



Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo final de grado

La experiencia estética desde una perspectiva psicoanalítica

Natalia Pérez Juncal

CI 4.805.832-0

Tutora: Asist. Mag. Verónica Pérez Horvath

Revisora: Prof. Tit. Dra. Ana Hounie González

Montevideo, Uruguay.

Abril, 2021.

Índice

| | |
|--|----|
| Resumen | 2 |
| Introducción | 3 |
| 1 - Acerca de la experiencia estética | 4 |
| 1.1 - El placer estético en la obra freudiana | 4 |
| 1.2 - Acerca de la sublimación | 5 |
| 1.2.1 - Teoría de las pulsiones y sublimación | 5 |
| 1.2.2 - <i>Das Ding</i> y el problema de sublimación en Lacan | 7 |
| 1.3 - Lo bello: el velo de lo verdadero | 9 |
| 1.4 - La experiencia estética: ¿pacificadora o inquietante? | 10 |
| 1.4.1 - <i>Das Unheimliche</i> | 10 |
| 1.4.2 - Lo abyecto | 13 |
| 1.4.3 - Lo sublime y lo bello | 14 |
| 1.4.4 - Pulsión de muerte y experiencia estética | 17 |
| 2 - Las artes visuales desde una perspectiva psicoanalítica | 20 |
| 2.1 - La mirada y el cuadro | 20 |
| 2.1.1 - La esquizia entre la visión y la mirada | 20 |
| 2.1.2 - La mirada como objeto <i>a</i> | 21 |
| 2.1.3 - El punto luminoso y la mirada | 23 |
| 2.1.4 - El cuadro: <i>en materia de lo visible todo es trampa</i> | 24 |
| 2.2 - La pregunta por el arte contemporáneo | 27 |
| 2.2.1 - El minimalismo y lo ominoso | 28 |
| 2.2.2 - El arte abyecto | 31 |
| Reflexiones finales | 34 |
| Referencias bibliográficas | 38 |

Resumen

El presente trabajo monográfico se propone explorar el fenómeno de lo estético, especialmente vinculado al arte, desde una perspectiva psicoanalítica. Partiendo desde las teorizaciones freudianas acerca del placer estético relacionado a la liberación pulsional y la sublimación, se integra la consideración por la experiencia estética en su vertiente ominosa y su vínculo con la pulsión de muerte, la abyección y lo real. A su vez se plantea la interrogante acerca de la cualidad del fenómeno estético frente a las manifestaciones del arte contemporáneo, tomando como ejemplos el minimalismo y el arte abyecto.

Palabras clave: estética, psicoanálisis, sublimación, ominoso, abyección.

Introducción

Desde sus orígenes, el psicoanálisis ha explorado diferentes manifestaciones humanas y, entre ellas, el arte ha ocupado un foco de interés privilegiado. Muchos han sido los vínculos entre la producción teórica y la clínica psicoanalítica, y las distintas expresiones y formas de entender el arte. En la obra freudiana, parte del interés por lo artístico surge en relación al efecto conmovedor que produce la obra de arte en su espectador, tanto si se trata de una sensación placentera como desagradable, angustiante. A su vez, en múltiples ocasiones Sigmund Freud se pregunta por el impulso creador del artista y la satisfacción que supone tanto para él como para la sociedad que da reconocimiento y valor a su obra.

La experiencia estética ha sido materia de estudio de más de una disciplina a lo largo de la historia, especialmente desde la filosofía y la teoría del arte. La estética, como rama de la filosofía, se aboca específicamente al estudio de lo bello, lo feo, lo sublime. A pesar de que lo estético suele relacionarse con la obra de arte (categoría de por sí ampliamente discutida y de difícil definición), la experiencia estética puede producirse ante cualquier elemento o situación que conmocione los sentidos: aspectos de la naturaleza, un gesto, una imagen, un sonido, un movimiento.

Aún así, el propósito de este trabajo es explorar las respuestas que el psicoanálisis ha aportado al fenómeno de lo estético, particularmente vinculado al arte. ¿Qué sucede cuando nos encontramos con el arte? ¿Cómo entender ese efecto tan particular que se produce en la experiencia estética?

Para ello se recorrerán diferentes referencias a la estética y el arte a lo largo de la obra freudiana, atendiendo particularmente a los cambios en la teoría psicoanalítica a partir de la introducción del concepto de pulsión de muerte (Freud, 1992d/1920). Luego se integrarán los aportes de Jacques Lacan en relación a lo bello y la sublimación, así como los desarrollos de Julia Kristeva acerca de la abyección como modalidad de la experiencia estética. También se recogerán las contribuciones de autores del campo de la filosofía y de la teoría del arte que recogen conceptos psicoanalíticos para explicar el fenómeno de lo estético: Eugenio Trías y Didi-Huberman.

En una segunda instancia, se profundizará en el encuentro con las artes visuales como una de las formas de experiencia estética, para así vincular las conceptualizaciones trabajadas en el primer apartado. Con este fin se hará énfasis en el desarrollo de la teoría lacaniana en relación a la mirada y el cuadro. Por último, se analizarán dos corrientes del arte contemporáneo, el minimalismo y el arte abyecto, con el objetivo de reflexionar en torno

a las transformaciones en las manifestaciones artísticas y sus posibles consecuencias a nivel de la experiencia estética que se produce frente a ellas.

1 - Acerca de la experiencia estética

1.1 - El placer estético en la obra freudiana

La consideración por la estética aparece de forma recurrente en la obra freudiana. Es posible encontrar una de las primeras referencias en *El creador literario y su fantaseo*, trabajo en el que Freud (1999/1907) se pregunta por el efecto de las producciones literarias en el lector, vinculando la creación poética a la función de la fantasía, emparejada esta última a los sueños diurnos en la vida adulta. Freud (1999/1907) compara el juego del niño como quehacer de creación de mundos ficticios donde se vierten las fantasías. Si bien no se trata de un espectáculo dirigido a otros, el niño no esconde su juego. En cambio, cuando el sujeto crece y abandona en parte la tarea lúdica, ésta cede su espacio al fantaseo, con la diferencia de que el adulto no comparte sus fantasías e incluso se avergüenza de ellas. Sin embargo, al igual que el juego, la fantasía parece cumplir la función de satisfacer por una vía alternativa los deseos que en la realidad el sujeto encuentra insatisfechos. Freud (1999/1907) afirma que la diferencia entre las fantasías habituales de cualquier sujeto y las creaciones del poeta reside justamente en la habilidad de este último para modificar sus narrativas de modo que provoquen una ganancia de placer formal, estético, en quien las recibe; "... el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma" (p.135).

En una línea similar, en *El interés por el psicoanálisis* Freud (1991a/1913) resalta nuevamente la particularidad de los efectos del arte sobre su espectador, destacando los afectos que despierta, sean éstos en forma de entusiasmo o de disgusto emocional. Tanto para el creador como para su espectador, el encuentro con la obra de arte provoca, conmueve, tiene un efecto desestabilizador sobre el sujeto. Se experimenta un placer, un goce¹ artístico. Freud (1991a/1913) indica que detrás del placer estético manifiesto se encuentra de forma latente el goce que proviene de la liberación pulsional, fuente del mismo impulso que en otros sujetos se manifiesta a través de síntomas neuróticos. Este impacto de desorientación que provoca la obra de arte también surge en el trabajo de Freud (1991b/1914) sobre *El Moisés de Miguel Ángel*, en el que confiesa haber meditado durante mucho tiempo por qué la obra tenía semejante efecto sobre él, frustrado ante la imposibilidad de discernirlo intelectualmente.

