nombramiento de algo innombrable, pero a manera de préstamo*. Tal idea trasciende al ámbito del lenguaje y sus ejemplos comunes (pata de una mesa, cara de la montaña), abriéndose a la *experiencia irreclamable del trauma* (insinuada en lo innombrable). Respondiendo al marco lingüístico establecido, es en el orden de las representaciones que se puede dilucidar los sentidos psicoanalíticos de esto. Se debe considerar, entonces, la representación de cosa y la representación de palabra. En cuanto a sus efectos en el sujeto (espectador/a), estas obras convocan a la *Sachvorstellung* freudiana, comprendida por el sistema inconsciente. En cuanto a su condición de obras-de-arte, éstas remiten al *Wortvorstellung*, por una parte (de forma muy obvia) a través de la interpretación crítica y del texto arte-histórico, y, por otra, en tanto atañe al sistema preconsciente-consciente que opera en la elaboración emocional/intelectual de la experiencia —acaso en su racionalización—. Esto, a su vez, requiere de elaboración.

En “Lo inconsciente” (1915), Freud establece el nexo entre representación de cosa y huella mnémica. Señala que la representación de cosa “consiste en la catexis, si no ya de huellas mnémicas directas de la cosa al menos de huellas mnémicas más lejanas, derivadas de las primeras” (1915, p. 201). Laplanche y Pontalis observan que en el nexo así establecido la representación se distingue de la huella mnémica en tanto la primera recarga y reaviva a la segunda, entendida como “la inscripción del acontecimiento” (1967/1971, p. 385). En el

tipo de obra de arte que comentamos, la “inscripción del acontecimiento” – producto de lo que ha sido denominado *efecto de intimidación*— produciría una suerte de *huella mnémica* referida al evento mismo (que es en sí la obra).

Esta “huella” se elaboraría como representación a partir de las determinaciones que delimitan sus *zonas de indeterminación*, en la *concreción* de la obra de arte. Asimismo, la conciencia de la categoría “arte” daría cuenta del emplazamiento de la representación de palabra en este proceso (principalmente dado el carácter nominal asignado al arte). Lo que Wolfgang Iser ha denominado *Appellstruktur*, refiriéndose al texto literario, puede entenderse no sólo como la convocatoria al intérprete, como lo es en la estética de la recepción, sino como la llamada al sistema preconsciente (y consciente).¹⁵⁵ La *estructura apelativa* en juego coordina *Sachvorstellung* y *Wortvorstellung*. Es sobre la base de tal coordinación que proceso primario y proceso secundario están implicados en este tipo de obra, pero no en el paso del primero al segundo, sino simultáneamente, como si la obra apelase a un puente. De hecho, según Freud (1915), el sistema preconsciente aparece cuando la representación de cosa es sobreinvertida por sus conexiones con las representaciones de palabras correspondientes. (Acaso el proceso de concreción mismo demande, topográficamente, al preconsciente como intermediario).

¹⁵⁵ Ver de Iser “La estructura apelativa de los textos” (en Warning 1979/1989, pp. 133-148). La teoría de la recepción reinstaura los hechos dentro de su historicidad, reconociendo a la par la historicidad del investigador, donde tal relación investigador/objeto corresponde a la concepción de la obra (literaria) como *Appellstruktur* (Fokkema e Ibsch 1977/1981, p. 166). Una consideración teórica de la historicidad de un intérprete remite inevitablemente a la inscripción y la narración de dicha historia (de su carácter narrativo o histórico, en tanto *verdad presunta*) y su configuración en y por el aparato psíquico.

Tomando la pauta de Freud, el proceso de concreción arriba esbozado implica que las *representaciones de cosa* son evocadas a partir de la obra –realizada– que performa “la inscripción del acontecimiento”. Dichas representaciones de cosa catectizan “si no ya... huellas mnémicas directas de la cosa al menos... huellas mnémicas más lejanas, derivadas de las primeras” (Freud 1915, p. 201). Para ello recurren a los atributos de la obra –recordada– (la dinámica entre determinación e indeterminación), modificados en la lectura, que corresponden a los objetos de las pulsiones parciales infantiles. Y esto porque son activados por la obra misma que, a través de su estrategia desublimatoria, se constituye como una instancia de satisfacción pulsional, que *apela* a las primeras instancias de tal satisfacción.¹⁵⁶

En tal medida, la concreción sería el proceso –*metafórico* y *metonímico* (si subrayamos la ascendencia de la teoría literaria del término que se desplaza en sus afines psicoanalíticos de condensación y desplazamiento a lo psicológico)— de tales conexiones con la inscripción primera que estableció inicialmente los objetos con capacidad de respuesta pulsional. De alguna forma, la concreción se ejercitaría con el respaldo del *Wiederholungszwang* y, además, al buscar imágenes y semejanzas con experiencias de satisfacción primera, *a su imagen y semejanza*.

Para Bernardi, la representación de cosa “colocaría delante (vor-stellen) del sujeto una configuración perceptiva (huella mnémica derivada) que guiaría la

¹⁵⁶ Bernardi señala que las representaciones de cosa corresponden al recuerdo o inscripción del objeto en la situación que provocó la satisfacción de la pulsión, si bien tal inscripción no ocurre en los distintos registros de igual forma a la que es representado por el pensamiento consciente, sino por medio de algunas características particulares. (1978, p. 113).

búsqueda de objeto pulsional y marcaría la posición del sujeto” (1978, p. 114).¹⁵⁷ Cabe recordar que el objeto no ha sido inscrito como “cosa que está ahí” sino “en relación con” el sujeto (esto sería la historicidad del objeto). Al emplazar tácitamente una escena, acredita la tesis de que este tipo de obras instalan una *Sachvorstellung* (o algo similar, cuando menos) en un/a espectador/a. A ello abona que las performances citadas hayan sido discutidas mediante la óptica simbólica, a través del concepto de *simbolismo presentativo* caracterizado por su rasgo escénico-situacional.¹⁵⁸

Si el *Sachvorstellung* sitúa ante el sujeto una *configuración perceptiva*, ésta sería la respuesta misma del espectador a la obra. Como se ha señalado, desde la estética de la recepción, la obra (literaria) es una formación esquemática, cuyos múltiples estratos contienen lugares de indeterminación.¹⁵⁹ Tal “configuración perceptiva” guía la búsqueda de objeto pulsional como una huella mnémica derivada y marca la posición del sujeto implicado en y por las zonas de indeterminación delineadas por y en los diversos estratos, especialmente en donde se exponen objetos diversos y relaciones

¹⁵⁷ Bernardi implícitamente traduce el prefijo alemán *vor* por “ante” (colocar delante), más bien propio del prefijo alemán *dar*. La traducción del prefijo *vor* más apropiada acaso la daría el prefijo castellano “re”.

¹⁵⁸ Este rasgo acaso convoque a la noción de *Darstellung* (puesta en escena onírica) y no sólo a través de lo escénico. Ya topográficamente se ha llamado la atención del sistema preconsciente en los procesos de concreción. Según Freud, en el sueño “[e]l proceso nacido en el sistema Prec., e intensificado por el sistema Inc., toma un camino retrógrado a través del sistema Inc., en dirección a la percepción, que presiona a la conciencia” (1915b, p. 227). La regresión implicada puede conectarse con la “regresión al servicio del yo” desarrollada por Kris (1959) en cuanto a la actividad creadora del artista (en donde tal regresión es parcial y temporaria). No obstante, esta regresión se daría en el público enfrentado al simbolismo presentativo de las obras en cuestión (acaso articulada en el espectador como regresión tópica y temporal). Tal regresión tomaría el recuerdo de la obra misma como “resto diurno” que, sobre las bases de su contenido (temáticamente confrontacional), tomaría el camino del sistema inconsciente, que en la concreción construiría la obra como si fuese una “puesta en marcha del deseo onírico” (Freud 1915b, p. 227). De ahí la proximidad de esta experiencia del espectador/a con un *Darstellung*.

¹⁵⁹ Ingarden, en Warning 1979/1989, p. 36.

intencionales proyectadas por las partes de la obra.¹⁶⁰ En virtud de sus facciones derivativas y de la falta de referencia directa en la obra a una situación real, dado el enmarcado artístico, las zonas de indeterminación *demandan ser cubiertas*. Este proceso necesariamente “marca la posición del sujeto”, porque el espectador “o bien proyecta sobre el texto sus propias concepciones previas o bien se dispone a revisarlas” (Fokkema e Ibsch 1977/1981, p. 176). Dado el carácter *desublimatorio* de las obras estudiadas, estas *concepciones previas* conciernen necesariamente a la satisfacción de la pulsión.

La circularidad de lo señalado salta a la vista a primera impresión. En síntesis: la obra tiene como efecto convocar (o instalar) una *Sachvorstellung* en la mente del espectador. La *Sachvorstellung* sitúa una configuración perceptiva ante el espectador. Ésta última es la propia respuesta del espectador a la obra. El término concreción ofrece la solución a esta circularidad, pues por una parte se tiene en cuenta el efecto de la obra, y por otra, la respuesta a la obra. La versión más sintética de la proposición es que el efecto de la obra – *Sachvorstellung* de por medio— es su misma respuesta; sin embargo se trata de su respuesta *concretada*. Esta distinción entre efecto y respuesta asoma en aquella otra, señalada líneas arriba, de realización y recuerdo. Conjugadas, la fórmula sería ésta: el efecto en el espectador producido en la realización (“performación”) de la obra se actualiza en el inconsciente, mientras que la respuesta del espectador que acude al recuerdo brota del preconscious.¹⁶¹

¹⁶⁰ Ingarden, en Warning 1979/1989, p. 35.

¹⁶¹ Tomando en cuenta que “el lenguaje preconscious tiene una estructura gramatical que de alguna forma concuerda con su contenido conceptual” (Bernardi *op cit.*, p. 115), esto avalaría la “universalidad” de aspectos temáticos generales en la lectura simbólica, aquí más bien

Consecuentemente esta representación, *Vorstellung*, sería más bien una *interpretación*. Puesta ante uno (cual *Darstellung*) al abordarla es personalizada (acaso así ya definida como *Entstellung*).

La *performance* se define a sí misma como un acontecimiento y un tipo de trabajo artístico. Siendo un hacer y una cosa hecha, la performance describe acciones particulares (en términos de actos, sujetos, lugares y espectadores). A la vez, como evento enmarcado espacio-temporalmente, es su (mal)-rememoración, interpretación y revisión (Diamond 1996). Así, la performance “se desliza entre pasado y presente, presencia y ausencia, conciencia y memoria.”¹⁶² La performance, como evento, no es repetible, sólo memorable. Lo que describe la performance es al sujeto observante y acaso a la observación misma. Observación que se realiza antes que en la escopofilia, en el recuerdo. Porque con la performance, el lugar donde coinciden sus sentidos (de un hacer y una cosa hecha) es el momento mismo de la concreción.¹⁶³

Se ha propuesto que, en tanto *Appellstruktur*, el tipo de performance investigada articula *Sachvorstellung* con *Wortvorstellung*. Como cosa hecha, la performance es su remembranza (sujeta a los límites de la memoria, custodiados por el inconsciente), su interpretación y su revisión, a partir de lo

discursiva. Contrariamente, dado que las representaciones de cosa “se articulan en cadenas o secuencias asociativas y sus relaciones (podríamos decir su semántica y su sintaxis) están determinados por los destinos de la pulsión” (Ibíd., p. 116), se explicaría la significación personal constituida en el proceso de concreción –válido de metáforas y metonimias– (afirmando la cualidad presentativa del simbolismo involucrado).

¹⁶² Ver Diamond, “Introduction”, en Diamond (ed.) 1996, p. 1.

