

Lo infinito en el Barroco, lo sublime y el arte contemporáneo

The Infinite in the Baroque, the Sublime and Contemporary Art

Mandy Toro

Estudiante de la Maestría en Psicoanálisis y Filosofía
de la Cultura, Universidad Complutense
E-mail: mandytoro@gmail.com

Recibido: 15-11-09
Aceptado: 02-12-09

Resumen

En este trabajo se ha buscado mostrar algunas relaciones existentes entre el Barroco, lo sublime y el arte contemporáneo, por medio de la articulación de lo infinito y el goce en psicoanálisis. Lo infinito ha sido concebido y presentado de maneras diferentes en cada una de las épocas estudiadas. En el Barroco la introducción de lo infinito en la representación dio paso a los planteamientos kantianos posteriores en torno a lo sublime y al placer estético; mucho más tarde, en la época actual, el arte contemporáneo se mostrará, por sus características propias, como un resultado de los discursos capitalista, técnico y científicos, preponderantes en la cultura sobre todo después de la segunda mitad del siglo XX, cuestionando los límites éticos y estéticos del arte. En las consideraciones finales se verá que el semblante y la ética se muestran, desde la perspectiva del psicoanálisis, como nociones importantes que posibilitan una vía que permite determinar qué puede/debe ser considerado o no como arte en la actualidad. La metodología empleada ha sido la reflexión y la interpretación a partir de los desarrollos de algunos filósofos y psicoanalistas, entre los que destacan Trías, Tatarkiewicz, Freud y Lacan; también ha sido clave en el desarrollo de estas ideas la referencia a ciertos artistas contemporáneos (Orlan, Hirst, Schwarzkogler, etc.) a fin de ilustrar la lectura presentada.

Palabras clave:

Infinito, Barroco, sublime, arte, psicoanálisis.

Abstract

This paper has sought to show some relationships between the Baroque, the sublime and contemporary art, linking them through the concept of infinity and enjoyment in psychoanalysis. The infinite has been understood and presented differently in each of the periods studied. In the Baroque, introduction of the infinite in representation gave way to Kant's later ideas about the sublime and aesthetic pleasure; much later, in the present period, contemporary art will appear with its own characteristics as a result of capitalist, technical and scientific discourses, prevalent in culture especially after the second half of the twentieth century, questioning the ethical and aesthetic limits of art. In the final considerations, resemblance and ethics will be shown from the perspective of psychoanalysis as important concepts that facilitate a route to determining what can/should be considered as art or not today. The methodology used has been reflection and interpretation based on the developments of some philosophers and psychoanalysts; among them Trías, Tatarkiewicz, Freud and Lacan stand out. Also, reference to certain contemporary artists (Orlan, Hirst, Schwarzkogler, etc.) has been key in developing these ideas to illustrate the interpretation presented.

Key words:

Infinite, Baroque, sublime, art, psychoanalysis.

1. Introducción

He buscado mostrar algunas relaciones existentes entre el Barroco, lo sublime y el arte contemporáneo, a través de los conceptos de infinito y goce¹ en psicoanálisis.

Lo infinito ha sido concebido de maneras diferentes en cada una de las épocas estudiadas. En el Barroco el despliegue de lo infinito en la representación dio paso a los planteamientos kantianos posteriores en torno a lo sublime y al placer estético; mucho más tarde, en la época actual, el arte contemporáneo se mostrará como resultado de los discursos capitalista, técnico y científicos, preponderantes en la cultura, sobre todo después de la segunda mitad del siglo XX.

Ciertas manifestaciones del arte actual cuestionan los límites éticos y estéticos del arte, generando que muchos teóricos, artistas y estudiosos se replanteen la pregunta ¿qué es el arte?

En las consideraciones finales del trabajo he planteado por qué el semblante, desde la perspectiva ética del psicoanálisis, puede constituir una posible vía que permita dilucidar la complejidad que el arte de hoy nos plantea.

2. La ruptura entre el Renacimiento y el Barroco

Trías dedica el último capítulo de su libro *Lo bello y lo siniestro*² al estudio del Barroco. Su planteamiento general es el siguiente:

La reflexión estética occidental (...) muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su <progreso> se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado (Trías, 2001, p. 162).

Para Trías la asimilación griega de lo infinito –como algo indeseado en esa época cultural– sería posible a través de una paulatina modificación.

La idea de infinito ha penetrado en el campo cosmovisional y epistemológico: primero, a partir de una reflexión teológica que piensa lo divino como infinito; en segundo lugar, a partir de una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito). Y en tercer y último lugar, mediante la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad (p. 162).

La introducción de lo ilimitado como algo compatible con la belleza se produjo en tres etapas, partiendo –en primer lugar– del infinito como fundamento formal-constructivo, con la invención de la perspectiva geométrica, en la producción de una obra de arte.

En segundo lugar, el infinito como tema fundamental aludido por la propia representación, escenificación del infinito en la representación (arte barroco). En tercer lugar, modificación de la sensibilidad corriente respecto a lo que excede limitación y medida y reflexión consiguiente del discurso estético sobre la categoría que introduce lo infinito en la sensibilidad (lo sublime) (p. 163).