Hay también una reflexión sobre lo bello en *La transitoriedad*, un breve ensayo en el que Freud (1992b/1916) se pregunta por qué un poeta amigo desvaloriza la belleza de la

¹Cabe aclarar que la idea freudiana de goce coincide aquí con el placer, y no con el concepto de goce tal como es desarrollado posteriormente por Lacan.

naturaleza que lo rodea por su condición perecedera. Mientras paseaban un verano por la campiña, el poeta admiraba la naturaleza sin lograr disfrutar de su encanto, argumentando que, al igual que la belleza en el ser humano o incluso en las creaciones artísticas e intelectuales, estaba condenada a caducar. Extrañado ante este planteo, Freud (1992b/1916) contradice a su amigo esgrimiendo que, por el contrario, la transitoriedad de lo bello puede incluso otorgarle más valor: “La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apreciable” (p.309). No obstante, Freud (1992b/1916) continúa su reflexión en el intento de comprender qué motivaba la sentencia de su amigo. Concluye que el regocijo del poeta ante lo bello se habría visto turbado por el reconocimiento de su transitoriedad en tanto se anticipa el sentimiento doloroso de duelo por su pérdida, frente a lo cual el alma se aparta instintivamente (Freud, 1992b/1916, p.310).

Estas son apenas algunas de las referencias a la estética en los trabajos de Freud con las que es posible ilustrar cómo, a lo largo de su obra, se perfila el vínculo entre el placer estético y la vida anímica. Repasando las diferentes explicaciones que aportan a la comprensión del efecto placentero del encuentro con el arte, hay algo que insiste: su relación con la sexualidad. La experiencia estética se juega en el campo de lo pulsional; así lo concluye Freud (1992a/1930) en *El malestar de la cultura*. En este texto, Freud (1992a/1930) se pregunta acerca de la búsqueda del goce en la belleza en la naturaleza, en los gestos humanos, en las creaciones artísticas y científicas. Se trata de una actividad que no parece tener utilidad alguna, que no resulta suficiente para protegerse del sufrimiento; sin embargo, es ineludible al pensar en el desarrollo de la cultura. A pesar de que Freud (1992a/1930) reconoce que tanto la ciencia de la estética como el psicoanálisis encuentran cierto límite en su indagación acerca del origen y los efectos de lo bello, sí afirma que “lo único seguro es que derive del ámbito de la sensibilidad sexual; sería un ejemplo arquetípico de una moción de meta inhibida” (p.186). En este sentido se hace presente el enlace entre el placer estético y la teoría de las pulsiones.

1.2 - Acerca de la sublimación

1.2.1 - Teoría de las pulsiones y sublimación

A la hora de explicar el origen del impulso creador y su impacto sobre el espectador de la obra de arte, es menester introducir el concepto de pulsión, y especialmente uno de sus destinos: la sublimación. Cabe destacar que la obra freudiana carece de un desarrollo teórico específico para el concepto de sublimación, e incluso se sospecha que este tema fue tratado en un artículo de la serie de sus *Trabajos sobre metapsicología* que nunca fue

publicado (Strachey, 1992/1957). Sin embargo, se recogen partes de su conceptualización en varios textos, y la noción es desarrollada posteriormente por otros autores.

En *Pulsiones y destinos de pulsión* Freud (1992e/1915) describe la pulsión como un concepto fronterizo entre lo psíquico y lo somático, e introduce los cuatro elementos que la caracterizan: el esfuerzo (*drang*) como la exigencia de trabajo constante, la meta (*ziel*), el objeto (*objekt*) como aquello a través de lo cual la pulsión alcanza su meta, y la fuente (*quelle*) como la parte del organismo cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión. Mientras que la meta de toda pulsión es la satisfacción, los caminos y rodeos posibles para alcanzarla pueden ser diversos. Incluso, Freud (1992e/1915) sostiene que hay pulsiones de *meta inhibida*: avanzan hasta cierto punto en la satisfacción pulsional pero luego ésta se ve inhibida o desviada, logrando una satisfacción parcial (p.118). La sublimación aparece como uno de los destinos de la pulsión, junto a la represión, el trastorno hacia lo contrario, y la vuelta hacia la propia persona.

Cuando un representante pulsional es reprimido, se produce un desvío del impulso que no satisface su meta sexual, se impide el acceso de la moción inconsciente a la conciencia en tanto esta provocaría angustia. Esto implica un gasto de energía constante para el sujeto a fin de mantener esta barrera frente a los contenidos que la conciencia rechaza. Es el mecanismo arquetípico de la neurosis. No obstante, además del esfuerzo empleado en frenar la emergencia de lo reprimido, sus retoños pueden emerger de todas maneras a través de otras formaciones del inconsciente, por ejemplo el síntoma (Freud, 1992e/1915). En cambio, la sublimación supone otra vía.

De este texto (Freud, 1992e/1915) se desprende que una pulsión es sublimada cuando en lugar de obtener una satisfacción directa e inmediata a través de un objeto, se dirige hacia una finalidad valorada socialmente, ya sea de carácter artístico, o intelectual, deportivo, científico, político, que proporciona una satisfacción más duradera. No sólo consigue desviar la meta sexual, sino que logra una satisfacción sin requerir ese gasto constante de energía para impedir el paso de las mociones a la conciencia que emplea la represión. En este sentido, el impulso que conduce al artista a crear su obra también proviene de las pulsiones sexuales, que son sublimadas para alcanzar su satisfacción. El concepto de sublimación ya había sido tratado por Freud (1994/1910) en un trabajo anterior, en el que realiza un largo desarrollo a propósito de cómo una pulsión hiperpotente en la infancia puede devenir en un fuerte impulso creador. Tomando *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (Freud, 1994/1910), surge la hipótesis de cómo el apetito de saber al servicio de intereses sexuales durante su infancia habría sido sublimado, dando lugar a su extensa labor artística y de investigación. De esta forma, resulta interesante notar que el mecanismo de sublimación no se limita a la labor artística, sino que también se encuentra

en el impulso investigador e incluso en el ámbito del trabajo, si bien estas dimensiones no serán desarrolladas en esta exploración.

1.2.2 - *Das Ding* y el problema de sublimación en Lacan

Lacan (1995/1959-1960) dedica gran parte de su Seminario *La ética del psicoanálisis* al desarrollo del concepto de sublimación. Como fórmula general, establece que *la sublimación eleva un objeto a la dignidad de la Cosa* (Lacan, 1995/1959-1960, p.138). *Das Ding*, o la Cosa, es el término que Lacan toma de Freud para designar aquel primer exterior en el origen del sujeto. En *Proyecto de Psicología*, Freud (citado por Lacan, 1995/1959-1960) analiza el vínculo del sujeto con el otro materno, primer auxiliador que ejerce los cuidados sobre el bebé interpretando sus necesidades para satisfacerlas. Mientras que una parte de este semejante se asimila en la representación, otra permanece desde el origen excluida, irrepresentable, fuera del sentido. Se trata de un *Nebenmensch*, un prójimo que siendo extranjero, incluso hostil, se encuentra en el centro mismo alrededor del cual se organiza el deseo del sujeto. El principio del placer traza los caminos en búsqueda del objeto, imponiendo rodeos en la transferencia de representación en representación, conservando siempre su distancia con el centro en torno al que gira; "(...) a nivel de las *Vorstellungen*², la Cosa no sólo no es nada, sino literalmente no está -ella se distingue como ausente, como extranjera" (Lacan, 1995/1959-1960, p.80). Este *das Ding* que se presenta como un objeto perdido, en realidad nunca se perdió, es de por sí una ausencia, aunque se trate de volver a encontrarlo. Es el Otro absoluto del sujeto, la marca del significante, "ese Otro prehistórico imposible de olvidar, (...) ajeno a mí estando empero en mi núcleo, algo que a nivel inconsciente solamente representa una representación" (Lacan, 1995/1959-1960, p.89). En este sentido, *das Ding* siempre será representada por un vacío.