¹⁶³ El *efecto de intimidad* generado a través de la confrontación al espectador/a con una presentación y su susceptibilización correlativa (por ejemplo dada la naturaleza violenta de ciertas acciones), lleva a que la concreción se desarrolle como un instante de reimpresión (*Nachträglich*) de las representaciones de cosa, reinvestidas de nuevos significados.

cual se ha situado a la representación de cosa. Pero tales procesos se llevan a cabo “a lo largo de un campo *discursivo* pre-existente.”¹⁶⁴ Y esto localiza a la representación de palabra.¹⁶⁵

En la representación de palabra se encuentra la huella mnémica de la palabra oída. El deslizamiento tópico es esencial al permitir que algo inconsciente se haga preconsciente enlazándose con una representación de palabra. Ese tránsito posibilitado por la palabra (que otorga cierta independencia del principio del placer) es el que permite “el pasaje de la identidad de percepción al pensamiento” (Bernardi 1978, p. 119). Consiguientemente, da lugar al paso de la remembranza a la interpretación y la revisión. Pero no sólo como procesos secundarios, estos últimos, sino como actos que *constituyen a una audiencia* (porque están presupuestos en un juicio estético). Bernardi añade (siguiendo a Saussure) que la palabra es, primero, algo perceptible que sin embargo señala una ausencia en sí misma; segundo, se define únicamente por sus relaciones diferenciales en el seno de la lengua-sistema; y tercero, es un producto social (p. 120). Dado que los procesos de remembranza, interpretación y revisión, citados por Diamond, son inherentes al juicio estético, el “campo discursivo pre-existente” en el cual se llevan a cabo es el de la propia categoría arte. Las relaciones diferenciales dentro de este sistema artístico son aquellas declaradas por la historia del arte y la estética y el producto social en cuestión es la cultura. En tal medida estos procesos tienen un componente discursivo, si bien no necesariamente se articulan en una

¹⁶⁴ Diamond 1996, p. 1. Énfasis añadido.

¹⁶⁵ Esta localización de la representación de palabra no equivale a su centralidad. De hecho, dados los rasgos de la performance señalados, esta palabra y esta discursividad no han de tomarse al pie de la letra, pero han de incorporarse a la perspectiva trazada.

narrativa lineal sobre la obra. Un conjunto de impresiones, por ejemplo, evoca tanto un registro sensible (visual, táctil) como anotaciones desarticuladas sobre una experiencia dada.

A través de esta articulación, con el recuerdo de la obra como si de un resto diurno se tratase, las palabras se abren al *Wunscherfüllung* freudiano. El/la espectador/a tiene acceso a una realización imaginaria de su deseo, a partir del enlace de la representación de palabra con la representación de cosa que le da acceso a la conciencia. El deseo se hace *nominable*.¹⁶⁶



¹⁶⁶ Esto porque el objeto infantil reprimido halla eco (aludiendo a la traza auditiva en la representación de palabra) en el “objeto real” que es la performance (en tanto cosa hecha), incluso apareciendo como su materialización transfigurada (y acaso coqueteando fantasmáticamente con la transubstanciación). Para el artista, en cambio, no se trata de una satisfacción imaginaria, sino de una imaginación (artística) que *licencia* la realización del deseo.

4. CONFRONTACIÓN Y VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En la cultura contemporánea, las imágenes de la violencia (TV, cine, prensa, etc.) son ya un lugar común. Correlativamente, el sujeto traumático (o traumatizado) junto con afines como el cuerpo enfermo o dañado se presentan como figuras retinalmente insistentes.¹⁶⁷ Un discurso del trauma (y de su sujeto, su sobreviviente) ampara su persistencia, que es escoltada por su valor testimonial, siendo este sujeto presentado, a fin de cuentas, como portador de verdad.¹⁶⁸ En ese campo, una práctica artística atenta a la violencia y una violencia atenta a un espectador (como si atentase contra éste) resulta hasta predecible. Empero, los sentidos de un arte violento y confrontacional demandan considerar psicoanalíticamente su aceptación. Tematizado por el artista en sus imágenes y acciones o tentado en el espectador a través de estrategias artísticas presentacionales, la “oferta del trauma” parece ser una exigencia de sentido, existencial incluso.¹⁶⁹ El examen propuesto en este capítulo se lleva a cabo recurriendo a dos conceptos freudianos, lo siniestro y el fetichismo, siendo empleados como modelos para entender la compleja recepción estética implicada en los casos examinados.

¹⁶⁷ Incluso desde la perspectiva de la belleza el cuerpo coquetea con la enfermedad, desde los ideales cuerpos emaciados de la moda hasta sus transformaciones quirúrgicas que necesariamente lo vulneran, lo postran (post-operatoriamente) y lo definen, *après-coup*, como un cuerpo *estéticamente enfermo*.

¹⁶⁸ Lo dicho, no sólo en la política (por ejemplo la CVR) sino también en la cultura de masas, *reality shows* y *talk shows*, ejemplarmente. En las artes plásticas el auge del *confessional art* da cuenta de esta orientación.

¹⁶⁹ Ello se desprende de la afirmación del artista Paul McCarthy (cuya obra ha sido tratada en la tesis), quien señala que “la mayor parte del tiempo no sabemos que estamos vivos” (cit. por Julius 2002/ 2003, p. 34).

4.1 ¿Violencia en los valores o los valores de la violencia?

La creciente recepción de un arte que vela por el trauma, sugiere un público en vela en el trauma. Asimismo, si, como sugiere Hal Foster, uno de los críticos más influyentes de los EE.UU., “para muchos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado” (1996, p. 66), un arte de esta naturaleza, a través de su corte presentacional, ofrece seductoramente al trauma mismo como una constatación existencial a ser experimentada (de forma segura) introyectivamente.¹⁷⁰

La “fascinación con el trauma” y “la envidia de la abyección” también responden a la “desilusión con la celebración del deseo como un pasaporte abierto de un sujeto móvil— como si lo real...fuese escoltado contra el mundo imaginario de la fantasía capturado por el consumismo” (1996, p. 66). Una circunstancia histórica caracterizada por (enumerando la lista de Foster), “la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto” (Ibíd.), define las condiciones sociales para la respuesta

¹⁷⁰ Sin embargo, aún con todo su potencial subversivo, las formas “culturales” o “estéticas” de la violencia pueden también obedecer a una “desublimación represiva” (Marcuse), a través de su banalización y *mass-mediatización* cuando son re-codificadas como espectáculo. Programas de MTV como *Jackass* o *Dirty Sánchez* epitomizan esto, cancelando su valencia estética a través del recurso al asco y al ridículo (no en vano contrarios en Kant a la belleza y lo sublime respectivamente). De hecho el asco ha sido interpuesto en la estética por medio de lo abyecto y el ridículo aparece en muchas obras que comentan la cultura de masas, no obstante su potencial crítico se conserva en tanto no sólo no son cooptadas por los *media*, sino que no son *comisionadas* por estos.

del público, pero no se antepone a las condiciones emocionales para la respuesta de el/la espectador/a.¹⁷¹ Ésta ha de ser asumida como sobredeterminada. Siendo incluso contradictorias, las condiciones emocionales pueden ser las de la ilusión misma con el deseo.¹⁷² Emerge entonces como condición receptiva la posibilidad de constituir a la recepción misma como una formación de compromiso.¹⁷³ Ésta, por un lado registra un escenario social, por otro faculta un goce prohibido.¹⁷⁴

Del lado del artista, en su actuación traumática, se insinúa un coqueteo con el *fear of breakdown* de Winnicott (1971/1994), donde la posición del sujeto es evacuada por una alteración de la temporalidad que corresponde a un quiebre de la organización yoica.¹⁷⁵ El proceso de maduración sufre un revés que a su

¹⁷¹ Es necesario considerar aquí el impacto de los *media* en los espectadores, sujetos pasivos de su violencia. En cuanto a tales condiciones emocionales, he sugerido en otra parte que “los medios de comunicación globalizan la sensación de vulnerabilidad”, ofreciéndonos sin cesar “el horror omnipresente, telepresente.” (en Mariátegui, Hernández Calvo y otros, 2004, pp. 26,27). Esta alimentación casi forzada de imágenes de violencia amerita ser estudiada. No obstante, tal análisis escapa a los alcances de esta tesis.

¹⁷² Mas no visto como el pasaporte abierto del capitalismo tardío, literalizado en la afirmación “sí puedo” (eslogan de una tarjeta de crédito, epítome del consumismo por derecho propio —o derecho adquirido, más bien—).

¹⁷³ Aunque en términos distintos, esta idea aparece insinuada en el análisis del consumo de la violencia de los *media* que hace José María Salcedo, señalando la posible función catártica que los medios de comunicación explotan. Igualmente propone como lectura alternativa el alivio por diferenciación que puede producir el consumo de representaciones de la violencia ocurrida a *otros*. Ver “Cultura y medios de comunicación en el Perú”, en Bryce, Hernández, Infante y otros, 2001, p. 59.

¹⁷⁴ La gratificación que produce la obra en el espectador, de acuerdo a Sandler y Sandler en “Fantasía inconsciente, identificación y proyección en el poeta”, es resultado de la combinación de tres procesos: la satisfacción de deseos vía una identidad de percepción no-revelada, la identificación primaria persistente y la identificación proyectiva. Por medio de la primera el lector descodifica las fantasías inconscientes subtextadas. Por medio de la segunda, el lector obtiene placer de la creación en la identificación con personajes y objetos que percibe se refieren a aspectos de su *self*. Por medio de la tercera, se permite sentir que lo proyectado es de uno, para aliviarse casi instantáneamente en la expulsión de una parte no deseada del *self*, percibida como ajena (en Person, Fonagy y Figueira [editores] 1995/1999).

¹⁷⁵ Winnicott sostiene que el *temor al desmoronamiento* es el temor de un desmoronamiento que ya ha sido experimentado (en Winnicott, C., 1989, p. 90). Por lo tanto este temor mira al futuro, pero proviene del pasado. Esta temporalidad paradójica es un aspecto clave que debe tomarse en cuenta. Hernández sostiene al respecto que son aspectos constitutivos de esta experiencia “[t]anto el atraso de una urgencia que proviene de un pasado no reconocido como

vez remite al estadio intermedio entre el sujeto y el objeto. Se podría decir que quedaría entre el interior del cuerpo materno y la exterioridad de la ley paterna (lo abyecto de Kristeva [1980]). El artista, a través de una obra que declara la naturaleza del deseo, ejecutándolo, produce en sí una auto-remisión a estadios paradójales, estadios previos (de indistinción, pre-subjetivos). En las obras comentadas, la satisfacción real performada que proyecta retrospectivamente a dichos estadios se confunde con la satisfacción imaginaria posible en ellos.

Esta lectura es abonada por el carácter de un *hacer* de la performance. Producida en la realización misma –y ésta es la lógica de la *performance*— su dimensión de *acting out* se insinúa claramente, pues la *performance* se realiza más allá de la comunicación (esto es: no está constituida discursivamente). Al realizarse, *produce su sentido en si misma*. Como afirma Pierre Kaufmann, “un *acting out* puede constituir un llamado, un desafío, una réplica que atestigua un desfallecimiento del decir... Representa por lo tanto una verdad no reconocida, y se ubica en la frontera entre la vida real y la escena de ficción”.¹⁷⁶

Al indicar más sentidos a su realización misma, la lógica del *acting out* ilumina ciertos aspectos del *Body Art* que es menester considerar. Si, al amparo del psicoanálisis, se invierte la formulación de Phelan sobre la performance (representación sin repetición [licenciando su equivalencia a “reproducción”]),

tal y la inaccesibilidad de un evento que, aunque perteneciente al pasado, es subjetivamente colocado en el futuro” (Hernández 1998, p. 137).