El Barroco ha sido, pues, una bisagra entre la concepción de lo bello como algo limitado (característico del arte griego) y la concepción de la belleza como algo afín a lo ilimitado, tal y como se muestra en el arte renacentista y barroco. Existen, sin embargo, diferencias entre lo bello y lo sublime, así como también entre el arte de los dos períodos mencionados.

El renacimiento lograría una conceptualización de las relaciones espaciales de naturaleza abstracta y sistemática que implicaría la noción de infinitud. Sólo que esa noción, lo mismo que el espacio sistemático, serían tan sólo el presupuesto formal constructivo de una representación que se mantendría todavía sometida a la concepción limitativa, formal, fundada en límites (...) característica del “prejuicio” griego tradicional (p. 165).

1 “El goce lacaniano es la libido más la pulsión de la muerte” (Miller, 2007, p. 168). El goce es un concepto que implica el placer y el displacer simultáneamente, la llamada “felicidad en el mal”, puesta de relieve en el siglo XIX.

2 Dicha sección se titula “Escenificación del infinito (Interpretación del Barroco)”. Cfr. Trías, 2001, p. 160 y ss.

Esto explicaría en parte el porqué del hieratismo de las figuras representadas en la pintura renacentista. Para Trías la ruptura entre el Renacimiento y el Barroco comenzaría a mostrarse más abiertamente con el manierismo y por Miguel Ángel, en tanto que las figuras suspendidas en un espacio ambiguo neutralizarían la profundidad lograda con la perspectiva. En el arte barroco, sin embargo, se desplegaría la inclusión de lo infinito en la representación.

[El arte barroco³] lograría la fórmula mediante la cual los límites cosmovisionales, físicos, materiales, que circunscriben los movimientos de los cuerpos reventaran, desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representación, abriendo ésta hacia un 'más allá' en el que la visión debería añadir o completar lo que se halla en la representación únicamente sugerido (p. 166).

En el arte barroco se plasma el constante tránsito de una forma a otra, el momento mismo del éxtasis y de la metamorfosis, unificándose los componentes materiales y formales, separados en el arte renacentista. "El barroco sería, por tanto, la escenificación teatral del infinito, al fin introducido en la representación" (p. 167). Con el Barroco, además, el papel del espectador se tornará cada vez más importante, pues éste deberá completar aquello que "falta en el cuadro", a saber, "lo infinito a través de lo finito" (p. 170). El arte de esa época proclamaría también el engaño de los sentidos, creando sus obras a partir de ello.

Todo el arte barroco es una *prueba epistemológica* de gran estilo acerca de la no fiabilidad del sentido de la vista (...) el *trompe l'oeil* y la metamorfosis apuntan siempre hacia un ámbito que designan y sugieren de modo ambiguo y que trasciende lo visible.

Mediante esos recursos se connota siempre lo invisible (p. 168).

La razón -y no los sentidos- deberá comprender la intención de estas representaciones *ad infinitum*. Lacan trabaja este problema en el Seminario 7 y hace referencia a la anamorfosis⁴, tal y como se muestra en la obra *Los embajadores* de Holbein.

El interés por la anamorfosis es descriptivo como el punto de vuelco en el que el artista invierte completamente la utilización de esta ilusión del espacio y se esfuerza por hacerla entrar en el objetivo primitivo, a saber, hacer de la misma como tal el soporte de esa realidad en tanto que oculta (...) se trata siempre en una obra de arte de cercar la Cosa (Lacan, 2007, p. 173).

Lo sorprendente de *Los embajadores* -y de la anamorfosis en general- radica para Lacan en que manifiesta la íntima relación existente entre el horror y la belleza. Luego de admirarse el cuadro de Holbein "se sale de la pieza por una puerta hecha con el fin de verlo en su verdad siniestra, en el momento en que uno se da vuelta por última vez" (Ibíd.), para captar así el cráneo que ocupa el centro inferior de la composición.

Según Lacan, el arte se organiza en torno a un vacío que resulta terrorífico para el espectador, por lo que el artista deberá valerse del señuelo de lo imaginario para ocultar y mostrar a la vez esa hiancia fundamental.

Los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir algo que está allí donde uno no sabe ya qué hacer- hablando estrictamente, en ningún lado (...) se trata, de manera analógica o anamórfica, de volver a indicar que buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye, mostrando que sólo está allí en tanto que significativo (p. 168).

3 En el trabajo las frases que aparecen entre corchetes son mías, mientras que las frases entre paréntesis pertenecen, en cada caso, al autor citado.

4 Asunto que también aborda en el Seminario 11.

Trías también señala que otra de las diferencias más importantes entre el arte del Renacimiento y el Barroco se evidencia en la concepción del tiempo y el espacio, respectivamente. En el Renacimiento el espacio se representó como símbolo de un "tiempo cero" (Trías, 2001, p. 180) en el que todo confluía en la armonía y proporción del Dios-número, por lo que la muerte era vista como una contingencia, algo circunstancial carente de interés. En el Barroco, por el contrario, el tiempo era comprendido y experimentado "instantáneamente", así la vida surgiría "en todo su esplendor real, en todo su efectivo horror, delimitada por la corrupción, por la evanescencia, por el cambio y la continua novedad; y finalmente por la muerte y la <otra vida>" (p. 181).