¿Cómo se relaciona la Cosa con la sublimación y el arte? Volviendo a la fórmula general de la sublimación que propone Lacan (1995/1959-1960), "ella eleva al objeto- y aquí no rehusaré las resonancias de retruécano que puede haber en el uso del término que introduciré- a la dignidad de la Cosa" (p.138). Para ilustrar cómo es posible elevar un objeto a la dignidad de la Cosa, Lacan (1995/1959-1960) utiliza un apólogo: relata su impresión de una colección de cajas de fósforos de Jacques Prévert, poeta amigo de Lacan. La disposición en fila de las pequeñas cajas impactó a Lacan de forma extremadamente agradable y satisfactoria. Lacan (1995/1959-1960) manifiesta que la simple agrupación de un objeto tan mundano -unas cajas de fósforos vacías- logró hacer surgir que "una caja de

²Representación

fósforos no es simplemente un objeto, sino que puede, bajo la forma, *Erscheinung*³, en la que estaba propuesta su multiplicidad verdaderamente imponente, ser una Cosa” (Lacan, 1995/1959-1969, p.141). Algo en esas cajas de fósforos vacías captó la atención de Lacan no por sí mismas, sino en la medida en que la Cosa subsiste en ellas, en la medida en que se revela la Cosa. Aún así, no se trata de cualquier objeto: la caja vacía se presenta como forma vagabunda del cajón (Lacan, 1995/1959-1969, p.141). A través de este ejemplo se expone una forma de la sublimación; despojando a un objeto de su función y utilidad cotidiana, se lo ubica en el lugar del vacío. La sublimación artística implica colocar el objeto de arte (objeto imaginario) en el lugar vacío de lo real de la Cosa, por la vía de una elevación simbólica (Recalcati, 2006, p. 50).

Sin embargo, como plantea Dolores Castrillo (2012), si la sublimación supone un problema es justamente porque aparece como una fórmula paradójica: se trata de poblar ese vacío mediante un objeto, una representación, una imagen artística, pero también de que ese objeto evoque el vacío que es *das Ding*. En las formas de la Cosa creadas por el hombre del orden de la sublimación, ésta es necesariamente representada por un vacío: el arte se organiza alrededor de ese vacío. Cuando el artista crea una obra de arte, al cercar o delimitar la Cosa, la presentifica, pero al mismo tiempo la ausentifica, pone de manifiesto su ausencia. El arte no imita, no logra representar la Cosa, sino evocarla, evocar su irrepresentabilidad. Allí radica la paradoja. La inaccesibilidad de la Cosa es compensada, de cierta forma, en la medida en que la sublimación se proyecta más allá de esa barrera. Pero, ¿de qué se trata ese límite?

Si sostenemos que la Cosa es aquel lugar vacío en torno al que se organiza el deseo del sujeto, siempre en rodeos impuestos por el principio del placer, la posibilidad de acceder a ese núcleo, de colmarlo, responde a otro tipo de proceso anímico: el *goce* según Lacan. Cruzar la barrera con la Cosa supondría el acceso a un goce total, absoluto, del que el sujeto se abstiene (Lacan, 1995/1959-1960, p.246). ¿Por qué?

El goce se presenta como la satisfacción de una pulsión. Pero mientras que Freud teoriza sobre la pulsión de muerte como el retorno a lo inanimado, Lacan (1995/1959-1960) argumenta que esta pulsión va más allá: se trata de una voluntad de destrucción directa. No obstante, esa voluntad de destrucción encierra también una voluntad de comenzar de cero, de creación *ex nihilo*, más allá de la cadena significante. La pulsión de muerte es reveladora de una estructura del campo de la Cosa, ese campo donde se proyecta algo más allá, en el origen de la cadena. Empero, cuando el deseo convoca a ese campo, uno no se aproxima. ¿Qué barreras se interponen al acceso al campo innombrable del deseo radical, de la destrucción absoluta? Por un lado, la barrera del bien. Por otro, la barrera de lo bello.

³Aparición

Lacan (1995/1959-1960) explora la tradición filosófica moralista que entiende a la ética como la reflexión del hombre sobre el cálculo de sus propias vías, en función del índice del placer. El registro del bien se vincula desde el principio con el principio del placer, principio que nos mantiene alejados del goce (Lacan, 1995/1959-1960, p.224). No obstante, introduce a su vez la encrucijada que supone el utilitarismo. En búsqueda de la satisfacción de sus necesidades, el hombre procura maximizar la utilidad de los bienes. Lacan (1995/1959-1960) dirá que “el dominio del bien es el nacimiento del poder” (p.276), en tanto disponer de los bienes implica el poder privar a los otros de ellos. De la misma manera, el otro, semejante, el otro imaginario, tiene el poder de privar al sujeto de los bienes. Defenderlos será el equivalente a prohibirse a sí mismo gozar de ellos, oponiendo una barrera sobre la realización de su deseo, una barrera en el acceso al goce mortífero. Sin embargo, además del principio del bien, queda aún un punto de acercamiento a la Cosa, otro freno en el camino al deseo radical del sujeto: lo bello.

1.3 - Lo bello: el velo de lo verdadero

Para ilustrar de qué manera lo bello se constituye como la segunda barrera al campo central del deseo, Lacan (1995/1959-1960) toma la tragedia griega de Sófocles (1994/442 a. C.): *Antígona*. La protagonista de la obra es una heroína que se dispone a enfrentar los obstáculos que sean necesarios para llevar a cabo los ritos fúnebres de su hermano Polinices, a quien le fueron negados por ser acusado de traidor a la patria. Antígona asume su deber familiar aún a sabiendas de la condena que Creonte (su tío y actual rey de Tebas) le asegura si viola las leyes del estado: la muerte. El desenlace fatal es anticipado desde el primer momento. Tras un extenso desarrollo de los componentes de la obra, Lacan (1995/1959-1960) se pregunta por el efecto conmovedor que tiene la protagonista sobre los espectadores. Siguiendo la fórmula que presenta Aristóteles (citado por Lacan, 1995/1959-1960) en su *Poética*, la tragedia tiene como meta la *catharsis*, la purgación de las pasiones: del temor y de la compasión. La imagen de Antígona cautiva, fascina al espectador pero a la vez lo intimida por mostrarse una víctima tan voluntaria. Lacan (1995/1959-1960) sostiene que es su imagen a través de la cual somos purgados en el orden de lo imaginario: Antígona se sostiene en el límite, el *ex nihilo*, el corte que instaura en la vida del hombre la presencia misma del lenguaje. Su deseo visible de muerte -frente al que la protagonista no se detiene- conmueve, ilumina violentamente, con un brillo insoportable. Realizar su deseo, aún cuando éste suponga su muerte física, la salva de una segunda muerte: la subjetiva. Este acto heroico es de una belleza tal que se detiene el juicio crítico, emerge una suerte de confusión, de ceguera. “El efecto de la belleza es un efecto de enceguecimiento. Todavía

pasa algo más allá, que no puede ser mirado. (...) Se trata efectivamente de una ilustración del instinto de muerte” (Lacan, 1995/1959-1960, pp.336-337).

A través de este ejemplo, Lacan (1995/1959-1960) describe cómo el fenómeno estético detiene al sujeto frente al campo del deseo radical. Lo bello, como esplendor de lo verdadero, oficia de cobertura, de velo. Nos detiene frente a la pulsión de muerte, pero al mismo tiempo lo bello nos indica la dirección hacia el campo de la destrucción absoluta (Lacan, 1995/1959-1960, p.262). La experiencia de lo bello, con su efecto conmovedor, encandila, pero permite vislumbrar que más allá del límite con la Cosa se halla el deseo de muerte. En este sentido, Lacan (1995/1959-1960) afirma que, al contrario de la función del bien, la función de lo bello no nos engaña en relación al deseo. La belleza tiene estructura de señuelo: nos deslumbra, nos fascina. Sin embargo, apunta a algo más allá de ella: lo excluido, lo irrepresentable, el núcleo más íntimo y más ajeno al mismo tiempo, aquello que Lacan (1995/1959-1960) nombra con un neologismo que indica su cualidad interior y exterior simultáneas, el lugar de lo *éxtimo*.

1.4 - La experiencia estética: ¿pacificadora o inquietante?