¹⁷⁶ Kaufmann 1993/1996, p28. En cuanto al deseo implicado, como *acting out* apelaría a una finalidad de la sexualidad infantil (polimorfa, posiblemente), insinuando así su posible carácter reprimido que, amparado en el marco discursivo del arte, retorna presentativamente. En cuanto a la frontera entre *vida real* y *escena de ficción*, esta responde tanto a la realidad de la acción y su paradójico carácter ficticio (dado el enmarcado) como a la imprecisión de la misma frontera en el *Body Art*, donde artista y obra, identificados el uno en el otro, explotan la tensión que se produce entre ambas orillas de dicha demarcación.

en cuanto al deseo se diría que no se trata de una *representación* aún cuando así se refiere a una formulación previa; lo que hay, en cambio, es una Repetición, es decir *Wiederholen*: un traer de vuelta.¹⁷⁷

Con este traer de vuelta retorna, junto a una experiencia que linda con la inmemorable inscripción primera sobre la que se ha modelado el deseo, “la zona intermedia de experiencia”. En la formulación de Winnicott, el espacio que se extiende entre dos conjuntos de paradojas que se difuminan. Una, corresponde a la actividad creadora primaria “entre el pulgar y el osito [entre lo que es parte de uno y lo que no es uno], entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto [entre el hacer y la cosa hecha], entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ya se ha introyectado” (Winnicott 1971/1982, p. 18).¹⁷⁸ La otra, correspondiente a la ilusión destructiva que hace que el objeto sea colocado fuera del área de control omnipotente; el objeto debe ser destruido subjetivamente por hallarse fuera de dicha área de control y debe *sobrevivir a dicha destrucción*¹⁷⁹.

En este *Wiederholen* referido a aquel “espacio potencial”, hay un retorno a la indiferenciación que articula los mundos interior y exterior. El enfoque winnicottiano centrado en la primera posesión no-yo se aplica porque la obra que se encuentra *al borde de ser un objeto, siendo nominada como tal (arte), es, ante todo, sujeto (cuerpo)*. Su mera descripción evoca esa zona

¹⁷⁷ Esta repetición no atañe al orden de la representación. Como indica Lacan: “la repetición no ha de confundirse ya sea con el retorno de los signos o con la reproducción o con la modulación por la conducta de una suerte de rememoración actuada” (Lacan 1973/1981, p. 54). No hay actuación en este acto porque en la actuación hay un papel, hay una simulación. En las performances discutidas lo real es lo no-actuado materializado al margen de una conciencia actoral y en el sujeto-como-organismo.

¹⁷⁸ Los corchetes son míos.

¹⁷⁹ Ver Hernández y Giannakoulas en Bertolini (ed.) 2001, pp. 146-148.

intermedia.¹⁸⁰ El problema de que el cuerpo sea simultáneamente lo que hay de mundo interno y de mundo externo en este tipo de obra es que compromete una articulación en principio imposible. Implica conciliar el *afuera del sujeto en el sujeto* (la fórmula imposible para el exterior) con el *adentro del sujeto desde el sujeto* (la fórmula imposible para el interior). Salir de esta paradoja revelada en el discurso requiere cambiar de enfoque. En lo que respecta al artista, el sentido del *acting out* en la obra *performativa* no es señalar un modo regresivo de expresión (ligado a la polimorfa sexualidad infantil), sino la *repetición en acto* de un pasado imposible de recordar. Lo *performado* entraña un *acto* *significante*, que se constituye como posibilidad de transformación retroactiva.¹⁸¹ Tal es la naturaleza de esta conciliación imposible que articula interior-exterior, *en el tiempo antes que en el espacio*.

La alusión a los conceptos de objetos transicionales y fenómenos transicionales perfila un estadio anterior, no en una “evolución estética” sino, en la experiencia creativa que busca proyectarse *après-coup* a una instancia previa del sujeto en donde la posibilidad creativa (primaria) aún existe, previa a la desilusión por criterio de realidad.¹⁸²

¹⁸⁰ Este reconocimiento como “no-yo” es inherente a la condición de obra de arte de este tipo de acciones, que, por medio del registro tecnológico (fotografía, vídeo), son separadas de la esfera del yo, si bien la imagen registrada remite al yo. Acaso, dada la ubicuidad del registro visual en este campo artístico opere, en este tipo de trabajos, una lógica de reconocimiento de la unidad corporal vía identificación de imagen, análoga a aquella desarrollada por Lacan en el Estadio del Espejo. En tal sentido, la identidad del yo al margen de la alteridad, siendo descubierta en una imagen, remite a ella en tanto que un “no-yo” que ha de dar lugar a un yo diferenciado. Si la función del estadio del espejo es, más aún, como señala Lacan, “establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*” (1966/1995, p. 89) sus alcances a esta hipótesis podrían ser aún mayores.

¹⁸¹ Ver Roudinesco y Plon 1997/1998, p. 22. Esta posibilidad de transformación retroactiva, aún aparentemente coqueteando con lo terapéutico, se entiende operando básicamente en el terreno de los significados y las narrativas. Hasta ahí llega su sentido de *acting out* en lo que respecta a esta tesis, ajena a una vocación clínica en su apreciación del arte.

¹⁸² Dicho escenario (psíquico) pre-subjetividad, anterior a la distinción sujeto-objeto (recordando la pauta del simbolismo presentativo), estadio de *creatividad primaria*, insinúa una (simbólica)

Tal vez subyace a todo esto una dimensión *abreactiva* en donde ese pasado inmemorable (traumático incluso), retrospectivamente citado, sea el instante (imposible) entre la instauración del principio de realidad y el destronamiento del principio del placer. Allí se dirige este traer de vuelta, este retorno que retroactivamente transforma: *re-turn*.

Retomando la posición del espectador, las condiciones receptoras subjetivas comprenden una disposición no sólo generada a través de estrategias (anti) estéticas (identificadas con lo presentativo, lo performativo, la confrontación y la violencia) sino facultada por una expectativa ante todo irreflexiva. Y esto porque no concierne al juicio estético, emplazado por la categoría de arte misma, sino a la anticipación de todo encuentro pactado. (Uno no se topa accidentalmente con una performance).

El *aquí y ahora* de lo *performado* es significativo en su relación con el pasado: allí radica su apuesta por lo transicional y sólo de modo *Nachträglich* adquiere sentido. Pero más allá del sentido para el/la *performer*, la dimensión de pasado que se halla en juego le confiere un sentido *transfereencial* a la actuación. Y esta es la anticipación, irreflexiva por inconsciente, que dispone a un/a espectador/a.

re-posición de omnipotencia. Aquí se abre la posibilidad de re-integración de mundo interno y externo, apelando a un estadio liminal entre la fusión con la madre y la separación de ella. En términos kristevanos estamos bordeando el terreno de lo abyecto; esto es una categoría de (no)ser: ni sujeto ni objeto, sino antes de serlo al aún no lograrse la separación completa de la madre, o después de serlo cuando se es un cadáver cedido a la objetualidad (Kristeva 1980/1998). La denominación *object art* empleada por la crítica norteamericana (Foster, Krauss, Hollier, por ejemplo) para trabajos que rondan los temas implicados puede ser indicativa de la relevancia de lo descrito.

Si se retorna al/la *performer*, el cuerpo como superficie de la obra y su acción como su materia, rasgos inmanentes al *Body Art* –advierten sus mecanismos de significación— que no se da en la imagen como icono, sino que la acción misma se carga de significado (de otra manera un símbolo iconográfico implicaría un objeto-como-símbolo, es decir un objeto que puede ser *usado* y por lo tanto no correspondería a esta posición intermedia¹⁸³). Esta carga –o debiera decirse catectización— de la acción es inherente a la producción del significado *en la realización*. Por ello la transferencia se encarna *en el tiempo* y se desarrolla *a través del tiempo*.¹⁸⁴ No se trata del gesto simbólico (la parálisis histórica, por ejemplo) sino de la ocurrencia en sí que *transfiere* con relación al pasado. Dicha acción es, por lo tanto, una intervención en el tiempo y esta temporalidad tramita el lugar de la historia personal en la teoría psicoanalítica. Esta primacía de la historia personal (manifiesta en la conocida fórmula de Freud de 1893: *las histéricas sufren de reminiscencias*) no avala la equiparación de síntoma y obra, histérico/a y artista –el reduccionismo de esto ya ha sido advertido—. El/la *performer* no tiene una parálisis, sino realiza una acción: no *sufre* de reminiscencias sino que *(re)crea en ellas*. Y el espectador (en la concreción) especula con su propia historia, como quien *ensaya su re-escritura*.¹⁸⁵

¹⁸³ Para ser usado debe ser colocado fuera del área de control omnipotente. De hecho, debe ser destruido por hallarse fuera de dicha área de control, y debe *sobrevivir dicha destrucción* para poder ser usado. Por lo tanto, la condición de posibilidad de su *uso* entraña la distinción sujeto/objeto. (Ver “El uso de un objeto y la relación por medio de identificaciones” en Winnicott, 1971/1982). Tal distinción también fue puesta en suspenso empleando la categoría de simbolismo presentativo de Langer.

¹⁸⁴ Lo dicho se sustenta en tanto la transferencia puede aprehenderse como un desplazamiento de investidura en el nivel de las representaciones psíquicas (ver Roudinesco y Plon 1997/1998, p. 1080). Ocurriendo tal investidura en la realización misma, es en la temporalidad y como temporalidad que se constituye esta transferencia.

¹⁸⁵ A la luz de “El poeta y los sueños diurnos”, puede sugerirse que en esta “re-escritura” –que atañe al pasado del/la espectador/a— hay una dimensión lúdica en juego, donde tal (re)escritura es poética (*poiesis*) en tanto a través de ella el/la espectador/a “se comporta como un poeta, creándose un mundo propio, o, más bien, reordenando las cosas de su mundo en

El tipo de impacto del *body art* en el/la espectador/a es tal que genera en éste/a mecanismos de identificación muy primarios. Esto plantea un problema en lo que se refiere a la distinción entre artista y espectador/a.¹⁸⁶ La siguiente formulación puede ser útil: la distinción entre artista y espectador/a interpone la (re)creación, para el primero, y el ensayo de la re-escritura para el segundo. Este “ensayo” (de re-escritura) se entiende siguiendo la palabra inglesa equivalente, *rehearse* (que orienta su sentido particular frente a aquella otra traducción: *essay*), por lo general aplicable al ámbito del las *performing arts*, como la música. En cuanto a la re-escritura, ésta permite enfatizar la narrativa de vida puesta en marcha en la concreción. No obstante, la preeminencia de las metáforas textualistas encuentra sus límites en la forma particular de escritura que supone una partitura (convocada a través del *rehearse*) que indica el camino para la interpretación, que puede entenderse simultáneamente como una forma de escritura y como una conducta, como en la ejecución musical, en donde se concierta con lo personal (extra-textualmente).¹⁸⁷

una nueva manera, grata para él [o ella]” (Freud 1908b, pp. 143-144, corchetes añadidos). El juego resalta en sí misma la capacidad creativa, pues, como indica Winnicott, es en el juego que se está en la libertad de ser creador/a (1971/1982). La idea de juego reaparecerá en breve desde la escritura (o, más bien, de la gramatología).

¹⁸⁶ En su estudio sobre el *body art*, Vergine propone que estos/as artistas “deseen, a través de encontrarse a si mismos, convertirse en una multitud y para hacerlo crean y se dan a usar otros cuerpos y otros rostros” (2000, p. 291). Tal lectura puede entenderse antes que desde sus anclajes románticos, desde la lógica identificatoria.

¹⁸⁷ La distinción artista/espectador que se tienta se basa en el distinto tipo de materialización creativa que lleva a cabo cada uno/a. En el caso del/la artista, su carácter público (en cuanto al acceso que esta obra supone para la comunidad) lleva a consignarla como (re)creación, donde el prefijo *re* impugna la dimensión omnipotente y divina de la creación (*ex nihilo*) reconociendo sus bases biográficas y sociales. En el caso del/la espectador/a, el carácter privado de su labor interpretativa y su posibilidad de presentarla de forma eminentemente discursiva avalan su definición como (re)escritura, si bien su rigor textual se embarga desde las imágenes provistas por la música.