El artista del Barroco haría énfasis en la transformación para desarrollar con su obra un gerundio en el que la muerte no demarcaría el punto final, pues se hallaría en constante relación dialéctica con la vida. "El barroco [a diferencia del Renacimiento] trueca el sustantivo en verbo (...) Vivir es, de hecho, <vivir muriendo>" (p. 182).

Para Lacan, el tratamiento de lo infinito en el arte barroco buscaría dar cuenta del "goce no todo" que se halla más allá de la significación fálica, es decir, un goce que implicaría la existencia del falo pero que, a su vez, lo trasciende, deviniendo como una experiencia que es difícil de articular por hallarse más allá del significante⁵.

3. Lo sublime kantiano

El Barroco abrió una oquedad en la que el carácter hermoso y terrorífico de lo ilimitado quedaría establecido. Kant, sin embargo, planteó una diferenciación entre lo bello y lo sublime. Para este autor ambas categorías estéticas pueden relacionarse con lo agradable, sin embargo el terror que acompaña a lo sublime le diferenciará de lo bello. "La afección es agradable para ambos, pero de manera muy diferente (...) La noche es *sublime*, el día es *bello* (...) lo sublime *conmueve*; lo bello *encanta*" (Kant, 2008, p. 31-32).

La percepción de lo ilimitado es una de las características distintivas de lo sublime, no obstante su relación

con lo bello permitió que ambos conceptos se fusionaran. Según Kant, una de las diferencias más destacadas entre lo bello y lo sublime es que lo bello está dado -hasta cierto punto- por el objeto observado, de allí su posibilidad de universalización, mientras que en la captación de lo sublime el peso recaerá en una condición dada netamente por la razón. El juicio universal del gusto, en relación con la belleza, se desarrollará, por tanto, lógica e inductivamente a partir de la diversidad de los juicios subjetivos; así, la sensación subjetiva de lo bello será un juicio particular transformable en un juicio lógico universal⁶.

Immanuel Kant, aunque aceptó el principio del subjetivismo, no obstante lo limitó: concretamente, afirmó que los juicios referentes a la belleza, aunque subjetivos, pueden aspirar a la universalidad. A partir de ahora los estetas aunque adoptan en principio una postura subjetivista respecto a la belleza, intentan descubrir no obstante sus elementos objetivos y universales (Tatarkiewicz, 2001, p. 182).

Kant, a su vez, realizó una cierta clasificación de lo sublime, distinguiendo lo sublime terrorífico, lo sublime noble y lo sublime magnífico.

Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico* (Kant, 2008, p. 32).

Estas diferenciaciones dentro del campo de la estética han resultado fundamentales puesto que a partir de ellas se separarían los conceptos de lo bello, lo bueno y lo verdadero, tal y como se mostraría en el arte del Romanticismo.

Luego de la asimilación cultural del concepto de lo infinito como algo compatible con la belleza, se lle-

5 En psicoanálisis la posición femenina o masculina hace referencia a una cuestión subjetiva, más allá de la realidad biológica del sujeto. Es posible, por tanto, que un hombre o una mujer (biológicamente hablando) experimenten -o no- el goce más allá del falo. En el seminario 20 Lacan explica que los místicos trataron de articular ese goce a través de la escritura. El misticismo "es una cosa seria", "y sabemos de ella por ciertas personas, mujeres en su mayoría, o gente capaz como san Juan de la Cruz (...) [que un macho] puede colocarse también del lado del no-todo". (Lacan, 2006, p. 92).

6 Cfr. (Kant, 2005) Parágrafos 1 (p. 131), 6 (p. 141), 8 (p. 144), 9 (p. 148), 23 (p. 183) y 40 (p. 244).

vó a cabo otro avance en estética, a saber, el de lo siniestro desarrollado por Freud⁷.

Pudiera pensarse que el concepto kantiano de lo sublime es equivalente al concepto freudiano de lo siniestro, pero, a pesar de sus relaciones, son categorías estéticas diferentes.

Recordemos que para Kant lo sublime puede causar cierto asombro o incluso terror; para Freud lo siniestro también entraña el asombro ante lo desconocido pero, a diferencia de lo sublime, existirá una simultaneidad entre lo familiar y lo extraño. En lo sublime el peso está más del lado de la infinitud percibida a partir del objeto o fenómeno observado. Lo siniestro, además, puede valerse de lo asqueroso o monstruoso, siendo posibles “las visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y excremento” (Trías, 2001, p. 51); en lo sublime, por el contrario, el asco y lo monstruoso demarcan el límite de lo estético:

La propiedad de lo *terriblemente sublime*, cuando llega a ser por completo, antinatural se hace extravagante. En cuanto se consideran sublimes las cosas antinaturales, tanto si se les concede poco como mucho, no son más que *esperpentos*. A quien le gusta lo extravagante, y cree en ello, es un *visionario* y la afición a los *esperpentos* hace a uno *chiflado* (Kant, 2008, p. 41).