1.4.1 - *Das Unheimliche*

La consideración por la experiencia estética desde el psicoanálisis no se limita al encuentro con lo bello, a la satisfacción que puede generar contemplar una obra de arte. Desde el comienzo Freud (1991a/1913; 1991b/1914) señala que el arte, además de un placer estético, puede provocar disgusto emocional, desconcierto o desorientación. Esta otra cara de la experiencia estética es ampliamente tratada en su trabajo *Lo ominoso* (Freud, 1992c/1919). Freud (1992c/1919) introduce *das Unheimliche* como lo que excita angustia y horror, “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p.220). Para avanzar en la comprensión de cómo algo familiar puede devenir siniestro, desarrolla primero un estudio etimológico del término *unheimlich*. Si *unheimlich* es lo contrario a *heimlich* (íntimo, familiar, doméstico), aquello que se presenta con carácter novedoso tendría una cualidad terrorífica. Sin embargo, no todo lo nuevo resulta ominoso. Es por esto que al analizar el término en una amplia serie de referencias que Daniel Sanders incluye en su *Diccionario de Lengua Alemana*, Freud (1992c/1919) nota que *heimlich* también se utiliza para designar algo oculto, secreto, clandestino. Mientras que *unheimlich* se opone al primer significado (lo familiar y agradable) no es opuesto al segundo. De esta forma, Freud (1992c/1919) introduce una enunciación de Schelling: “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (p.225). A su vez, siguiendo las

indicaciones del diccionario de los hermanos Grimm, el desarrollo del significado de *heimlich* cobra una ambivalencia, hasta coincidir con su opuesto: *unheimlich* (Freud, 1992c/1919, p.226).

Freud (1992c/1919) recorre numerosos ejemplos de elementos o situaciones que pueden resultar siniestras. Entre ellos es posible ubicar a cualquier persona que sea portadora de malos presagios, especialmente de muerte. El motivo del doble también se presenta como ominoso: mientras que en su origen la imagen especular o el semejante se perfilan como una seguridad contra el sepultamiento del yo, una vez superada esta fase el sosías, o *doppelgänger*, se convierte en un ser siniestro, anunciador de la muerte. Por otra parte, el cadáver insepulto es ominoso en tanto despierta en el sujeto la angustia primitiva frente a la muerte, al igual que la idea del retorno de los muertos que se convierten en enemigos de los sobrevivientes. En su texto, Freud (1992c/1919) apela al cuento de Hoffmann *El hombre de la arena* para ilustrar cómo la angustia del complejo de castración puede resurgir ante imágenes ominosas como partes del cuerpo desmembradas, especialmente si son animadas. De forma similar, los autómatas pueden tener un efecto siniestro, más aún mientras se les sospeche cierto animismo. Resulta interesante también notar dos ejemplos que propone Freud (1992c/1919) en relación a lo ominoso: la imagen de ser enterrado vivo, y el miedo a los genitales femeninos que manifiestan algunos varones. En ambos casos, se indica que tras lo terrorífico de estos motivos subyace en realidad una fantasía que remite a épocas primordiales: vivir en o retornar al seno materno. Ya aquí se vislumbra cómo lo ominoso se enlaza con el deseo, un deseo oculto, censurado, reprimido.

Freud (1992c/1919) concluye que lo ominoso es lo otrora doméstico, familiar. El prefijo *un-* marca la represión, mecanismo que trasmuta una moción de sentimientos en angustia. Por este motivo, sin importar que en su origen aquello reprimido fuera angustioso o portara otro afecto, lo ominoso provoca angustia. No se trata de algo nuevo, sino que es precisamente el efecto de algo familiar para la vida anímica, algo que fue reprimido y ha devenido extraño. “Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmados por unas convicciones primitivas *superadas*” (Freud, 1992c/1919, p.248).

A modo de ejemplo, Freud (1992c/1919) se refiere al mal de ojo y su efecto ominoso. Cuando el sujeto experimenta angustia porque teme que otros lo envidien y con un poder malévolo le provoquen infortunios a distancia, en realidad proyecta su propio propósito secreto de hacer daño. La fantasía de que tales deseos tengan la fuerza de realizarse es de naturaleza siniestra. De forma similar, se señala la creencia de muchos pacientes neuróticos obsesivos de que ciertos acontecimientos, especialmente muertes y desgracias, suceden siempre luego de que la idea haya cruzado su mente. Ambos ejemplos parecen remitir a fantasías de omnipotencia del pensamiento, propias de etapas primarias

de sobreestimación narcisista de los propios procesos anímicos, que incluso reconducen a una primitiva concepción animista que puebla el exterior de espíritus humanos. Cuando las secuelas de dicha fase son capaces de exteriorizarse, el sujeto experimenta un sentimiento ominoso.

Asimismo, cabe resaltar otra modalidad de lo siniestro: el factor de la repetición de lo igual, y el efecto de desvalimiento que provoca. Freud (1992c/1919) menciona como ejemplo un sujeto que se encuentra en un bosque invadido por la niebla, y a pesar de realizar todos los esfuerzos por salir de allí, acaba una y otra vez en el mismo lugar. Una repetición no deliberada puede volverse ominosa incluso si se trata de algo en sí mismo inofensivo (como cuando un determinado número se hace reiteradamente presente en diferentes situaciones de la vida cotidiana), en tanto surge la idea de lo fatal, lo inevitable. En este punto se enlaza lo ominoso y la compulsión a la repetición. Si bien este concepto es desarrollado más profundamente en *Más allá del principio del placer* (Freud, 1992d/1920), escrito que da un vuelco a la teoría freudiana, ya se vislumbra cómo la pulsión de muerte se vincula con lo terrorífico. Freud (1992c/1919) concluye que despierta el sentimiento ominoso aquello capaz de recordar la compulsión a la repetición, una pulsión que “tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica” (p.238).

Julia Kristeva (1999) analiza el concepto de *Das Unheimliche*, la *inquietante extrañeza* según la traducción francesa, en relación a la experiencia estética. La autora argumenta que Freud diferencia el sentimiento ominoso suscitado por la experiencia real, del experimentado en la experiencia estética. Debido al carácter ficticio de las obras literarias en los ejemplos citados por Freud, el efecto de extrañeza parecería abolido: se neutraliza su ominosidad, volviendo aceptables, agradables incluso, los retornos de lo reprimido.

Como si la magia absoluta -la sublimación absoluta- así como en lo opuesto la racionalización absoluta -la represión absoluta- fueran nuestras únicas defensas contra la inquietante extrañeza... A menos que, privándonos tanto de los riesgos como de las delicias de la extrañeza, no sean más que los liquidadores de ella. (Kristeva, 1999, p.363-364)

En este punto, resuena el planteo lacaniano en torno a la sublimación y la pulsión de muerte. Según Kristeva (1999) el sentimiento ominoso quedaría neutralizado en las obras literarias, permitiendo incluso disfrutarlo. Cabe preguntarse en qué medida esto coincide con la concepción de Lacan (1995/1959-1960) en relación a la sublimación en tanto esta permite acercarse, proyectar más allá de la barrera con la Cosa, sin llegar a acceder al goce

absoluto. El brillo de la obra de arte, el efecto de enceguecimiento de lo bello permite aproximarse a la pulsión de muerte, sin vislumbrar este campo por completo. No obstante, Kristeva (1999) parece cuestionar hasta qué punto este mecanismo anula la potencia de lo que podría brindar lo ominoso, sus delicias (p.364). Es en este sentido que la misma autora introduce otro concepto: lo abyecto.

1.4.2 - Lo abyecto

Dando un paso más en las posibles miradas acerca de la experiencia estética Julia Kristeva (2006) desarrolla el concepto de la abyección en su trabajo *Poderes de la perversión*. Si el encuentro con el otro puede despertar en el sujeto el sentimiento de inquietante extrañeza, al confrontarse con su propia ajenidad, lo abyecto produce una sensación de extrañamiento por otra vía: revela los límites del yo, los límites del cuerpo, los límites de la existencia. A diferencia de lo siniestro, la abyección no se construye en el no reconocimiento de lo familiar que ha devenido extraño; “nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (Kristeva, 2006, p.13).