La noción de (re)escritura no sólo ubica a las representaciones de palabra y, a través de ellas, al sistema preconsciente-consciente, sino que, en la medida en se trata de *hacer una marca sobre el papel*, no suspende su crédito creativo (en clave de artes plásticas: dibujo, pintura, etc.), y “en tanto significa inscripción... (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura)...cubre todo el campo de los signos lingüísticos” (Derrida 1967/1971, p. 58). Su condición “de grafía implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de *huella instituida*” (Ibíd., p. 60) –cuya resonancia con el término huella mnémica no deja de ser oída— que introduce en la vida de los signos lo exterior, con lo que se abandona la idea de significación trascendental y se instaura *el juego*. La escritura se convierte en el juego en el lenguaje.¹⁸⁸

En tal medida esta especulación –lúdica— con la propia historia se da en la misma escritura interpretativa, crítica, que lleva a cabo un/a espectador/a –constituido como tal en su juicio estético— enfrentado a una obra que apela a su pasado como si viniese del futuro; por ello la anticipación define su disposición. Pero el juego también adquiere un sentido particular aquí, pues, de acuerdo a Winnicott, es un complemento del concepto de sublimación; a ello responde la ausencia del elemento masturbatorio en el juego que Winnicott recalca (1971/1982, p. 62).

¹⁸⁸ Esta noción de *juego*, mediando el inglés, *play*, nos conduce al terreno de la música (*to play an instrument*), cuyo particular “lenguaje” se entiende como tal (como lenguaje) metafóricamente. En tal sentido, *el juego del lenguaje* se abre a dimensiones no-textuales, permitiendo re-trabajar la lógica derridiana a través de un *play of words*.

Esta vinculación del juego con la sublimación ha de entenderse relativa al espectador (en cuanto al/la artista prima la desublimación). El juego suspende la centralidad de la pulsión del espectador (no es su satisfacción la que se procura) que la sublimación emplaza, consignando así su carácter oblicuo (estando mediada por la pulsión presentada en la performance). Las demandas de su pulsión, postergada por el juego, aparecen tardíamente (así casi sublimadas), es decir aparecen literalmente *après-coup*, después de la imagen y del golpe de su violencia/confrontación.

El concepto de juego también pone de relieve su aplicabilidad a la performance dado el carácter liminal asignado al jugar, que se desarrolla en el límite entre lo subjetivo y la percepción objetiva.¹⁸⁹ Asimismo, la noción de juego en su versión inglesa y alemana (*play* y *Spiel* respectivamente) se abre a asociaciones con la música (ya mencionadas) y con lo teatral (a una pieza teatral se le llama *play* y *Spiel* en inglés y en alemán), particularmente apropiadas para considerar una performance, palabra que igualmente evoca lo musical y lo teatral (como *performing arts* que son). Pero, más allá de eso, aquí el concepto de juego emplaza al espectador en este escenario escénico delineado por la performance. En el “juego escénico”:

El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quién y en quién se desarrolla el juego. Desde luego que esto no quiere decir que

¹⁸⁹ Esto hace eco del rasgo incierto de la performance como objeto y sujeto, cosa hecha y hacer. En tal medida el juego remite a esta negociación con los mundos interno y externo, tan preciados al psicoanálisis, pero escapando de la lógica semiótica que los fija topográfica y materialmente en inconsciente y obra. A ello apunta Winnicott al afirmar que el juego “no es una realidad psíquica interna. Se encuentra fuera del individuo, pero no es el mundo exterior.” (1971/1982, p. 76).

el actor no pueda experimentar también el sentido de conjunto en el que él desempeña su papel representador. Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. (Gadamer 1960/1977, pp. 153-154).

Esta situación que describe Gadamer, en cuanto a la “primacía metodológica”, tiene profundas resonancias con la noción de concreción previamente vista. Considerando asimismo la etimología del término juego, proveniente del latín *jocari* que significa “hablar en broma”, el lugar de la palabra se dibuja nuevamente. (La escritura es el juego del lenguaje). En la re-escritura (de la propia historia como experiencia de la obra por parte del espectador) *la transferencia* se concreta. Y es en *la concreción* donde el pasado propio se transfiere. Se supera, luego, la primacía del pasado sobre el presente (este es el sustento de la atención biográfica patologizante), porque aquí el presente no es el mero significante del pasado del artista. De hecho el presente no repite el pasado, sino que lo preserva transfigurado.¹⁹⁰ Por lo tanto no es una reposición del mismo-tiempo (anterior) sino un desplazamiento particular del afecto vinculado a un tiempo (el *Entstellung* implícito impugna esa reiteración de lo mismo). *Nachträglichkeit* implica un *futuro anterior* en donde dicho pasado necesariamente ya no será siempre el mismo. La re-escritura en cuestión es la

¹⁹⁰ En cuanto a los trabajos artísticos descritos, la referencia al pasado desplegada en la realización —en presente— de la performance, en cuanto al artista se refiere, surge como una prescripción metodológica del psicoanálisis. Sin embargo, en lo que se refiere al espectador, emerge como una condición introducida por la concreción, como una indicación *receptiva*. Es fundamental, asimismo, recordar que aún dando por sentada tal primacía en cuanto al artista, el/la espectador/a entra en una dinámica (tipo *relay*) con ese pasado-proyectado-en-el-presente-de-la-obra (pasado del artista) y su percepción-presente-que-evoca-el-pasado (pasado del espectador).

inscripción del movimiento *Nachträglichkeit* en el sujeto *expectante* (el neologismo es inevitable): un espectador a la expectativa.

4.2 Recepciones siniestras

En el apartado anterior se ha sugerido que el arte caracterizado por la confrontación violenta da lugar a una experiencia próxima a un quiebre de la organización yoica. Al respecto, la noción freudiana *Unheimlich*, mencionada con anterioridad, puede catalogar la experiencia del espectador. El artículo de 1919 deja en claro que lo siniestro es en esencia una categoría paradójal: un *fenómeno* siniestro es aquel en el que percepción y pensamiento entran en conflicto.¹⁹¹ Esta simultaneidad de lo conocido y lo irreconocible llevan a Freud a formular que lo familiar tornado extraño daría cuenta de lo siniestro (1919, p. 241). Este *extrañamiento* –vía la represión— aclararía la definición (de Schelling, citada por Freud) según la cual se trata de algo que debió permanecer oculto, pero se ha hecho manifiesto (1919, p. 224).¹⁹²

Según Kristeva (1989), lo siniestro emerge cuando las fronteras entre imaginación y realidad son borradas, por lo que este tipo de obras (como las discutidas) que operan en la tensión entre su pertenencia a un ámbito de lo imaginario y su anclaje a través de la obra misma en la realidad, sería

¹⁹¹ Podría decirse que, de cierta manera, se trata de una imagen en *cortocircuito* si se entiende por imagen una articulación de percepción y pensamiento.

¹⁹² Curiosamente estamos en las antípodas de la concepción de Milner, que propone que la mente inconsciente es más sensible a las semejanzas que las diferencias entre las cosas, pues encuentra (citando a Wordsworth) “lo familiar en lo extraño” (en Sutherland [ed.] 1958, p. 99).

conceptualizable en tales términos. En cuanto a la respuesta de la audiencia, lo siniestro, entendido junto a Kristeva como “desestructuración del *self*”, la delinea como una posible *apertura* hacia lo nuevo, como un intento de lidiar con lo incongruente.¹⁹³

Tomando la pauta freudiana donde la represión es factor clave en esa experiencia, es en el retorno de los contenidos que este carácter *Unheimlich* se hace patente. Este retorno, no obstante, ocurriendo en el/la espectador/a se produce en el proceso de la concreción misma. En tal medida, esta experiencia receptiva, tomando la referencia de Kristeva, hace que su concreción demande y se constituya a si misma como *apertura*. Una apertura hacia lo que no es nuevo pero se percibe como tal. Una forma de lidiar con la incongruencia del deseo, que fue forzado a permanecer oculto, pero se ha hecho manifiesto.¹⁹⁴

La figura retórica de la catacrexis anunció la forma de tal apertura. Describió la táctica de tal lidia: formación de compromiso. Pero, a diferencia del modelo sublimatorio, fundada en un nuevo pacto social.¹⁹⁵ Éste, empero, no depone la

¹⁹³ Kristeva (1989), en Oliver 1997, p. 287. Se favorece una interpretación que ampara el concepto de lo siniestro sobre el de lo abyecto (este último privilegiado en la crítica de arte de la escena internacional) porque, como Kristeva misma señala, “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (1980/1998, p. 13). La lectura ofrecida en cambio, registra la sobredeterminación y reconoce plenamente las huellas de la historia personal, que lo siniestro recoge en transfiguración.

¹⁹⁴ Es crucial precisar los sentidos y alcances de este modelo de lo siniestro, en tanto exuda su carácter romántico en su vocación sobrenatural. Por una parte, su aplicación está dirigida a la experiencia contingente de recepción, mientras que el romanticismo abogaba por la pureza de la concepción. Por otra parte, lo siniestro responde aquí a una radicalidad-en-presentación de contenidos críticos/controversiales en la obra que extrema su sentido, literalizándolo más allá de toda “poética creativa”, con todo el regusto romántico que esa frase deja al ser dicha.

¹⁹⁵ Lo que supone reconocer las transformaciones sociales que hacen posible los modos de convivencia y relacionamiento actuales, donde, a diferencia del siglo XIX, la represión *social* se dirige a otros contenidos y su conflictiva introyección no se sintomatiza en la histeria. En síntesis, las convenciones de lo aceptable en materia visual y las posibilidades de

hipoteca simbólica, aquella que pone en suspenso la satisfacción realizable en la imaginación, en tanto la conciencia de la lógica de los símbolos (presencia de la ausencia) se interpone a ella.

Los conceptos sobre lo intermedio y lo contradictorio, empleados en el examen de los/las artistas implicados en la investigación, *empeñan una descripción* para tales obras (como si la estructura misma de la investigación de tesis fuese la de una catacresis). En su tangencialidad, estos conceptos se prestan a una intuición persuadida de la necesidad subyacente a este tipo de producción cultural de participar del sistema simbólico y, a través de éste, abrir la posibilidad de una experiencia no registrada por éste.

Si el orden de las representaciones es aquel con el cual nos relacionamos en acatamiento, su crisis se expresa como una frustración en el intérprete. Pareciese posible que este tipo de producción artística llama a reinscribir al deseo y la pulsión en las representaciones (re/presentaciones, más bien); acogerlos en un espacio de goce, aún dentro de lo simbólico, pero percibido como fuera de lo simbólico.

4.3 Placeres fetiches

Este goce dentro de lo simbólico percibido fuera de lo simbólico, asociado a la experiencia de obras como las discutidas, sugiere, en tanto referido a un orden

representación artística repercuten unas en otras (piénsese en el impacto de los *mass media*), transformando nuestras expectativas como espectadores y nuestros espectáculos como público.

de codificaciones y a un orden paterno,¹⁹⁶ ser propio del fetichismo. No casualmente lo *heimlich*, lo familiar, lo hogareño –explícitas metonimias de “madre”— tornado extraño, irreconocible, define lo *Unheimlich*, cuya fórmula podría ser *hogar no hogareño*. Siendo la mujer ya de por sí siniestra, tomando en cuenta la observación de Freud de que los genitales femeninos son “un tanto siniestros” para muchos hombres neuróticos (1919, p. 245) no habría mujer más siniestra posible que la madre. Su condición de *siniestra* estaría endosada por el valor de su representatividad en cuanto a la castración, como lo evidencia un efecto atribuido a tal (des)conocimiento: el *fetichismo*.

Esta perversión permite, para Rosolato, una mejor perspectiva sobre el arte, porque resalta “el equívoco fundamental del arte: el tener que anular y mantener las significaciones que surgen en el transcurso de la contemplación”, donde encontramos “la condición del goce” (1969/1974, p. 142). Siguiendo su pensamiento, en el goce fetichista, el desvanecimiento del sujeto, el *fading*, coincide con su placer. Como si estuviese constituido imposiblemente (como una catacresis), su escisión del yo apunta a la instauración del sentido pero remite a la desaparición del sentido.

Este goce en/fuera de lo simbólico se consume en una obra que *estéticamente* es experimentada como realidad y ficción a la vez. Pero también como la *renegación* de cada uno de estos dos órdenes. Este goce se produce en la indeleble huella de una borradura, porque “el fetiche implica al mismo tiempo el velo (que no es más que cuerpo, su reducto digestivo, vaginal, de contenido) y

¹⁹⁶ Cabe recordar que el Nombre-del-padre hace referencia a la función simbólica de nombrar, acto que encarna la ley. Roudinesco y Plon 1997/1998, p. 743.