Con este punto nos acercamos, sin duda, al terreno del arte contemporáneo, pero antes debo destacar el carácter desinteresado⁸ que Kant adjudicó a la creación artística y a la experiencia estética en general, por sus relaciones con el goce.

Con lo sublime se comienza a comprender que “la experiencia estética es *desinteresada*, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen (en esto es en lo que la actitud estética difiere de la moral)” (Tatarkiewicz, 2001, p. 360).

El infinito implicado en la experiencia estética se experimenta como una suerte de “suspensión”, tanto del artista (al crear la obra), como del espectador (si logra ser afectado por lo que admira), traduciéndose en un goce que se ha nombrado como placer estético.

[La teoría del desinterés] afirma que la experiencia estética elimina de la conciencia durante algún tiempo todo aquello que prácticamente nos interesa, todos los asuntos personales útiles que tienen una importancia inmediata (...) Según Kant, el desinterés era una de las diversas características que determinaban la experiencia estética (p. 369).

Tatarkiewicz nos dice que “cuando un hombre piensa en las ventajas prácticas [del arte o de la obra], su experiencia deja ya de ser estética” (2001, p. 369). Kant también considera que el juicio de gusto es de carácter estético, es decir, un goce diferente del conocimiento. A posteriori, sin embargo, el arte puede ser considerado como una vía de conocimiento, a cambio de la cesión de la experiencia estética, pues, gracias a la representación artística, el ser humano logra tener acceso a la realidad de un modo diferente, mostrándose otras posibilidades de acción implícitas en un contexto o espacio gramatical dado.

Cada vez, en cada obra, se toca un límite que roza con el goce y el sinsentido. La infinitud que se muestra en lo sublime y en la experiencia estética en general se caracteriza por una cierta inefabilidad advertida también en el Barroco.

4. El arte contemporáneo

Trías, siguiendo a Kant, reconoce en el asco el límite de lo estético, y nos dice:

El arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Un único límite señala a la obra de arte, una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra,

7 Por cuestiones de espacio no podré analizar en profundidad el problema de lo siniestro en Freud, en todo caso remito al lector a su escrito sobre *Lo siniestro* y al trabajo de Trías intitulado *Lo bello y lo siniestro*, ya citado, pues allí este filósofo explica que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y con el Romanticismo, comienza a desarrollarse la tercera y última constelación estética, determinada por lo siniestro. (La primera constelación estaría determinada por lo bello y la segunda por lo sublime, según el autor).

8 Cfr. Kant, 2005, parágrafo 2, p. 132.

produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco (Trías, 2001, p. 21).

En el arte contemporáneo se emplean elementos que causan asco, horror o que resultan monstruosos para el espectador, encaminándose de este modo "por una vía peligrosa [que] intenta apurar ese límite y condición [dada por el velo.] ¿Es tal cosa posible o rozamos aquí una imposibilidad?" (p. 28).

Massimo Recalcati, en consonancia con Lacan, dice que el arte "no obtura, ni evita, pero sí *bordea el vacío central de la Cosa*" (Recalcati, 2006, p. 12). El *body art*, como ejemplo notorio del arte actual, no bordearía, según este autor, el vacío de *das Ding* pues se degradaría "en un culto realístico de la cosa" (Recalcati, 2006, p. 12). El cuerpo del artista es exhibido en el *body art* como "encarnación pura, directa y ausente de mediación simbólica de lo obscuro de la Cosa" (Recalcati, 2006, p. 13) y cita a Gina Pane, Orlan⁹, Sterlac, entre otros, como artistas representantes de esa tendencia.

No todo el arte es producto de la sublimación (pues, según Recalcati, para que haya sublimación es necesaria la represión¹⁰) y no toda sublimación es artística, siendo la ciencia y la religión ejemplos de ello. Entonces ¿qué puede ser considerado como obra de arte en la actualidad? Encuentro una cierta dificultad entre la definición que da el psicoanálisis del arte y las manifestaciones del arte actual, pues, según el primero, un objeto es artístico si mantiene una cierta distancia con la Cosa, pero ¿cómo determinar esa distancia? ¿Lo que se considere o no como arte contemporáneo dependerá, en última instancia, de lo que resulte (in) soportable para cada espectador? En todo caso ¿hay límites éticos en el arte?

Freud daba importancia al reconocimiento del Otro en relación con lo que podía considerarse o no valioso en la cultura. Lacan, por su parte -tal y como se lee en el seminario 7- se alejó de ese criterio freudiano en

tanto que daba demasiada importancia a los ideales sociales, prefiriendo destacar el deseo del ser hablante (lo cual, debo aclarar, no implica un desprecio por lo social ni mucho menos).

Algunos filósofos han hablado de la muerte del arte, mientras que otros defienden la estética de lo informe¹¹, y, como por si fuera poco, en muchos museos estas obras son mostradas, mientras que en otros ha sido prohibida su exhibición.

Por lo visto el arte de hoy ha logrado establecer un clima general de desacuerdo, apuntando, en todo caso, a la visión de cada uno ante este problema. El arte actual muestra una ruptura, se presenta como un enigma que interroga.