En los primeros intentos de diferenciación de la entidad materna, aún antes de existir fuera de ella gracias a la autonomía del lenguaje, el yo se expulsa, se abyecta, y en ese mismo movimiento se presenta como tal. Kristeva (2006) ilustra este movimiento con la imagen de un niño que se ha tragado tempranamente a sus padres, y encontrándose solo, asustado, los rechaza, los vomita. Aún antes de que las cosas sean significables para él, “las expulsa, dominado por la pulsión, y se construye su propio territorio, cercado de abyecto” (Kristeva, 2006, p.13). Se ha tragado precozmente un vacío, y de ello intenta purgarse. Los no-objetos, expulsados, desde siempre caídos, es de lo que el sujeto procura diferenciarse, y así salvarse: la abyección los coloca en otro lado, y el sujeto se salva de encontrarse allí. Lo abyecto encuentra su máxima manifestación justamente cuando el sujeto se encuentra con lo imposible de su ser, en tanto “él no es otro que siendo abyecto” (Kristeva, 2006, p.12). Se trata de la pérdida fundante del ser, su falta (de sentido, de lenguaje, de deseo), su capacidad como ser hablante de dividir, rechazar, repetir. Un sujeto desde siempre habitado por el Otro.

Kristeva (2006) sostiene que la abyección no tiene objeto. La autora (Kristeva, 2006) juega con el término francés *ob-jet* y el verbo *jeter*, es decir, arrojar, expulsar. Lo abyecto comparte apenas una cualidad con el objeto: se opone al yo. Pero mientras que el objeto al oponerse al yo me homologa, me equilibra, lo abyecto me atrae al fuera del sentido. La suciedad, la cloaca, el cadáver, la muerte: lo abyecto no significa la muerte, ya que ante la muerte significada uno podría comprender, reaccionar o aceptar. En cambio, estos desechos indican aquello que el yo permanentemente descarta para existir (Kristeva, 2006,

p.10), indican el límite de la condición viviente, el más allá donde no soy pero que me permite ser. Lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 2006, p.11). Produce un quiebre en el narcisismo: devela lo efímero de su estado. Revela que el sujeto es abyecto desde siempre, desde los límites de la represión primaria: “La imagen más o menos bella donde me miro o me reconozco se basa en una abyección que la fisura cuando se distiende la represión, su guardián permanente” (Kristeva, 2006, p.22). Lo abyecto sería el objeto de la represión primaria, y opera antes del surgimiento del yo y sus objetos y representaciones. Se trata de un afecto, aún no hay signo. Se erige como pura pérdida para excluir al sujeto de lo que no es asimilable. Es el fundamento que marca los límites del universo humano.

Es por este motivo que lo abyecto produce asco, repugnancia, se presenta como una amenaza que resulta intolerable, fuera del sentido, de lo posible. Aún así, lo abyecto puede resultar fascinante, inquietante, despierta el deseo. Pero el sujeto no cede ante él: al aproximarse, experimenta un goce en el que el Otro le impide naufragar, tornando el goce en repulsión.

Kristeva (2006) plantea que lo abyecto puede bordear tanto el síntoma como la sublimación. Entiende el síntoma somático como un extranjero inasimilable en el cuerpo, estructurado a partir de la retirada del lenguaje. En el síntoma, el sujeto es invadido por lo abyecto, se convierte en lo abyecto. En cambio, la sublimación permite otra operación: nombrar aquello pre-nominal, pre-objetal. Lo abyecto está rodeado de sublime, y por la sublimación es posible poseerlo.

Pues lo sublime tampoco tiene objeto. Cuando el cielo estrellado, el alta mar o algún vitral de rayos violetas me fascinan, entonces, más allá de las cosas que veo, escucho o pienso, surgen, me envuelven, me arrancan y me barren un haz de sentidos, de colores, de palabras, de caricias, de roces, de aromas, de suspiros de cadencias. El objeto “sublime” se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo, que es la que, de estado en estado, de recuerdo en recuerdo, de amor en amor, transfiere este objeto al punto luminoso del resplandor donde me pierdo para ser. No bien lo percibo, lo nombro, lo sublime desencadena - desde siempre ha desencadenado- una cascada de percepciones y de palabras que ensanchan la memoria hasta el infinito. Me olvido ahora del punto de partida y me encuentro asomada a un universo segundo, desfasado de aquel en el que “yo” estoy: delectación y pérdida. No más acá, sino siempre y a través de la percepción y de las palabras, lo sublime es un *además* que nos infla, nos excede, y nos hace estar a la vez *aquí*, arrojados, y *allí*, distintos y brillantes. Desvío, clausura imposible. Todo fallido, alegría: fascinación. (Kristeva, 2006, pp.20-21)

1.4.3 - Lo sublime y lo bello

Lo sublime, la sublimación, aparecen y se deslizan como significantes recurrentes en la exploración de la estética desde el psicoanálisis. Es menester por lo tanto introducir los conceptos de lo *bello* y lo *sublime* para avanzar aún más en la comprensión de la experiencia estética, apartándose por un momento del campo psicoanalítico para integrar la tradición filosófica que se ha ocupado de estas nociones.

En su ensayo *Lo bello y lo siniestro* Eugenio Trías (2006) realiza un recorrido por el desarrollo de la noción de lo sublime. Para ello, comienza por la concepción de belleza según la tradición grecorromana antigua. Desde esa perspectiva, lo bello se asocia a la armonía, el orden y la perfección. Mientras que la belleza se define en relación a la medida y la limitación, todo aquello que implique o sugiera desorden, caos, infinitud, corresponde a la fealdad, la maldad, la irracionalidad. No obstante, esta asociación entre lo imperfecto y la infinitud comienza a cuestionarse en pensadores como San Basilio, San Gregorio de Nisa, y luego San Agustín, que abren paso al registro de lo *sublime*. Se incluyen en la categoría de lo sublime todas aquellas imágenes que “predisponen al espíritu para una aceptación, en territorios mundanales, de la noción de infinitud” (Trías, 2006, p.35). Esta ecuación que postula la identidad de infinitud y perfección, imponiéndose lentamente desde la teología judeocristiana, da paso a la reflexión sobre el *infinito positivo* como categoría ontológica y epistemológica, alcanzando el ámbito de la estética a mediados del siglo XVIII.

Es en este punto que Trías (2006) introduce la noción de lo sublime desde la reflexión estética kantiana. En la *Crítica del juicio*, Kant (2007/1790) postula que el arte bello puede tratar cualquier tema y promover cualquier sentimiento, incluso describir como cosas bellas aquellas que en su naturaleza serían feas o desagradables: la muerte, las enfermedades, la destrucción, la guerra. Sin embargo, ubica un límite para la obra artística en su capacidad de satisfacción, un sentimiento que al presentarse quiebra el efecto estético: el asco. Esta clase de fealdad cuando es representada parece apremiarnos para gustarnos, y sin embargo nos oponemos a ello con violencia. En este contexto, Kant (2007/1790) explora la categoría de lo sublime extendiendo la reflexión estética más allá de lo bello. El sentimiento de lo sublime puede despertarse por objetos no necesariamente bellos, sino más bien caóticos: un viaje por la cordillera alpina, una tempestad engeguecedora, un desierto de extensión indefinida. De esta forma se “rompe el yugo, el *non plus ultra*⁴ del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *mare Tenebrarum*⁵” (Trías, 2006, p.36).

4no más allá

5el mar de las tinieblas

Trías (2006) resume el proceso del sentimiento de lo sublime en cinco etapas. En primer lugar se encuentra la aprehensión de algo grandioso, superior al sujeto, que sugiere la idea de lo informe, lo desordenado, lo caótico, lo infinito. Esta aprehensión produce a continuación una suspensión del ánimo, y una reacción inmediata de angustia frente a lo que se erige como una amenaza sobre la integridad del sujeto. A esto le sigue una reflexión, una toma de conciencia sobre la propia insignificancia e impotencia ante lo inconmensurable. Pero luego de esta primera reacción dolorosa, surge una segunda reflexión mediante la cual el sujeto experimenta un sentimiento de placer. ¿De qué se trata?