*aquello que es enmascarado (el pene) en una relación recíproca en la que cada uno se sustrae por la acción del otro, como resultado de una oscilación metafórico-metonímica.*¹⁹⁷

Si la performance es una representación sin repetición (en la lógica estética de Phelan), que recurre a una repetición –*Wiederholen*— sin representación (siguiendo la lógica psicoanalítica del deseo), en cuanto al goce que procura con su violencia y su confrontación, se trata de un *reconocimiento que no reconoce, que repite su instante de instauración, reproduciendo la fórmula de su huida.*

Con relación al simbolismo presentacional (discutido previamente), el fetichismo ofrece claves interpretativas en cuanto al emplazamiento del espectador que supone tal simbolismo en sus identificaciones intensas. En virtud de los ejemplos de performance discutidos, las relaciones de identificación en juego son problemáticas dado el tipo de contenidos involucrados. El carácter inconsciente de estas identificaciones refiere el conflicto que tales identificaciones suponen, de ahí la preeminencia de la huella mnémica frente al recuerdo (e incluso de la identificación proyectiva, en tanto habilita la desidentificación con lo propio-no-deseado).

Esencialmente un hito, el fetiche atestigua su carácter histórico. Es la forma tangible producida por *la reificación de un acontecimiento traumático*. En síntesis, se trata de una fijación que desplaza, a pesar de sí.¹⁹⁸ En el caso de

¹⁹⁷ Rosolato, “El fetichismo cuyo objeto se sustrae” (1970) en Nasio, 1974, p. 130.

¹⁹⁸ Apter, “Introduction” en Apter y Pietz (editores) 1993, p. 3.

estas obras, la acción (masturbatoria, auto-mutilatoria, etc.) en la que la atención (¿escopofílica?) del espectador se fija desplaza irónicamente la referencia (consciente) al propio deseo. Podría decirse que la efectividad de este desplazamiento radica en su aparente obviedad. La facilidad de la relación y la equivalencia entre un deseo (el del artista) y otro (el del espectador) haría precisamente de esta equivalencia el mejor lugar para su escondite. La lógica que aquí se sigue no es otra que la de *La carta robada*.¹⁹⁹

Estas identificaciones intensas, traducidas en apegos individuales a imágenes/acciones específicas, se revelan como el itinerario de la imposible trayectoria de una *fantasía temprana*. La fantasía de la existencia en el pasado antes-de-la-Ley, antes de la constitución del sujeto mismo (una posición abyecta por definición), cuya trayectoria describe la búsqueda de una forma material, una materialización que conserve tal fantasía aún declarándola extinta. Su objeto (en este caso, irónicamente, la performance) adquiere un carácter histórico con relación a la fantasía (clásicamente el falo materno o, en este caso, la indiferenciación y la omnipotencia) como sustituto, analógico antes que metonímico, del deseo prohibido. A través de este apego –esta fijación— se memorializa la imposibilidad del deseo (la acción “fetichizada” es ajena) y, simultáneamente, se encubre (siendo “personalizada” en la recepción estética).

Si, desde el lado de la producción, en la sublimación el/la artista convertía el deseo perverso en objeto cultural, desde el lado de la recepción el/la

¹⁹⁹ La referencia psicoanalítica al texto de Poe es evidentemente el seminario de Lacan. En Muller y Richardson (editores) (1988).

espectador/a transita, como el fetichista lo hace del falo al fetiche que lo salvaguarda, del deseo perverso a la contemplación culta que la legitima.

Lo que esta experiencia fetichista ofrece es, entonces, la fantasía de un orden antes-de-la-Ley, legalmente enmarcado. El marco artístico no sólo permite valorar algo que en sus dimensiones ofensivas, cuando no delictivas, es reprehensible, sino apegar-se a ello; identificarse evitando el conflicto psíquico. No en vano el modelo del fetichismo permite aprehender la lógica de conflicto y contradicción que subyace a las performances en cuestión.²⁰⁰ Ubicadas ambivalentemente en los intersticios entre objeto y sujeto, ritual privado y espectáculo, juego y provocación, dichas performances hacen del fetichismo la fórmula de la negociación del conflicto y la contradicción emergida de la convergencia de tales polos. En la identificación con ambos se intersectan la vivencia intensa del objeto (performance) de forma individual (como fetiche) y el desciframiento de los códigos de valor colectivo asignados al objeto social (como artefacto cultural).

El carácter fetiche de esta recepción estética acaso esté implícito de antemano en estos *facticius* (artificios) que se hallan impregnados casi mágicamente, cual *feiticos*, de la conciencia del valor ausente, que activan en una provocación del deseo que demanda una posesión que se sabe inaudita. Y es que el fetichismo evoca en sus anclajes a la recepción estética, al *consumo* estético. No en vano

²⁰⁰ Hal Foster ha desarrollado esta aproximación al conflicto y contradicción en el arte, tomando el género de la naturaleza muerta en la pintura flamenca del siglo XVII como su objeto de estudio (Ver Foster en Apter y Pietz 1993).

Bataille desafió a cualquier *amateur* de la pintura a “amar tanto un cuadro como un fetichista ama un zapato.”²⁰¹

Lo que fetichista y espectador/a comparten es un apego particular a la mirada misma. La estructura del fetichismo (sus dinámicas de reconocimiento y des-reconocimiento, de memorialización y desmentida) se desvela en el *recorrido de la mirada*, tal cual es descrita en el texto seminal de Freud de 1927, como lo deja entrever la figura del *Glanz auf der Nase*. En este modelo coincide una aproximación escópica que escruta y otra realizada en el deseo: su búsqueda visual procura su goce.²⁰²

Según lo considerado, se desprende que el movimiento de la mirada es decisivo en esta recepción, pero su trayectoria no sólo recorre puntos de fijación, es decir no sólo puede proyectarse inversamente a su punto-de-fuga, sino que recorre *modalidades de ver*: modos de fijación.²⁰³ El itinerario de la mirada describe en sus travesías (más que en sus destinos) las maneras en se reconfiguran las relaciones del yo y sus cargas. Señala, en tal medida, nuestra movilidad *afectiva* (¿aquello que nos definiría quizás como *amateurs* de la performance?). A fin de cuentas, como señala Teresa Brennan, no siempre vemos ni hemos visto desde ojos auto-centrados (*self-centered*): “Hay otra visión receptiva, cuya misma existencia trastorna la posición centrada en el

²⁰¹ Bataille, cit. por Foster, 1996, p. 159.

²⁰² Es decir, aquí coinciden dos modelos, uno de investigación y otro del deseo, que según Irit Rogoff definen los *discursos de la visión* primordiales en nuestra cultura, donde la lógica científica de uno se organiza en torno a lo investigado, lo verificado lo vigilado y la lógica del otro discurso organiza sus sujetos y objetos con respecto a su posición frente al deseo. (Ver Rogoff, “Other’s Others’: Spectatorship and Difference”, en Brennan y Jay [editors], 1996).

²⁰³ Tal fijación no se manifiesta sólo de forma gráfica en la mirada sostenida (mejor descrita en la palabra inglesa *stare*) sino también en la escotomización. La noción de *modos de ver* alude al libro del mismo nombre del crítico inglés John Berger (1972/1977).

sujeto. El punto es que esta otra visión... depende de *energía no restringida*.²⁰⁴ Dicha energía no restringida (de obvios destellos pulsionales) estando referida a una visión descentrada y aquí modelada en el fetichismo, deja en claro que un/a espectador/a es determinado(a) por sus *peregrinaciones estéticas*.



²⁰⁴ Brennan, "The Contexts of Vision' from a Specific Standpoint", en Brenan y Jay (editors), 1996, p. 228. Énfasis añadido.

5. OBSERVACIONES A UNAS CONCLUSIONES (PROVISORIAS)

Varios puntos de intersección entre la estética y la psicología recorren la historia del arte moderno y se perciben en el regusto romántico que su mixtura posee —especialmente en sus implícitas y explícitas fórmulas sobre la creación—. En estas relaciones disciplinares (¿inconscientes?) parece haberse llevado a cabo una suerte de relación especular entre ambas, estética y psicología. De hecho parece haberse producido una serie de retroalimentaciones en donde, por momentos, estas disciplinas alternaban entre proveedoras de evidencia y generadoras de modelos, la una para la otra. Lo dicho hace alusión a cómo la psicología podía constituirse en base epistémica para la estética o, por el contrario, la estética (de la mano con la historia del arte) proveer datos empíricos para las teorizaciones psicológicas. El concepto psicoanalítico de inconsciente ocupa un lugar de excepción en esa confluencia. Así, el concepto de *producción inconsciente*, romántico e idealista, se constituyó en cimiento para el desarrollo de las doctrinas de *genialidad*, alcanzando niveles apoteósicos en el SXIX (Gadamer 1960/1977, p95). (Este intercambio disciplinar quizás tenga entre el genio y el egomaniaco uno de sus ácidos puentes).

Lo que una disciplina hallaba en la otra era, quizás, un recurso para volcar su mirada *al interior*, tanto de la propia disciplina como del sujeto simultáneamente. El hito histórico de esta orientación de la mirada lo marca la autonomización del arte y la estética y sus disciplinas específicas (ya en 1766

Gotthold Lessing abogaba en el *Laoconte* por la nítida separación entre arte y literatura), acaso literalizada en la idea (¿o ideal?) del *arte por el arte*. Por parte de las ciencias psicológicas, la primacía de la introspección (e incluso, de forma más invasiva, las investigaciones neurológicas) da cuenta de esa orientación interna de la mirada, emblematizada en el concepto de *insight*. La intersección de estas miradas al interior la encarna, por supuesto, el interés y la exaltación romántica del artista enajenado.

Tal intersección probó ser fértil para el desarrollo de ambas disciplinas. A partir de tal punto-de-encuentro, una perspectiva sobre la imagen (por ejemplo artística) fue delineada. Y desde su implícito punto-de-fuga (inherente a toda perspectiva) *la mirada* fue construida discursivamente en términos de una dialéctica del ver y no-ver. Desde la estética, especialmente con Kant (en su *Crítica del Juicio*), el *desinterés* da cuenta implícita de los efectos de la voluntad y la necesidad en la mirada, en supuesto detrimento de la experiencia estética, por ello necesariamente purgadas de la *contemplación*. Desde el psicoanálisis, la mirada médica, asistida tecnológicamente (sus múltiples “scopios” son su cara visible), es desplazada por una *escucha* casi desinteresada –libre flotante— para poder *revelar* la patología.²⁰⁵ Más aún, la teoría psicoanalítica describe la lógica de los procesos de no-ver, acaso mejor ejemplificados en conceptos como los de *Verneinung* (negación) y *Verleugnung* (desmentida).

²⁰⁵ Es saltante que su sintomatología *visual* (por ejemplo una parálisis) se refiera a un “patógeno” narrativo, como lo supone la historia personal, especialmente después del abandono de la teoría de la seducción.

En cierta medida, ambos discursos han apelado y han señalado la intersección entre dos tradiciones críticas de la mirada. Estas tradiciones críticas han convergido históricamente en los discursos de la visión, uno referido a ella como configuración de investigación y verificación en la que la espectadoría (*spectatorship*) se alinea con la cientificidad (especialmente mediante sus dispositivos tecnológicos) y, otro, referido a la mirada como deseo, en donde la espectadoría traza su dominio en términos de sujetos deseantes y objetos del deseo. Así, tanto estética como psicoanálisis recurren a la mirada escrutadora, a la caza de formas simbólicas y manifestaciones sintomáticas a la par que avalan el deseo que se invierte en ella, referido especialmente al no-ver (la falta de desinterés o el bloqueo traumático, por ejemplo). Pero también aquel referido al ver, como para la estética las obras-de-arte como sus objetos-de-deseo y para el psicoanálisis el universo de fijaciones en objetos libidinalmente catectizados.