El siglo XX está siendo testigo de una crisis (...) Si, en el sistema de conceptos, el choque está desplazando a la belleza, y la creatividad, al arte, si está tomando cuerpo una estética sin belleza ni arte, entonces éstas no son ya fases posteriores de la primitiva evolución [de la estética], especialmente la del siglo XIX, sino que representan más bien una discontinuidad en esa evolución (Tartakiewicz, 2001, p. 378).

Por lo demás, los artistas del *body art*¹²

Intentan mostrar algo que el ojo no puede ver, algo que va más allá de la contemplación, de la representación (...) Con sus acciones, estos artistas exponen su cuerpo abandonado a las maniobras científico-técnicas, padeciendo de un discurso sin agente (Coccoz, 2006, p. 130).

Todo ello ha determinado que lo que antes se consideraba en arte como un límite esté siendo empleado hoy en día, suscitando la fuerte polémica planteada. Ha habido un cambio radical en la intención del artista contemporáneo. El arte, sin duda, ha cambiado.

9 Más adelante, al final de esta sección, se verá por qué Orlan no debe ser considerada una artista del *body* sino más bien del *carnal art*, tal y como ella misma lo explica.

10 Debo señalar que el problema de la sublimación tiene que replantearse desde la clínica del *sinthome* en tanto que, desde la última enseñanza de Lacan, no parece claro que un sujeto psicótico no pueda "elevar un objeto a la dignidad de la Cosa". Planteo entonces el término "*suplimación*" para destacar el carácter de suplencia que se juega en la psicosis; la sublimación además sería en dicha estructura una operación que se pondría en marcha a partir del agujero de la forclusión, y no por el vacío de la castración.

11 Recalcati destaca a Y. De Bois y R. Krauss como defensores de esa estética (Recalcati, 2006, p. 68)

12 Tomo el *body art* como un ejemplo destacado del arte actual, aunque, claro está, el universo es mucho más amplio y diverso.

Debemos recordar que cada época determina, en cierta forma, lo que se crea y en la actualidad el discurso capitalista ha llevado a una cierta transformación en los usos del objeto. Lacan explica, a partir de los desarrollos planteados en el seminario 17, que el discurso capitalista es una mutación, una suerte de “mal-decir” del discurso del amo o del inconsciente.

La *técnica* –que no tiene amo-, productora de *gadgets* a un ritmo acelerado, empuja al consumo del mercado, mercado regido por el “falso” discurso capitalista. Mientras que en el discurso del amo –o del inconsciente- el sujeto no sabe nada acerca de lo que lo hace gozar, el *discurso capitalista*, en cambio, parece ofrecer la posibilidad de integración directa del goce por parte del sujeto. Hay una relación directa, sin ningún tipo de traba, entre el objeto y el [sujeto tachado¹³]. En este sentido, el sujeto en su falta intenta ser colmado por el objeto técnico, el *gadget*. Es por eso que Miller plantea que los *impasses* de la civilización actual dependen ‘de que se tocó el discurso del amo, de que un plus de gozar no sostiene solamente la realidad en el fantasma, que el fantasma está en todas partes, penetra en lo real’ imaginizando el mundo. ‘La ciencia integrada al discurso capitalista –por la vía de la técnica- nos da un plus de gozar desregulado (...) El discurso capitalista viene a decir que ya no hay más significativo amo que la propia vacuidad del sujeto (...) Es por ello que el sujeto del discurso capitalista es autorreferencial, es decir, autoerótico. En algún momento, todos somos tomados (...) por ese discurso y colocados en ese lugar de objetos de consumo (...) Es la época del Otro que no existe, como dicen Miller y Laurent. Como ya lo afirmaba Lacan, se trata de un llamado al padre –significante amo- que prepara el retorno de la autoridad en sus formas más terribles (Márquez, 2009, p. 58).

Esto se muestra claramente en la actualidad y el arte no es una excepción. No obstante, tal y como nos explica Recalcati, el arte no puede ser tomado como un sín-

toma pues “no se trata de considerar la creación artística en su relación con el fantasma del artista, sino de tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto” (Recalcati, 2006, p. 11), a saber, el vacío. El psicoanalista ante el arte.

Sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino (Lacan, 1988, pp. 65-66).

Por ende, no es el psicoanalista quien interpreta el arte, sino todo lo contrario: “el arte es el que interpreta al comentador, por lo menos en el hecho de que lo hace hablar” (Miller, 1989, p. 6). Pienso, entonces, que las manifestaciones artísticas en la actualidad muestran –como ninguna otra vía- las relaciones que el hombre sostiene en la contemporaneidad con el cuerpo, lo infinito, el goce, el vacío, la muerte y el objeto.