Siguiendo a Kant (2007/1790), frente a lo infinito, el sujeto cobra conciencia de su insignificancia física, pero también de su superioridad moral. “El hombre *siente* en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez (una mera pluma agitada por el viento del universo en infinita expansión)” (Trías, 2006, p.41).

El objeto material es simplemente un pretexto para que se produzca la remoción de las facultades del sujeto. El sentimiento de lo sublime une un dato de la sensibilidad (objeto) con una idea de la Razón, produciendo un *goce moral*: se produce una síntesis ética-estética. Se trata de un sentimiento que surge en la ambivalencia entre placer y dolor. Este objeto inconmensurable, que supone una angustiosa amenaza, solo puede ser gozado a distancia. El placer que experimenta el sujeto se sobrepone al miedo y la angustia que simultáneamente le suscita el objeto. Pero el miedo y la angustia a la vez vuelven el placer más poderoso, más punzante (Trías, 2006). Nuevamente, la experiencia de goce estético parece situarse en un borde, en el límite que el miedo y la angustia le imponen al placer.

Más adelante, con el idealismo alemán, las categorías de lo *bello* y lo *sublime* quedarán reunidas bajo el concepto de *lo bello*, y este será el punto de partida para la exploración de lo divino que, Trías (2006) dirá, no está falto de un carácter tenebroso. ¿Qué se esconde detrás de las tinieblas? El autor afirma que la indagación se sostiene en la curiosidad por ese fondo del ser en el que se presiente un abismo, frente al que experimentamos un vértigo⁶ esencial. En ese estado de suspensión se sitúa el arte.

La hipótesis de Trías (2006) es la siguiente: “*lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*” (p.31). Aquí es donde introduce una perspectiva psicoanalítica en su reflexión sobre la estética. Tomando el concepto de *das unheimlich* desarrollado por Freud (1992c/1919), Trías (2006) sostiene que lo siniestro, lo ominoso, es la fuente del poder de fascinación, de sugestión, de arrebatos de la obra de arte. Mientras que lo bello se presenta

⁶Resuena aquí la descripción del sentimiento de vértigo de Milan Kundera (2015) en su novela *La insupportable levedad del ser*:

¿Qué es el vértigo? ¿El miedo a la caída? Pero ¿por qué también tenemos vértigo en un mirador provisto de una valla segura? El vértigo es algo diferente del miedo a la caída. El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados (p.65)

con rostro familiar, cognoscible, acorde a nuestro límite, lo ominoso irrumpe como una presencia familiar que presagia horrores y temores, acaso secretamente deseados. Sin embargo, para que el efecto estético se produzca, lo siniestro debe estar presente bajo la forma de ausencia: velado. Esta presencia es condición para el efecto estético de lo bello, pero su revelación lo destruiría. La potencia de la obra de arte radica precisamente en ese estado de suspensión, en el borde con lo ominoso. Trías (2006) lo afirma citando la frase de Rainer María Rilke: “lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar” (p.43).

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. (Trías, 2006, p.54)

En este último fragmento, la visión de Trías (2006) parece coincidir ampliamente con la concepción de lo bello en Lacan (1995/1959-1960), del placer estético que produce el arte como situándose en un estado de suspensión frente a aquello inasimilable, salvo que en lugar de hablar de lo ominoso, Lacan (1995/1959-1960) sitúa lo terrible en el campo de la pulsión de muerte, al menos en el Seminario VII. También Freud (1992c/1919) traza un vínculo entre el sentimiento ominoso y la compulsión a la repetición como suscitándolo, noción que más adelante teorizará como instinto de muerte (Freud, 1992d/1920). No obstante, en ambos casos (Lacan, 1995/1959-1960, Trías, 2006), lo inasimilable insiste como aquello cubierto por el velo de lo bello. ¿De qué se trata este resto imposible de asimilar? ¿Por qué es condición necesaria para producir el efecto estético?

1.4.4 - Pulsión de muerte y experiencia estética

Al comparar las distintas reflexiones acerca de la experiencia estética y la creación artística en la obra freudiana, podríamos preguntarnos cómo estas difieren tras el vuelco en la teoría a partir de la introducción del concepto de pulsión de muerte y el nuevo modelo de aparato psíquico (Freud, 1992d/1920).

En sus primeros trabajos vinculados al arte y lo bello, Freud parece trabajar con una noción de inconsciente reprimido, aquel regulado por el principio del placer, que liga las representaciones al someterlas a las leyes de condensación y desplazamiento. Al referirse al creador literario (Freud, 1999/1907), a la sublimación en Leonardo Da Vinci (1994/1910), al duelo anticipado por la pérdida de la belleza transitoria (Freud, 1992b/1916), podríamos

conjeturar que Freud habla del retorno de lo reprimido, aquello que alimenta los sueños y las fantasías, y que en su posibilidad de manifestarse apacigua al sujeto. Este efecto pacificador es quizás al que refiere Kristeva (1999) cuando sostiene que el efecto ominoso del retorno de lo reprimido puede volverse incluso agradable si se trata de una obra literaria. Pero aún cuando el encuentro con ciertas formas del arte pudieran ser penosas, suscitar angustia, si de lo que se trata es del retorno de contenidos inconscientes reprimidos, es porque estas mociones en cierto momento pudieron ser representadas, y así, asimiladas.

Sin embargo, no todo lo inconsciente es reprimido. Freud (1992d/1920) propone que no toda la trama inconsciente está gobernada por el principio del placer, e introduce la compulsión a la repetición como una moción que el sujeto percibe con extrañamiento pero que, aún así, insiste y coacciona. La pulsión de muerte se integra al nuevo modelo de aparato psíquico, relacionada con el ello (Elmiger, 2017). No todo en el sujeto es significable: existe un resto inasimilable que se vincula con lo que Lacan (1995/1959-1960) rescata del *Proyecto de psicología*, el *das Ding* que Freud conceptualiza como las marcas no subjetivadas en la interacción con el primer otro. Como ya fue expuesto anteriormente, Lacan (1995/1959-1960) relaciona esta marca primordial con la hiancia que se genera en la entrada del sujeto al lenguaje. En este sentido, habría un resto inconsciente que no es aquel que interviene en el trabajo del sueño, que liga o envuelve lo real. Es el resto mortífero de la pérdida inaugural, de la marca del significante (Elmiger, 2017).

Esta diferenciación quizás permite comprender mejor la naturaleza de los distintos efectos que el arte puede provocar en el sujeto. Por un lado, su efecto pacificador, vinculado a la posibilidad de satisfacción de los deseos reprimidos, una experiencia más orientada a la descarga, al sosiego. Por otra parte, la emergencia del sentimiento ominoso como variedad de la angustia (Freud, 1992c/1919), la inquietante extrañeza (Kristeva, 1999) o el vértigo embriagador (Trías, 2006) al enfrentarse a la obra de arte, hablan de una experiencia estética condimentada por la cercanía de estos restos inaccesibles, cercanía que es sin embargo lo que convoca y fascina al espectador.

Trías (2006) recoge cómo el concepto de lo sublime conjuga sentimientos de placer y dolor simultáneamente, y cómo a partir de cierto momento lo sublime se une a la categoría de lo bello. La fascinación ante lo bello se produce justamente en la medida en que permite aproximarse al horror, a lo terrible, al goce absoluto, en la medida que permite presentir el deseo de destrucción sin llegar a concretarlo (Castrillo, 2012). Es acaso lo que la estética kantiana sostiene en relación al miedo y la angustia ante la amenaza de lo sublime que, contemplado a una distancia suficiente, vuelven el placer más punzante (Trías, 2006). En una línea similar, Castrillo (2012) sostiene que esa cualidad de lo bello es la que diferencia la obra de arte de los objetos decorativos, objetos que pueden resultar agradables, bonitos, pero no bellos.