Esta mirada que privilegia el no-ver, acaso muestra una primacía de lo inconsciente para la estética (a su modo) y para el psicoanálisis (auto-evidentemente), primacía acaso derivada de la brecha trazada (racionalismo e ilustración de por medio) entre lo emocional y lo intelectual: entre sensación y razón. Acaso a raíz de esta ascendencia histórica, de su condición (o condicionamiento), el psicoanálisis haya dado una dimensión ontológica y epistemológica a ese entrelazamiento manifestado en las concepciones de lo artístico que ha profesado (irónicamente ocultando así su historicidad). Dicha dimensión se ve anunciada en la definición casi topográfica de los “centros de creatividad” en el sistema inconsciente (con énfasis en los contenidos del ello),

de forma casi excluyente. Con ello en cuenta, se ha tentado la pregunta tácita ¿qué es lo que hay que ver en una obra de arte? Y tal pregunta, reconociendo la lógica simbólica en juego, ronda aquello presuntamente contenido por la obra, como si lo encubriese. Esta atención por lo encubierto-expresado-por-el/la-artista pasa por alto los marcos visuales y discursivos que corresponden a las relaciones estéticas y arte-históricas que establece y en las que se encuentra la obra (influencia, apropiación, etc.). Tales marcos no corresponden gráficamente al inconsciente del sujeto (leído pulsionalmente), *pero constituyen el campo mismo en el que su producción se inscribe*: la categoría arte.

La sublimación, por supuesto, en lo que a esta tesis se refiere, es la punta de lanza de esta perspectiva cuyo punto de fuga se fija en lo encubierto/reprimido. Las incompatibilidades de tal basamento psíquico y la producción artística experimental de la actualidad han dado lugar a la crítica epistemológica a la implícita concepción de lo artístico albergada por la teoría psicoanalítica.

Dicha crítica efectuada ha incidido en la relación entre ver y no-ver expresada, en términos de una semiótica psicoanalítica, en el par manifiesto/latente que, en su aplicación artística, ha revelado tener como cimiento la co-articulación de lo clínico y lo estético. Sin embargo, en la reseña de algunas de las propuestas experimentales contemporáneas que escapan a su lógica y la contradicen (como los ejemplos vistos de Flanagan o Krystufek, para mencionar dos) se compromete su desenganche. Obras como las discutidas preventivamente radicalizan tal articulación de lo clínico y lo estético donde la forma estética aparece en actuación –casi– clínica (cosa que tácitamente ridiculiza los

sentidos de dicho nexo). Este énfasis en lo no-visible, *a fortiori* demandando la articulación manifiesto/latente, ha significado anticipar contenidos internos asociados al inconsciente de el/la artista, aparecidos en forma distorsionada (como *señas* de lo invisible). Por ello la perspectiva teórica encarnada en el concepto de sublimación no puede registrar en su campo crítico obras como las estudiadas, porque sin distorsión pierden reconocibilidad teórica; es decir que dada la visibilidad y la presentación (*performación*) de los contenidos inconscientes, éstos le resultan invisibles.

La subversión de este nexo clínica-estética subyacente a la noción freudiana de sublimación (que supone satisfacciones fantasiosas de deseos en la obra) se materializa en la investigación en la postulación de la desublimación como criterio analítico para las obras abordadas. La derogación de la fantasía como único vehículo de satisfacción pulsional.

La fuerza de la lógica de la sublimación, atenta a los contenidos inconscientes del artista (y por consiguiente a su biografía), señala uno de los puntos ciegos de la teoría psicoanalítica clásica. La atención excluyente puesta sobre el productor (como en los análisis freudianos de Leonardo o Miguel Ángel, por ejemplo), suprime la relevancia del lugar del receptor y, en el caso del intérprete psicoanalítico, omite el impacto de su horizonte teórico mismo (aquel regusto romántico sugerido desde el inicio de la tesis).

Este marco general delineado, en el que la historicidad de una disciplina como el psicoanálisis ha de ponerse en juego en su aplicación crítica, hace eco de

aquel otro desarrollado a lo largo de esta investigación. Uno en el que la historicidad del individuo receptor (y de su mirada) –una historicidad psíquica– se pone en marcha en el enfrentamiento con obras que solicitan su testimonio (siendo efímeras, como lo es la performance) y que, dada la manera en que confrontan su actividad espectral mediante contenidos violentos, por momentos, suscitan no-ver. Pero, más allá de la tolerancia implicada en un arte tal, este no-ver se refiere a aquello activado inconscientemente. Dichos contenidos así puestos en juego han de coordinarse en la interpretación. Una coordinación que acaso recuerde a una afinación (la resonancia musical es buscada); afinamiento que se concreta discursivamente (si bien aquí la imagen de su *narración* no se opone al texto de su *descripción*). En otras palabras, esta interpretación, esta concreción, si bien es planteada discursivamente no supone un privilegio absoluto de la palabra sobre la imagen. No requiere de linealidad narrativa (con una estructura temporal secuencialmente coherente) ni de un detalle fotográfico de su descripción (cual *ekphrasis*).

En cuanto a esta dinámica ver/no-ver, la particular atención puesta al signo y al símbolo en el curso de esta tesis lleva a que se trascienda claramente toda consideración binaria en términos perceptuales simplemente. De ahí que las distinciones entre signo y símbolo hayan sido formuladas apelando a sus sentidos deícticos y sus implícitas catexis. Trascender lo perceptual ha involucrado, a su modo, detonar la claridad de la deixis. Esto especialmente debido a que en el símbolo este ver no se agota en lo percibido, sino que se reanima en lo asociado. Como plantea el crítico de arte John Berger en *El sentido de la vista*, “[t]odas las apariencias están continuamente

intercambiándose: visualmente, todo es interdependiente. Mirar es someter el sentido de la vista a esa interdependencia” (1985/1990, p. 205).

Esta experiencia envuelve por tanto un recorrido que no es propio del desplazamiento de la mirada a lo largo de un campo visual, siguiendo (para mantenernos en el terreno óptico en juego) un punto-de-fuga. Más bien señala posibilidades de desplazamiento del sujeto. Demanda un recorrido temporal (la revisión de la propia historia en el psicoanálisis es clara al respecto), saltos incluidos (en las escotomizaciones de episodios del pasado, por ejemplo), que, a lo largo de su itinerario, establece los sitios de proyección de múltiples perspectivas.

La noción de sobredeterminación sugiere, para el símbolo, la extensión de aquello para ver e, incluso, para no-ver. A este respecto las consideraciones desarrolladas sobre el fetichismo y el arte son clave, pues el fetichismo se refiere a una particular dinámica de reconocimiento-renegación-encubrimiento visiblemente materializada –el fetiche—.

Los análisis de las maneras de encuentro espectador-obra, según los ejemplos discutidos, también remiten a estas observaciones sobre la mirada. En este caso, lo visto sobre los modos de simbolismo presentativo y discursivo en contrapunto con la noción de concreción –propia de la estética de la recepción— demanda considerar que lo que se halla en juego compromete puntos de vista y perspectivas cuyas figuras han de acoger la coherencia de su distorsión. Es decir que registren la imposibilidad de registrar la simultaneidad

de imágenes confeccionadas desde diversos puntos de vista o de distintas formas de ver y no-ver. En síntesis, que admitan la figura de la *anamorfosis* bosquejada. Su peculiaridad requiere distinguir, con Lacan, que lo que está en juego en el orden de la perspectiva geométrica es el mapeo del espacio y no de la mirada (Lacan 1973/81, p. 86).

Las condiciones que impone un arte confrontacional y violento como el discutido en la tesis, demanda poner en consideración las anticipaciones de sentido, anticipaciones críticas en tanto prejuicios –*Vorurteile*, en el sentido gadameriano—. Pero esta adaptación, en cuanto al espectador, implica, dada la convocatoria extrema que la confrontación y la violencia suponen (lo que se llamó su *efecto de intimidación*), un encuentro en el que nuestra experiencia de espectadores –de receptores— no se procura desde *ojos auto-centrados* ni nos procura tal estabilidad. Esta particular *adaptación* (sin necesidad de armonía, por cierto) supone nuestras parciales desadaptaciones a la pulsión (los mecanismos de defensa y la sublimación misma son una señal clara de ello).

La atención puesta sobre la mirada, no obstante el natural sentido de la vista, asume su formación cultural y lingüística. Consecuentemente, la discursividad sobrentendida en el *ensayo de la re-escritura de la propia historia* como fórmula de la concreción y como figura de la interpretación de la obra por parte del espectador, no reduce esta experiencia al modelo textual, abriéndose a la imagen y sus modos particulares de análisis. De hecho, está en juego un *relay* sin equivalencias entre *pictura* y *poesis* (que, además, en su *interpretación* roza

una dimensión musical). Así, la pulsión y los contenidos inconscientes citados en esta *re-escritura*, se encuentran necesariamente articulados a marcos discursivos que dan forma a la mirada. De esto dan cuenta las licencias tácitamente otorgadas al arte, que han permitido en el transcurso de la tesis restituir el valor de la sublimación (pasando por la resublimación), si bien asumiendo una transformación esencialmente discursiva (referida a los efectos de la denominación “arte”) de los contenidos presentados, aún así sean estos palmariamente pulsionales y socialmente controversiales.

Los contenidos violentos presentes en los ejemplos vistos en el curso de la investigación patentizan las mencionadas articulaciones de lo pulsional a los marcos discursivos, considerando las implícitas codificaciones y regulaciones sobre lo visible y lo representable —digamos las imágenes aceptables o tolerables (aquí se jugaría el nuevo sentido dado a la sublimación)— y, sobre todo, los modos de ver y de representar.

Al tratar lo visible y lo representable y los modos de ver y de representar, entra a tallar una consideración propia de la distinción tradicionalmente establecida entre *pictura* y *poesis*, donde, para la primera, la sincronía es característica y, para la segunda, lo es la diacronía. Dicha consideración temporal opera aquí en tanto el deseo (que la pulsión emplaza) pone sus miras como si las antepusiese, pero la comprensión se realiza en una mirada retrospectiva.

Los modos de “representar” (término de difícil aplicación en la performance), dada la desublimación puesta en marcha —y en escena— suponen la

procuración instantánea del objeto de la pulsión: el/la artista y su deseo en presentación simultánea. Los modos de ver referidos al espectador/a están pautados por su condición de espectador/a: más que una posición del sujeto (como en la perspectiva geometral) se trata de una identidad “institucionalmente” definida; una inscripción discursiva en una práctica visual (si bien diversa, en cierta medida inventariada, cuanto menos en sus hitos). Dichos modos de ver se capitalizan en la interpretación e incluso se pueden construir *post-facto*, como lo implica la re-visión memorística o imaginaria (en la que la interpretación orienta tardíamente su mirada y sus puntos de fijación), en los procesos de interpretación y evaluación que definen a una audiencia como tal. Este es el sentido *Nachträglichkeit* de la observación misma. En la interpretación, también de modo *Nächtraglich*, interviene la pulsión, si bien la del espectador, que *post facto* emplaza a los contenidos pulsionales así activados (mediando procesos identificatorios diversos), pues los modos-de-ver requeridos suponen nudos-de-deseo tocados.

Desde la desublimación y su presente pulsional, en confrontación con las consideraciones psicoanalíticas de lo visible e invisible, de sus formas particulares de representación (manifiesto/latente), se delinea una crítica de la lógica representacional que alberga el psicoanálisis. Dicha crítica es facilitada por el estudio de un género artístico como la performance, que de por sí problematiza la idea de representación. Ésta última idea, abordada críticamente, lleva a considerar modelos de experiencia paradójal (lo siniestro, el fetichismo) como aquellos que pueden explicar las dinámicas de relación entre espectador y performance. La recepción de sus contenidos violentos y su

carácter confrontacional, comprendida como el registro de un desencuentro cognitivo/afectivo (por ello el trauma y el *fear of breakdown* como modelos), también lleva el sello de una crisis de representación.

A partir de los modelos de paradoja se ha buscado recorrer los sentidos de este arte críticamente comentado, en donde los rasgos conflictivos de las relaciones con el orden de las representaciones son síntomas de la búsqueda de un particular acuerdo con el ámbito del deseo. Acaso este acuerdo en su virtual imposibilidad sólo pueda ser descrito quiásmicamente, imbricando *imágenes retóricas* (como la catacresis) y *tropos visuales* (como la anamorfosis).