El mecanismo *ad infinitum* que se juega en el discurso capitalista es radicalmente distinto al del Barroco o lo sublime. La permeabilidad de la ley, aunada al rumbo que ha tomado la ciencia y técnicas actuales, se ha traducido irremediablemente en un empuje hacia el goce, por lo que el sujeto se encuentra desorientado en lo que concierne a su deseo. En detrimento de lo simbólico para tratar lo real hallamos, como contracara, un engrosamiento de lo imaginario. El horror en las imágenes constituyen los modos característicos de ver u oír en la actualidad. Los cuerpos y sus restos, cosificados, son objetos de consumo, productos del circuito infinito que el capitalismo promueve, arrastrando con ello al sujeto a la angustia.

La mayoría de los artistas precedentes a la instauración de los discursos vigentes en la actualidad creaban y construían objetos imaginarios agalmáticos, bellos, portadores de un cierto brillo fálico; hoy estos recursos imaginarios se muestran insuficientes; así, la cara abyecta del objeto, insinuado otrora, ha pasado a ser destacada y puesta en un primer plano como lo más valioso de un sujeto, y esto, explica Miller (1989, p. 8), se debe, muy probablemente, a la captura del arte por el discurso de la ciencia.

13 Es decir, atravesado por el lenguaje.

Nos hallamos en una época en la que los objetos, incluso antes de ser creados, son considerados desechos; ¿cómo el arte no iba a mostrar esto? En la actualidad el matiz del objeto de arte como soporte de un mensaje (en su función signifiante) ha sido sustituido por su destino de desecho. “La letra [y el objeto de arte] tiene (...) dos naturalezas: una como soporte del mensaje y la segunda, su naturaleza de desecho, en la que no tiene función sino destino. Se opone así en ella la función del signifiante y el destino de desecho”; este psicoanalista deja abierta la pregunta de si la obra de arte como desecho realmente existía o no “antes que el discurso de la ciencia afirmara su aprehensión del arte” (Miller, 1989, p. 8).

Estas obras, sin embargo, se diferencian de otros objetos de consumo que encontramos en el mercado, pues, a pesar de su afán de comercialización o de lo abyectas que puedan resultar, aún se puede leer en ellas el decir desesperado de un sujeto que emplea ciertos significantes particulares de esta época. El espectador capta la singularidad del artista por medio de sus obras, aun cuando el último proponga la mismísima hez como el resto más “precioso” que pueda ofrecer¹⁴. El arte, en un tiempo en el que predomina el *gadget*, es casi un milagro.

A partir de esto pienso que hoy se busca elevar el resto¹⁵ a la dignidad de la Cosa. En este sentido, ¿qué nos dicen todas estas manifestaciones artísticas de la pulsión escópica en la actualidad?

En la época actual del Otro que no existe no hay relación entre la mirada y la vergüenza, hay corte. Como consecuencia de esta no relación entre la mirada y la vergüenza, podemos afirmar que hay una impudicia generalizada en la mirada (...) los sujetos dan a ver su goce con ausencia de vergüenza (...) Hay un empuje a decirlo todo y a mostrar todo (...) una caída de esta mirada del Otro que avergonzaba. Lo que hay ‘es una mirada castrada de su poder para avergonzar’ (Márquez, 2009, p. 64).

Los seres hablantes –artistas o no- captamos la vulnerabilidad de los semblantes para ocultar la verdadera naturaleza de lo que antes se mostraba velado. Hoy

se goza de la propia exhibición, de la visión de la intimidad del otro y del horror; lo que antes era secreto aparece ahora en la superficie, y ello no basta a una mirada que cada día exige más y más para sorprenderse. Cuando se evidencia la mirada castrada de un sujeto ante la irrupción escópica descarnada y patológica también se goza, se goza de mirar al avergonzado, en definitiva: se goza. Pero este infinito de goce, que también se muestra en el arte contemporáneo, ha sido acentuado por el imperativo “¡goza!” del discurso capitalista, que pretende hacernos creer que todo es posible y esto no es sin estragos para el ser hablante.

No todo lo que un artista hace es arte, ni todo lo que hoy se llama arte es tal, pues se trata, en última instancia, de convenciones susceptibles de ser modificadas. En este sentido, no puedo dejar de pensar en la *acción* que Rudolf Schwarzkogler¹⁶ ejerciera sobre su propio pene, mutilándolo. Es de notar que ese pasaje al acto haya sido acogido en el arte como una *performance* (aunque ciertamente muchos estén en desacuerdo).

Me parece entonces que el arte ha tomado en la actualidad por lo menos dos grandes vías¹⁷, independientes, aunque no excluyentes entre sí: la primera, en la que se muestra una renuncia a emplear los semblantes para tocar algo de lo real, es decir, hay una intención de mostración sin ficción, y, la segunda, en la que la obra de arte ha pasado a ser una marca, un producto muy costoso del mercado.

En la primera vía nos encontramos artistas radicales que buscan traspasar el semblante a fin de escribir, sin resultados, algo de lo real por medio del acto, tal y como sucede en el *body art*. En la segunda, nos topamos con artistas como Damien Hirst (cuyas obras son las más costosas de un artista vivo en la actualidad) o Jeff Koons, quienes, además de la transgresión manifiesta en sus obras, han dicho abiertamente que aquéllas son “marcas” hechas para ser vendidas.