Si la experiencia estética cobra su potencia cuando convoca a aquello que pulsa más allá del principio del placer, podríamos preguntarnos hasta qué punto el arte, la creación artística, permite satisfacer parcialmente este deseo de muerte, de destrucción absoluta, sin llevarla a cabo. Como sostiene Freud en *¿Por qué la guerra?* (1991c/1933), la vida pulsional del sujeto no puede prescindir de la pulsión de muerte. Eros y Tánatos se complementan y conjugan en las acciones del sujeto. Por lo tanto, no se trata de eliminar la tendencia a la destrucción, sino de intentar desviarla para que no se haga efectiva. ¿Sería posible encontrar esta vía alternativa en el arte? Freud (1991c/1933) afirma que “todo lo que promueva el desarrollo de la cultura trabaja también contra la guerra” (p.198). Además, la pulsión de muerte no se trata únicamente de la agresividad ejercida sobre el otro, sino también sobre sí mismo. Pero si este mismo impulso es lo que alimenta el placer que se encuentra en la experiencia estética, entonces el deseo de destrucción también puede conducir a otros destinos. Podríamos pensar que a esto se refiere Kristeva (2006) al rescatar el valor de la abyección como posibilidad de creación a partir de la destrucción: “La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo (moi). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia” (p.25).

2 - Las artes visuales desde una perspectiva psicoanalítica

Como fue mencionado en el primer apartado, la experiencia estética puede producirse en muchas circunstancias, no se limita al encuentro con una obra artística. Pero aún al referirse al arte, el campo es sumamente amplio. Por este motivo, la segunda parte de este trabajo se concentrará en explorar la experiencia estética en relación a una rama del arte en particular: las artes visuales.

2.1 - La mirada y el cuadro

2.1.1 - La esquizia entre la visión y la mirada

Al adentrarse en el mundo de las artes visuales, parece necesario considerar la visión como capacidad perceptiva que interviene en la apreciación de este tipo de obras. Pero, desde una perspectiva psicoanalítica, resulta quizás aún más pertinente considerar cómo en el encuentro con las obras visuales, con las imágenes, se pone en juego algo de un orden distinto al de la visión: se trata del campo escópico, el campo de la mirada. Es en su Seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* que Lacan (2011/1964) trata en profundidad la distinción entre visión y mirada, apoyándose, entre otras referencias, en la pintura.

En este Seminario, Lacan (2011/1964) llama la atención sobre el modo en que la noción de sujeto propia de cada momento histórico determina la forma en la que creemos ver, y esto se vincula directamente con las producciones pictóricas propias de la época. En el Renacimiento, las nuevas técnicas en la pintura inauguran la perspectiva geométrica: se busca generar profundidad en la imagen, lograr una representación tridimensional que se asemeje a cómo ve el sujeto en la realidad. Estos desarrollos del arte sin dudas se vinculan a un nuevo modo de entender el sujeto: tras la Edad Media, Dios deja de ser la referencia última y el humano pasa a ser colocado en el centro. El espectador se piensa como separado de la obra en el mismo sentido en que el sujeto se diferencia de su entorno; se piensa como individualidad. Más tarde, con el advenimiento de la modernidad, la concepción del sujeto moderno también parece coincidir con los modos de entender las formas en las que percibimos el mundo: “No en balde, en la misma época en que la meditación cartesiana inaugura en su pureza la función del sujeto, se desarrolla una dimensión de la óptica que, para distinguirla, llamaré geometral” (Lacan, 2011/1964, p.92).

Desde la óptica geometral, la visión se ordena en función de las imágenes, es decir en la correspondencia punto por punto de dos unidades en el espacio (Lacan, 2011/1964, p.93). El desarrollo de la ciencia acompaña el del arte: en el momento en que se entiende

que la luz se traslada en línea recta, todo lo que pertenece al campo de la visión puede reducirse a la relación de una imagen con cierto punto geométrico. En este punto estaría el sujeto de la representación, el sujeto que capta la luz que reflejan los objetos y con ella se forman las imágenes al interior de la retina de su ojo: lo que veo está *afuera*, la percepción está en los objetos que ésta capta, y sin embargo, en la medida en que yo percibo, mis representaciones me pertenecen (Lacan, 2011/1964, p.88). De la misma forma, el sujeto se capta como pensamiento: la representación de la conciencia tiene su apoyo en la duda metódica, y su correlato se designa como *me veo verme*. Lacan (2011/1964) argumenta que tal modo de captación del pensamiento corresponde a un *cogito* propio del sujeto cartesiano, un sujeto que queda reducido al anonadamiento, reducido a la certeza única de ser sujeto (p.88).

Tomando la percepción visual como sostén de esta forma de representación de la conciencia, Lacan (2011/1964) procura interrogar y hacer caer la certeza del ser sujeto. ¿Qué sucede si se toma otro modo de la percepción? Por ejemplo, a diferencia del *me veo verme*, si pensamos en la percepción térmica, en un *me caliente al calentarme*, se trata de la percepción de un punto de calor que se difunde, una sensación de calor que me invade a nivel del cuerpo. Pero en el *me veo verme* no es palpable que yo sea invadido por la visión.

En cambio, el análisis ha cuestionado tal carácter de la conciencia, para considerarla más bien obtusa, principio de idealización y desconocimiento, *escotoma*, es decir, punto ciego en el campo visual. El poder *verse verse* es una ilusión de la conciencia. Es justamente en este punto que Lacan (2011/1964) subvierte el estatuto del sujeto cartesiano, dueño de sus representaciones, sujeto volitivo, al introducir las dimensiones psicoanalíticas de la pulsión y el deseo, y recortando así el campo escópico que privilegia la mirada.

2.1.2 - La mirada como objeto a

Al nivel del campo escópico, la pulsión se manifiesta como división, esquizia entre el ojo y la mirada. ¿Cómo? Allí entra en juego la consideración de la mirada como objeto *a*.

Lacan (2011/1964) dirá que la esquizia del sujeto es determinada por un objeto privilegiado, surgido de una separación primitiva, una suerte de automutilación inducida por la aproximación de lo real: el objeto *a*. Por su estructura, en la relación escópica, la mirada ocupa este lugar:

de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer su dependencia en el registro del deseo, la mirada se especifica como inasible. A ello se debe que, más que cualquier otro, la mirada sea un objeto desconocido, pero quizás por eso el sujeto simboliza en ella su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la conciencia de *verse verse*, en la que se elide la mirada (Lacan, 2011/1964, p.91).

Apoyándose en las ideas de Sartre (citado por Lacan, 2011/1964) en relación a la mirada, Lacan (2011/1964) propone entender la mirada como aquella que me sorprende, que cambia el orden, las coordenadas de mi mundo, y me avergüenza. Para ilustrar este punto, utiliza el ejemplo de una persona que es sorprendida mientras mira por el agujero de una cerradura, y que al ser descubierta, al sentirse mirada mirando, siente una profunda vergüenza. En este caso, la mirada es la presencia de un otro, más precisamente: “La mirada que encuentro no es una mirada que veo, sino una mirada que imagino en el campo del Otro” (Lacan, 2011/1964, p.91). ¿Quién se siente sorprendido? No se trata del sujeto de la conciencia, el sujeto anonadante de la lógica cartesiana, sino del sujeto de deseo.

Pero al entender la mirada como un objeto privilegiado, encontramos que en la relación del yo con lo que lo rodea, el sujeto escotomiza, elide el ojo que lo mira como objeto: “En tanto estoy bajo la mirada, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada” (Lacan, 2011/1964, p.91).

Es en este sentido que Lacan (2011/1964) propone su lectura de la mirada como objeto *a*. Sostiene que la mirada puede ser simbólica de aquello que encontramos como el tope de nuestra experiencia: la falta constitutiva, la angustia de castración. La pulsión escópica se caracteriza precisamente por eludir el término de castración. Su satisfacción se produce en tanto que, si la mirada contiene el objeto *a*, la caída del sujeto pasa desapercibida, el sujeto ignora lo que hay más allá de la apariencia (Lacan, 2011/1964, p.84). Incluso, Lacan (2011/1964) remite al carácter satisfactorio del narcisismo fundado en la imagen especular, momento en que la imagen proporciona al sujeto un soporte tranquilizador que se opone al caos y extrañamiento intrínseco del organismo. Cuando el sujeto se mira en el espejo, ve sus ojos, ve la imagen especular, pero elide la mirada: soslaya el *verse visto*.