6. CODA

Más allá de la contemplación, no consentida en el atropello desinteresado de la confrontación y violencia en el arte contemporáneo, se insinúa el nombre de la respuesta del/a espectador/a comprometido(a) con la pulsión a la que tientan obras como estas: *jouissance*. Esta es la única forma posible de su *desinterés* (la resignificación freudiana a la estética kantiana): el compromiso en la entrega, el abandono. Las razones para constituirse en un/a espectador/a, aquellas que la razón (o la conciencia) no conoce parecen hallarse “más allá del principio del placer”. (Aunque la razón ha de hallar su lugar en un juicio sobre aquello que, no conociendo, igualmente cartografía: arte-históricamente, estéticamente, conceptualmente). Tornado espectador/a (juicio de por medio), el goce se traduce en placer.

El placer (más que escópico) que ofrece este arte se despliega en el tiempo, se produce en el intercambio de catexis, de experiencias, de marcos discursivos y modos de ver. Su riqueza, siendo simbólica, se capitaliza en la transferencia, en la contra-transferencia, aunque sin cancelar su irreductible privacidad (pese a su valoración social, a su aprobación consensual, así sea en circuitos alternativos). Su valor debe reconocerse efímero (no más defecciones megalómanas *ars longa vita brevis*).

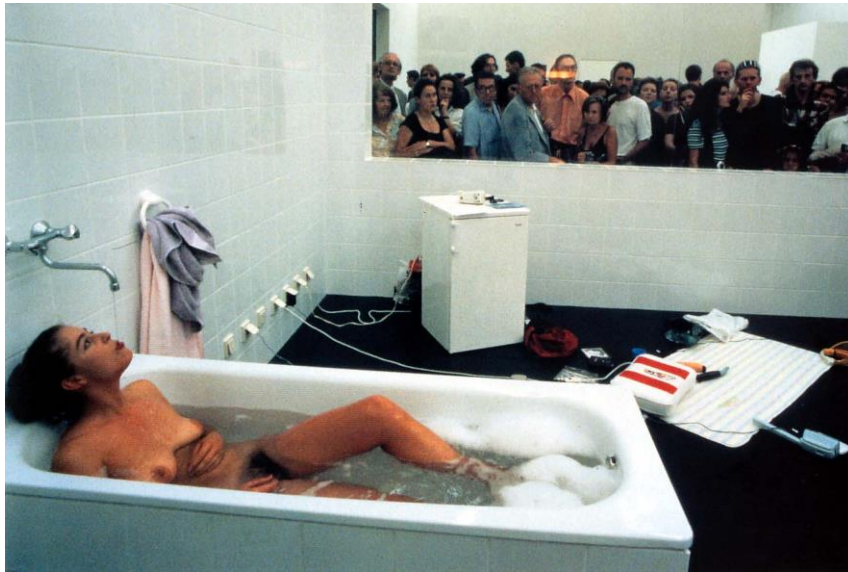
Con todos los atributos no-represivos adjudicados a este tipo de arte, esta no es una lectura que apueste una cansada vez más al poder redentor de la

vanguardia. A fin de cuentas el arte tiene sus mecanismos de regulación, de represión y censura también. (Si bien su lógica no es la misma que llevó a la investigación de 1989 del Senador [evangelista] Jesse Helms de los posibles auspicios de la National Endowment for the Arts al artista Bob Flanagan). El propio psicoanálisis pone en cuestión las posibles razones de una voluntad deseosa y ansiosamente *avant-garde*. Lo único que redime es el *rating* que la “vanguardia” luego produce; a fin de cuentas (como dice Kauffman) “la transgresión de hoy es la televisión comercial de mañana.” Esta redención es el terreno de la “desublimación represiva” que criticaba Marcuse y ello supone otras formas de ver y otros marcos discursivos.

En estas experiencias de performance comentadas acaso no importa el arte, ni el arte en tanto arte, diríamos incluso que este arte se trata, justamente, de que no importa. ¿Vanguardia? La vida no tiene frentes, en todo caso sólo retaguardias. Y la historia del arte parece haber perdido contornos definibles o haberlos explotado a tal punto que un frente es inimaginable. (De hecho, la sola idea de un frente evoca la posibilidad de progreso e invita al meta-relato, pero eso sería materia de otra investigación). Pero estas obras y estos artistas nos invitan a ir más allá de ellas. Definir su intención, su interpretación, esa es nuestra prerrogativa.

7. ILUSTRACIONES

Figura 1



Elke Krystufek
Satisfaction
1996

Figura 2



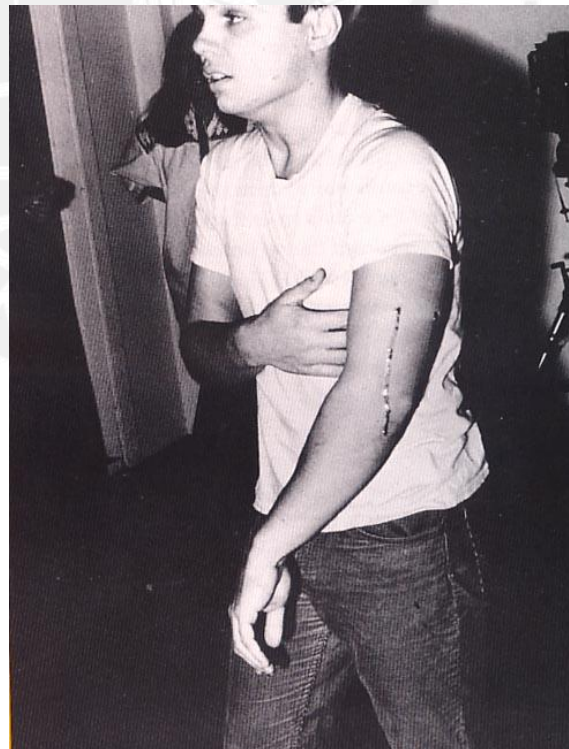
Paul McCarthy
Shit Face Painting
1974

Figura 3



Paul McCarthy
Shit Face Painting
1974

Figura 4



Chris Burden
Shoot
1971

Figura 5



Marina Abramović
Rhythm 0
1974

Figura 6



Bob Flanagan
Auto-Erotic SM
1989

Figura 7



Bob Flanagan
Auto-Erotic SM
1989



8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, M. H. (1969). *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nueva York: Oxford University Press. (Trabajo original publicado en 1953).
- Abrams, M. H. (1992). *El romanticismo: Tradición y revolución*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1971).
- Apter, Emily y Pietz, William (editores) (1993), *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Aristóteles (1973), *Aristóteles Obras*. Trad. Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar. (Traducción original publicada en 1964).
- Austin, J. L. (1967), *How to do things with words*. Nueva York: Oxford University Press. (Trabajo original publicado en 1962).
- Bataille, Georges (1992), *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets. Trabajo original publicado en 1957).
- Bataille, Georges (1974), *Obras Escogidas*. Barcelona: Barral.
- Berger, John (1977), *Ways of Seeing*. Londres: BBC y Penguin Books. (Trabajo original publicado en 1972).
- Berger, John (1990), *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1985).
- Bernardi, Ricardo (1978), Representación de palabra y representación de cosa en la concepción freudiana del inconciente. En la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 57.
- Bersani, Leo (1997), Is the Rectum a Grave? En Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier y Silvia Kolbowski (editores), *October: The Second Decade, 1986 – 1996*. Cambridge, Mass.: MIT Press (pp303-328). (Reimpreso de *October* 43, Winter 1987).
- Bertolini, Mario, Giannakoulas, Andreas y Hernández, Max (editores) (2001), *Squiggles and spaces*. Londres: Whurr.
- Bowler, Anne E. (1997), Asylum art: the social construction of an aesthetic Category. En Vera L. Zolberg y Joni Maya Cherbo (editores) (1997), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*. (pp11-36). Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Brennan, Teresa (1996), "The Contexts of Vision" from a Specific Standpoint. En Teresa Brennan y Martin Jay (editores), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. (pp219-230). Nueva York:

- Routledge.
- Brennan, Teresa y Jay, Martin (editores) (1996), *Vision in Context. Historical an Contemporary Perspectives on Sight*. Nueva York: Routledge.
- Bryce, Alfredo, Hernández, Max, Infante, Juan, O'Hara, Edgar, Polia, Mario y otros (2001), *El Perú y los albores del siglo XXI -5. Ciclo de Conferencias*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Carlson, Marvin (2001), *Performance: a critical introduction*. Londres: Routledge. (Trabajo original publicado en 1996).
- Danto, Arthur C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Londres: Harvard University Press.
- (1994), *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditations*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- (1999), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1997).
- Derrida, Jacques (1971), *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1967).
- Derrida, Jacques (1989), *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Anthropos, (Trabajo original publicado en 1967).
- Descartes, René (1960), *Meditations on First Philosophy*. Indianapolis: Bobbs-Merrill. (Trabajo original publicado en 1641).
- Diamond, Elin (1996), Introduction. En Elin Diamond (editora), *Performance and Cultural Politics*. (pp1-12). Londres: Routledge.
- Dorfles, Gillo (1967), *Símbolo, comunicación y consumo*. Trad. María Rosa Viale, Barcelona: Lumen. (Trabajo original publicado en 1962).
- Doyle, Jennifer (2002), The Effect of Intimacy. Tracey Emin's Bad-Sex Aesthetics. En Mandy Merck y Chris Townsend (editores), *The Art of Tracey Emin*. (pp102-118). Londres: Thames & Hudson.
- Ehrenzweig, Anton (1967), *The Hidden Order of Art*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.
- Enaudeau, Corinne (1999), *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1998).
- Fabian, Johannes (2002), *Time and the Other: How Anthropology makes its Objects*. Nueva York: Columbia University Press. (Trabajo original publicado en 1983).
- Féral, Josette (2000), Performance and Theatricality: The Subject Demystified. En Timothy Murray (editor), *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics*

of *Theatricality in Contemporary French Thought*. (pp289-300). Michigan: The University of Michigan Press. (Trabajo original publicado en 1997). (Reimpreso de *Modern Drama* 25, no. 1 [March 1982]).

Ferry, Jean-Marc (1995), Las transformaciones de la publicidad política. En Jean-Marc Ferry, Dominique Wolton, et al., *El nuevo espacio público*. (pp13-27). Barcelona: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1989).

Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud (1981), *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1977).

Forrester, John (1995), *Seducciones del psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*. México D.F.: Fondo de cultura económica. (Trabajo original publicado en 1990).

Foster, Hal (1998), Introducción al posmodernismo. En Hal Foster (editor) *La Posmodernidad*. (pp7-17). Barcelona: Kairós. (Trabajo original publicado en 1983).

Foster, Hal (editor) (1998), *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós. (Trabajo original publicado en 1983).

Foster, Hal (1993), The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life. En Emily Apter y William Pietz (editores), *Fetishism as Cultural Discourse*. (pp251-265). Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

Foster, Hal (1996) *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge Mass.: MIT Press.

Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. 24 vols. Trad. James Strachey. Londres: Hogarth, 1953-1973.

-----(1900) "The Interpretation of Dreams", *S.E.* vol. IV.

-----(1901) "On Dreams", *S.E.* vol. V.

-----(1905) "Three essays on the theory of sexuality", *S.E.* vol. VII.

-----(1908) "'Civilized' sexual morality and modern nervous illness", *S.E.* vol. IX.

-----(1908b) "Creative writers and day-dreaming", *S.E.* vol. IX.

-----(1910) "Leonardo da Vinci and a memory of his childhood", *S.E.* vol. XI.

-----(1913) "Totem and taboo", *S.E.* vol. XIII.

-----(1914) "The Moses of Michelangelo", *S.E.* vol. XIII.

-----(1915) "The Unconscious", *S.E.* vol. XIV.

-----(1915b) "A metapsychological supplement to the theory of dreams", *S.E.* vol. XIV.

-----(1917) "The sexual life of human beings" *S.E.* vol. XVI.

-----(1919) "The Uncanny", *S.E.* vol. XVII.

-----(1923) "The 'Ego' and the 'Id'", *S.E.* vol. XIX.