Por otra parte, Orlan, a diferencia de lo explicado por Recalcati, se separa radicalmente de los artistas del *body art* -tal y como ella lo explica en su “Manifiesto del arte carnal” (1989) - pues considera que aquéllos exaltan el dolor físico, lo cual, a su parecer, es una idea obsoleta, anacrónica, si se tienen en cuenta las técnicas médicas actuales.

14 Así lo ha hecho Piero Manzoni, quien ha vendido sus heces enlatadas al precio del oro, como equivalentes.

15 El cuerpo como resto y los restos del cuerpo.

16 Integrante del movimiento artístico de los sesenta, denominado accionismo vienés.

17 Además de las ya establecidas por el arte de la representación.

A través de sus *performances* y de las cirugías plásticas que se ha hecho practicar numerosas veces, esta artista busca responder a la pregunta ¿qué es ser una mujer en esta época?, indagando en los ideales estéticos europeos y también, más recientemente, en los de culturas precolombinas, africanas e indoamericanas¹⁸.

Orlan ha explicado, en una conversación sostenida con Jacques Alain Miller, que se siente irrepresentable: "Toda imagen de mi misma es pseudo (...) Toda representación es insuficiente, pero no producir ninguna sería peor" (Conversación entre Orlan y Miller, 2009, p. 101). Y este es el punto que la diferencia de los accionistas vieneses y de los artistas del *body*. En su obra hay, pues, un uso del semblante.

Si bien [Orlan y los artistas del *body*] participan de la denuncia y el rechazo a los semblantes (...) el *body-art* pretendió alcanzar un real a través de los cuerpos despojados de cualquier semblante, queriendo mostrar un real sin velo, Orlan realiza la operación inversa: en consonancia con los discursos feministas, denuncia que el cuerpo es sólo una producción socio-cultural y nos muestra de manera paradójica cómo el cuerpo es un semblante más al que hay que cuestionar para librarse de las presiones a las que es sometido. Ambos testimonian de la disyunción entre semblante y real, tan característica de nuestra época. El psicoanálisis nos muestra que la única manera de atrapar algún trozo de real es por la vía de aceptar servirse de los semblantes; si no, el precio a pagar por los sujetos puede ser muy alto (Antuña, 2009, p. 106).

Sin duda, el tratamiento de lo real en Orlan es propio de la psicosis, pero, a mi parecer, eso no la hace menos artista; la ausencia de un punto de capitoné que abroche la deriva ilimitada del goce es patente en su obra. Su arte da cuenta del intenso *work in progress* que el psicótico lleva a cabo a fin de no desencadenarse, pero no deja de sorprenderme la manera en que esta mujer ha sacado partido al infinito de los discursos capitalista, técnico y científico actuales para no desestructurarse, pues

enmarca allí una obra que se vale de los semblantes para mostrarnos, a su vez, la insuficiencia de los mismos.

En definitiva vemos que buena parte del arte contemporáneo es una respuesta, una denuncia y una consecuencia, del imperativo de gozar promulgado por los discursos reinantes en la actualidad; el sinsentido, la desfragmentación y los restos aparecen como el reverso de la utópica globalización.

Los factores analizados explicarían -en parte- el porqué de algunos modos característicos de gozar en la actualidad, pues el ser hablante está padeciendo el estraño de un discurso sin agente cuyas secuelas tal vez sean irreversibles, aunque, por fortuna, no insalvables.

5. Consideraciones finales: semblante, ética y estética

Sin duda, los apartados que conforman este trabajo son harto complejos y han sido tratados por separado y en profundidad por diversos autores, sin embargo, como lo he señalado en un principio, he realizado una revisión del arte de las épocas estudiadas a fin de trazar una diagonal que me permitiera articular el arte contemporáneo con el de épocas precedentes, valiéndome para ello de las nociones de infinito y goce en psicoanálisis.

Las concepciones sobre lo infinito, el goce y el arte poseen características propias dependientes de la época en que se enmarcan. Tal vez se trate de una suerte de continuo o de infinito estructural en el que unos matices destacarán más que otros dependiendo de la visión e interpretación propias del momento histórico en que se desarrollen.

Dado que desde la filosofía y el arte las respuestas en torno a ¿qué es el arte? son diversas -y casi siempre opuestas- trataré de responder dicha interrogante desde la perspectiva del psicoanálisis.

Hemos visto que, según esta postura, el arte debe ser un artificio que permita *entrever* el dominio de lo inaprensible, una suerte de espejo a través del cual podamos mirar el rostro de Medusa, pero en la actualidad existe una tendencia a sustituir la representación por la presentación y esto conlleva a una reflexión necesaria acerca de los límites éticos del arte, es decir, qué puede/debe considerarse o no como arte, y por qué.

18 Estas reflexiones que conlleva el arte de Orlan pueden verse en su serie de *Self-hybridations*, disponible en <http://www.orlan.net/works.php>.

La sublimación, concerniente a la ética y a la estética, le permitiría a Lacan determinar que lo bello era mucho más honesto en relación con la Cosa que el campo de la moral. La ética y la estética son, por tanto, velos de *das Ding*, propuestas diferentes de acción en lo que respecta al goce.

Lacan instituye una ética *del* psicoanálisis que se caracterizará por colocar en el horizonte lo imposible, experimentado como impotencia por el ser hablante, a fin de rescatar su deseo, *pero esto no es sin límites*, pues en psicoanálisis no se autoriza cualquier deseo; así, la demanda de un canalla es rechazada de entrada¹⁹. En esto punto me valgo, entonces, de la dignidad del ser hablante, aludida en la fórmula de la sublimación planteada por el autor.

Lacan, efectivamente, destacó el papel de los artistas e invitaba a los psicoanalistas a aprender de ellos. La cuestión es que, así como en el plano ético el psicoanálisis se separa de lo dictaminado por el Otro –hasta cierto punto, repito–, en el plano estético no todo lo que el Otro del arte determina como tal es considerado de la misma manera desde esta perspectiva. Entonces: ¿qué es arte para el psicoanálisis?

Hemos visto que el arte debe guardar una cierta distancia con lo real de la Cosa, pero mientras que por un lado se dice que la Cosa se presenta siempre como “unidad velada” (Recalcati, 2006, p. 78), por otro lado se arguye que con “el realismo del body-art estamos delante de la aparición sin velos de la Cosa” (Recalcati, 2006, p. 80); creo que esto, estrictamente hablando, es una contradicción. Entiendo que Recalcati se refiere a la necesidad de bordear el vacío central de la Cosa cuando se trata de arte, pero ello necesita ser dicho de una forma más clara y consistente.

A mi parecer el acento debe colocarse, pues, en el semblante, cuyo uso deberá estar enmarcado en una dimensión ética, según el psicoanálisis. Esto nos facilitaría la tarea de precisar qué es arte o no y por qué; así, se podrá valorar el trabajo de los artistas, independientemente de si ha habido o no sublimación, o del mero hecho de que nos (dis) guste la obra resultante.

A partir de lo formulado pienso que las *performances* de Orlan o los *readymades* de Duchamp, por ejemplo, pueden ser considerados como obras de arte,

pues hay un uso del semblante. Mientras que las propuestas de los integrantes del accionismo vienen, por el contrario, deben ser consideradas como *actos* que desbordan el ámbito de lo ético y estético, en tanto que pretenden acceder a lo real por *bypass*, no hay uso del semblante ni dignidad ética.

Para el psicoanálisis el arte implica tanto los aspectos formales como los conceptuales. Es decir, un crimen real que sea mostrado como arte –o como alternativa de entretención– valiéndose del empleo del lenguaje cinematográfico, tal y como ocurre con las películas *snuff*, es inadmisibles. Tales emergencias, patologías y malestares son tomados en cuenta desde la perspectiva psicoanalítica como importantes indicios de la subjetividad contemporánea, pero dejando claro que una cosa es lo real y otra cosa es el semblante.

En psicoanálisis el arte es una cuestión de semblantes y de dignidad ética y estética, de manera que su postura difiere de otras que consideran que las manifestaciones artísticas pueden prescindir de las dimensiones imaginaria y simbólica para tratar lo real, en aras de la integridad del ser hablante.

Referencias

- Antuña, Alejandra. (2009). Orlan: la pasión de la imagen. *Enlaces. Psicoanálisis y cultura*, año 11, no. 14, pp. 104-106.
- Coccoz, Vilma. (2006). *El cuerpo-mártir en el Barroco y en el body art. Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Freud, Sigmund. (1996 [1919]). *Lo siniestro. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Kant, Immanuel. (2008 [1764]). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2005 [1790]). *Crítica de la facultad de juzgar*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.
- Lacan, Jacques. (2007 [1959-60]). *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

19 Stalin es, según Miller, el canalla por antonomasia. El canalla, por definición, no cree en el Otro pero desea encarnar ese lugar para manipular el deseo de los demás. Un canalla, por ejemplo, puede demandar un análisis a fin de “perfeccionar” sus tácticas de engaño o de seducción, de modo que le resulte más fácil manipular a sus posibles víctimas. Esto, desde luego, es inaceptable en psicoanálisis.

- _____. (2006 [1964]). *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2006 [1969-70]). *El seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2006 [1972-73]). *El seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1988) Homenaje a Marguerite Duras. Del rapto de Lol V. Stein. *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Márquez, Victoria. (2009). La vergüenza ha muerto. *Enlaces. Psicoanálisis y cultura*, año 11, no. 14, pp. 57-59.
- Miller, Jacques Alain. (1989). Siete observaciones de Jacques Alain Miller sobre la creación. *Malentendido*, no. 5, pp. 5-9.
- _____. (2007). *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*. Barcelona: RBA.
- _____. (2009). Iniciación a los misterios de Orlan. *Enlaces. Psicoanálisis y cultura*, año 11, no. 14, pp. 95-103.
- Orlan. (1989). *Carnal Art Manifesto*. En <http://www.orlan.net/texts.php>.
- _____. *Self-hybridations*. En <http://www.orlan.net/works.php>.
- Recalcati, Massimo. (2006). Las tres estéticas de Lacan. *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Ediciones del cifrado.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2001 [1987]). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Trías, Eugenio. (2001 [1982]). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.