-----(1925) "Negation", *S.E.* vol. XIX.

-----(1930) "Civilization and its discontents", *S.E.* vol. XXI.

- Gadamer, Hans-Georg (1977), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme. (Trabajo original publicado en 1960).
- Gans, Eric (1997), *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*. Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- Goldberg, RoseLee (1993), *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson. (Trabajo original publicado en 1983).
- Green, André (2000), The Psycho-analytic Reading of Tragedy. En Timothy Murray (editor), *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. (pp136-162). Michigan: The University of Michigan Press, (Trabajo original publicado en 1997). (Reimpreso de *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*, 1979, Cambridge: Cambridge University Press).
- Green, André, Ikonen, Pentti, Laplanche, Jean, Segal, Hanna, Widlöcher, Daniel y Yorke, Clifford (1998), *La pulsión de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1986).
- Grosenick, Uta (editora) (2002), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen.
- Hanza, Kathia (en prensa). *Nec docere neque delectare sed sublimare*. Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche. Revista de Estudios de Filosofía, Medellín: Universidad Antioquia.
- Heidegger, Martín (1979), El origen de la obra de arte en Heidegger, Martín *Sendas Perdidas*. (pp13-67). Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada. (Trabajo original publicado en 1950).
- Helfenstein, Josef (1997), Adolf Wölfli in the Museum. En Elka Spoerri (editora), *Adolf Wölfli. Draftsman, Writer, Poet, Composer*. (pp2-3). Ithaca Nueva York: Cornell University Press.
- Hernández, Max (1998), Winnicott's 'Fear of Breakdown' on and Beyond Trauma. En *Diacritics*, vol. 28, número 4, invierno 1998. pp134-141.
- Hernández, Max y Giannakoulas, Andreas (2001), On the construction of Potential Space. En Mario Bertolini, Andreas Giannakoulas y Max Hernández (editores), *Squiggles and spaces*. Vol 1. (pp146-159). Londres: Whurr.
- Hernández Calvo, Max (2004), En torno al *media art*: incertidumbres frente a un Medio. En José-Carlos Mariátegui, Max Hernández Calvo y otros, *Perú/Video/Arte/Electrónico. Memorias del festival internacional de video/arte/electrónica*. (pp26-29). Lima: Alta Tecnología Andina, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma.

Horacio (s.f), *Obras Completas*. Trad. Tomás Meabe. Paría: Garnier Hermanos.

Ingarden, Roman (1989), Concreción y reconstrucción. En Rainer Warning (editor), *Estética de la recepción*. (pp35-53). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1979). (Reimpreso de *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968, Darmstadt).

Isaak, Jo Anna (1996), *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londres: Routledge.

Iser, Wolfgang (1989), La estructura apelativa de los textos. En Rainer Warning (editor), *Estética de la recepción*. (pp133-148). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1979). (Reimpreso de *Der implizite Leser – Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett*, 1972, Munich).

Jones, Ernest, et al. (1964), *Sociedad, Cultura y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1958).

Julius, Anthony (2003), *Transgressions. The Offences of Art*. Chicago: University of Chicago Press. (Trabajo original publicado en 2002).

Kauffman, Linda S. (2000), *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte Contemporáneos*. Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1998).

Kaufmann, Pierre (1996), *Elementos para una Enciclopedia del Psicoanálisis. El Aporte Freudiano*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).

Krauss, Rosalind (1996), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1986).

Krauss, Rosalind, Michelson, Annette, Bois, Yves-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., Foster, Hal, Hollier, Denis y Kolbowski, Silvia (editores) (1997), *October: The Second Decade, 1986 – 1996*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kris, Ernst (1953), *Psychoanalytic Explorations in Art*. Londres: Allen & Unwin.

Kris, Ernst (1964), Psicoanálisis y Arte. En Ernest Jones et al., *Sociedad, Cultura y Psicoanálisis*. (pp55-81). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1958).

Kristeva, Julia (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (editor). Nueva York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1998), *Poderes de la Perversión*. (Tercera edición). México D.F.: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1980).

- Kristeva, Julia (1997), Might Not Universality Be...Our Own Foreignness? En Kelly Oliver (editora), *The Portable Kristeva*. (pp282-292). Nueva York: Columbia University Press. (Reimpreso de *Etrangers à nous-mêmes*, 1989, París: Fayard).
- Lacan, Jacques (1995), *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. México D.F.: Siglo Veintiuno. (Trabajo original publicado en 1966).
- Lacan, Jacques (1981), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Norton. (Trabajo original publicado en 1973).
- Lacan, Jacques (1988), Seminar on "The Purloined Letter", en John P. Muller y William J. Richardson (editores), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. (pp 23-54). Baltimore: Johns Hopkins University Press. (Reimpreso de *Ecrits*, 1966, Paris: Editions du Seuil).
- Langer, Sussane K., (1958), *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Trad. James Rest y Virginia M. Erhart. Buenos Aires: Editorial Sur. (Trabajo original publicado en 1954).
- Laplanche, Jacques, Pontalis, Jean-Bertrand (1971), *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona : Labor. (Trabajo original publicado en 1967).
- Lorenzer, Alfred (2001), *Crítica del concepto psicoanalítico de símbolo*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1970).
- Marcuse, Herbert (1973), *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Nueva York: Vintage Books. (Trabajo original publicado en 1955).
- Mariátegui, José-Carlos, Hernández Calvo, Max y otros (2004), *Perú/Video/Arte/Electrónico. Memorias del festival internacional de video/arte/electrónica*. Lima: Alta Tecnología Andina, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma.
- McEvelley, Thomas (1998), Stages of Energy: Performance Art Ground Zero? En Toni Stooss, Thomas McEvelley, Bojana Pejić et al. (1998), *Marina Abramović: Artist Body*. (pp14-25). Milán: Chartra.
- Merck, Mandy y Townsend, Chris (editores), *The Art of Tracey Emin*. Londres: Thames & Hudson.
- Milner, Marion (1971), *On Not Being Able to Paint*. Londres: Heinmann Educational Books. (Trabajo original publicado en 1950). (Primera edición bajo el seudónimo Joanna Field).

- Milner, Marion (1958), *Psycho-analysis and Art*. En John Sutherland (editor), *Psycho-analysis and Contemporary Thought*. (pp77-101). Londres: Hogarth Press.
- Moi, Toril (editora) (1986), *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press.
- Morris, David B. (1993), *La cultura del dolor*. Santiago de Chile: Andrés Bello. (Trabajo original publicado en 1991).
- Muller, John P. y Richardson, William J. (1988), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Murray, Timothy (editor) (2000)1997), *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: The University of Michigan Press. (Trabajo original publicado en 1997).
- Nasio, Juan D. (compilador) (1974), *Acto psicoanalítico. Teoría y clínica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nelson, Robert S. y Shiff, Richard (1996), *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Oliver, Kelly (editora) (1997), *The Portable Kristeva*, Nueva York: Columbia University Press.
- Peirce, Charles S. (1955), *Philosophical Writings of Peirce*. Justin Buchler (editor). Nueva York: Dover Publications.
- Person, Ethel, Fonagy, Peter, Figueira, Sérvulo A. (editores) (1999), *En torno a Freud, "El poeta y los sueños diurnos"*. Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1995).
- Phillips, Lisa, Cameron, Dan, Jones, Ameila y Vidler, Anthony (2000), *Paul McCarthy*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art, Hatje Cantz
- Phelan, Peggy (2001), *Unmarked. The Politics of Performance*. Londres: Routledge. (Trabajo original publicado en 1993).
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua española*. Vigésima Segunda Edición.
- Rechardt, Eero (1998) Los destinos de la pulsión de muerte. En André Green, Pentti Ikonen, Jean Laplanche, Hanna Segal, Daniel Widlöcher y Clifford Yorke, *La pulsión de muerte*. (pp51-64). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1986).
- Rogoff, Irit (1996), "Other's Others": Spectatorship and Difference. En Teresa Brennan y Martin Jay (editores), *Vision in Context. Historical an*

- Contemporary Perspectives on Sight*. (pp189-202). Nueva York: Routledge.
- Rosolato, Guy (1974), *Ensayos sobre lo simbólico*. Trad. Teresa Ferrer y Ramón García. Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 1969).
- Rosolato, Guy (1974), El fetichismo cuyo objeto se sustrae. En Juan D. Nasio (compilador), *Acto psicoanalítico. Teoría y clínica*. (pp 119-131). Buenos Aires: Nueva Visión. (Reimpreso de *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°2, 1970).
- Roudinesco, Élisabeth y Michel Plon (1998), *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1997).
- Rugoff, Ralph (1997), *Scene of the Crime*. Cambridge, Mass.: MIT Press, UCLA/ Hammer, Fellows of Contemporary Art.
- Salcedo, José María (2001), Cultura y medios de comunicación en el Perú. En Alfredo Bryce, Max Hernández, Juan Infante, Edgar O'Hara, Mario Polia y otros, *El Perú y los albores del siglo XXI -5. Ciclo de Conferencias*. (pp45-64). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sandler, Joseph y Sandler, Anne-Marie (1999), Fantasía inconsciente, identificación y proyección en el poeta. En Ethel Person, Peter Fonagy y Sérvulo A. Figueira (editores), *En torno a Freud, "El poeta y los sueños diurnos"*. (pp79-94). Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1995).
- San Martín, Francisco Javier (2001), Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX. En *Exit*, año 1, número 1, enero-febrero-marzo 2001. pp16-30.
- Saussure, Ferdinand (1971), *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada. (Trabajo original editado por Charles Bally y Albert Sechehaye en 1915).
- Scarry, Elaine (1985), *The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Schechner, Richard (1995), *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres: Routledge. (Trabajo original publicado en 1993).
- Solares, Blanca (coordinadora) (2001), *Los lenguajes de símbolo: Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos.
- Spoerri, Elka (editora) (1997), *Adolf Wölfli. Draftsman, Writer, Poet, Composer*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Stange, Raimar (2002), Elke Krystufek. El lenguaje corporal. En Uta Grosenick

- (editora), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. (pp288-293). Madrid: Taschen.
- Stooss, Toni, McEvilley, Thomas, Pejić, Bojana, et al. (1998), *Marina Abramović: Artist Body*. Milán: Chartra.
- Summers, David (1996), Representation. En Robert S. Nelson y Richard Shiff, *Critical Terms for Art History*. (pp3-16). Chicago: The University of Chicago Press.
- Todorov, Tzvetan (1992), *Simbolismo e interpretación*. Trad. Claudine Lemoine, Mária Russotto. Caracas: Monte Ávila. (Trabajo original publicado en 1982).
- Townsend, Dabney, (1997), *An Introduction to Aesthetics*. Londres: Blackwell.
- Vergine, Lea, (2000), *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milán: Skira.
- Vodička, Felix (1989), La estética de la recepción de las obras literarias. En Rainer Warning (editor), *Estética de la recepción*. (pp55-62). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1979). (Reimpreso de *Literární historie, Její problémy a úkoly*, 1942, Praga).
- Warning, Rainer (1989), La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura. En Rainer Warning (editor), *Estética de la recepción*. (pp13-34). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1979).
- Warning, Rainer (editor) (1989), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1979).
- Warr, Tracey y Jones, Amelia (2000), *The Artist's Body*. Londres: Phaidon.
- Winnicott, Clare, Shepherd, Ray, Davis, Madelaine (editores) (1994), *Psycho-analytic Explorations. D.W. Winnicott*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Trabajo original publicado en 1989).
- Winnicott, D.W., (1994), Fear of breakdown. En Clare Winnicott, Ray Shepherd, Madelaine Davis (editores), *Psycho-analytic Explorations. D.W. Winnicott*. (pp87-95). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Trabajo original publicado en 1989). (Reimpreso de *International Review of Psycho-Analysis*, 1974).
- Winnicott, Donald W. (1982), *Realidad y Juego*. Buenos Aires: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Žižek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989.
- Zolberg, Vera L., y Cherbo, Joni Maya (editores) (1997), *Outsider art*.

Contesting boundaries in contemporary culture. Cambridge UK:
Cambridge University Press.