Por otra parte, Lacan (2011/1964) toma como puntapié los últimos desarrollos del filósofo Merleau-Ponty en el campo de la percepción, señalando la existencia de una mirada omnividente en el mundo: todo el que mira es previamente mirado, desde todas partes (p.80). El sujeto siempre se encuentra bajo el imperio de la mirada: “somos seres mirados, en el espectáculo del mundo” (Lacan, 2011/1964, p.82), un mundo *omnivoyeur*, todo vidente. Estar bajo esta mirada, que nos vuelve seres mirados, será sumamente satisfactorio, siempre y cuando la función de esta mirada permanezca elidida. Por el contrario, cuando la mirada del mundo se muestra, se produce un efecto muy diferente. Lacan (2011/1964) sostiene que si bien el mundo es omnividente, no es exhibicionista, no provoca nuestra mirada; si lo hace, emerge una sensación de extrañeza (p.83), un sentimiento ominoso.

Si el sujeto es atrapado por la mirada el efecto es siniestro, se revela algo del orden de lo real, de lo indecible. El sujeto se convierte en objeto, objeto mirada. Al mirarnos en el espejo, nos encontramos con nuestra imagen, podemos incluso mirarnos a los ojos y ver simplemente eso, un par de ojos. Pero si sostenemos la mirada por unos segundos se produce un quiebre: al registrar que esos ojos nos miran, nos vemos mirándonos. La revelación evanescente de la mirada tiene un efecto desorganizador, ominoso, que nos obliga a desviar nuestra mirada del espejo.

2.1.3 - El punto luminoso y la mirada

La óptica geometral establece que, en tanto la luz se traslada en línea recta, la visión se produce por la correspondencia entre los puntos, es decir, la distancia entre los objetos en los que la luz se refleja en línea recta y el punto geometral en el que se ubica el sujeto que ve, el ojo que capta la luz. No obstante, Lacan (2011/1964) argumenta que este modo de entender la luz, fundamento de la óptica geometral, nada tiene que ver con la visión. Si la visión se tratara de una cuestión de demarcación del espacio, hasta un ciego es capaz de ver, de reconstruir, de imaginar (Lacan, 2011/1964, p.93). Es cierto que el trayecto de la luz se produce en línea recta, pero reducir la luz a la línea, al hilo que une los puntos, pasa por alto su sustancia. Además de trasladarse en línea recta, la luz se refracta, se difunde, puede tener diferentes intensidades, puede invadir, inundar el ojo. De hecho, el ojo cuenta con toda una serie de órganos para defenderse del exceso de luz que podría dañarlo (Lacan, 2011/1964, p.101).

En este sentido, si la luz es capaz de invadir el ojo, llenar su copa, es capaz de volver al sujeto objeto, de pasivizarlo. En el momento en el que un foco de luz se dirige hacia mí e invade mis ojos, el punto de perspectiva deja de estar en el lugar que designa la óptica moderna como punto geometral, el lugar donde se ubica el ojo y el sujeto de la representación que ve. El punto de perspectiva pasa a estar en el punto luminoso, más allá del cual se encuentra el campo de la mirada.

Como parte de una anécdota, Lacan (2011/1964) cuenta que en cierta ocasión en la que se encontraba sobre un bote de pesca con una familia de pescadores, divisaron una lata que flotaba en el mar, resplandeciendo bajo el sol. En ese momento, un joven pescador dice a Lacan "*¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, jella no te ve!*" (Lacan, 2011/1964, p.102), broma que suscita en él la siguiente reflexión:

si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira. Me mira al nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira, y eso no es una metáfora. (Lacan, 2011/1964, p.103)

A partir de este relato, Lacan (2011/1964) argumenta que de esto se trata lo que queda elidido en la relación geometral. Es la luz la que me mira, la que se apodera de mí y me solicita. Al narrar su anécdota Lacan (2011/1964) se ubica dentro del cuadro: si bien al

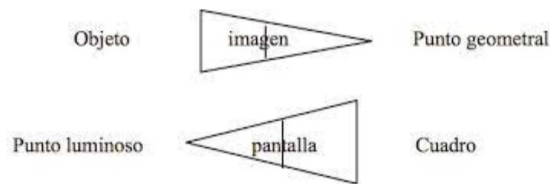


Figura 1: Esquema triangular: uso invertido de la perspectiva. Reproducido de *El seminario de Jacques Lacan: Vol. 10: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, J. Lacan (1964/2011), Buenos Aires, Paidós.

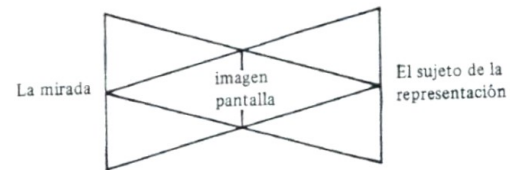


Figura 2: Esquemas triangulares superpuestos: el funcionamiento del registro óptico. Reproducido de *El seminario de Jacques Lacan: Vol. 10: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, J. Lacan (1964/2011), Buenos Aires, Paidós.

recibir la luz el cuadro se forma en la retina del ojo -y por lo tanto es cierto que el cuadro está en mi ojo-, no obstante yo estoy en el cuadro. Y lo correlativo al cuadro es el punto de la mirada, el punto luminoso:

Siguiendo estos esquemas (figuras 1 y 2), lo que se ubica en el medio de los dos términos no es el espacio geometral que propone la óptica moderna, sino la pantalla en su condición de opacidad. La mirada siempre se trata de un juego de luz y opacidad: la reverberación de la luz reflejada en la lata moviéndose al ritmo de las olas, los destellos evanescentes que se cuelan entre el follaje de un árbol; en cada punto la pantalla me cautiva porque hace aparecer la luz como iridiscencia que la rebosa (Lacan, 2011/1964, p.104).

2.1.4 - El cuadro: *en materia de lo visible todo es trampa*

Lacan (2011/1964) postula que en materia de lo visible todo es trampa (p.100), una trampa que se vincula con la posición del sujeto de la representación en el lugar del cuadro y con la mirada situándose en otra parte (tal como muestran las figuras 1 y 2). En este marco es que Lacan (2011/1964) se detiene en la consideración por el cuadro, y las obras pictóricas.

Al preguntarse qué es la pintura, Lacan (2011/1964) sostiene que no se trata de una reproducción realista de las cosas, de imitar los objetos representándolos, sino que en el cuadro siempre se manifiesta algo que tiene que ver con la mirada (p.108). Tanto si se trata de un cuadro en donde aparezca la mirada de forma tradicional, es decir, un par de ojos, como de aquellos cuadros en los que no encontramos figura humana alguna, se trasluce, se siente la presencia de la mirada. Más aún, Lacan (2011/1964) dirá que todo cuadro es una trampa de cazar miradas: “En cualquier cuadro, basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos, para, precisamente, verla desaparecer” (p.96).

El cuadro, en su función de pantalla, sostiene la ilusión de que detrás de él, más allá de él, se encuentra algo que convoca al ojo, se encuentra la mirada que solicita. Lacan (2011/1964) se remite al apólogo del reto entre Zeuxis y Parrhasios, dos pintores de la antigua Grecia que se enfrentan en un duelo para definir quién es el mejor artista. Luego de develar su pintura -un racimo de uvas tan realistas que engaña a unos pájaros que bajan del cielo e intentan comerlas-, Zeuxis le pide a Parrhasios que corra el velo que cubre su obra sobre el muro. Parrhasios vence a su colega justamente porque su pintura es el velo: mientras que las uvas de Zeuxis son un señuelo que engaña a los pájaros, el velo de Parrasios es un *trompe-l'oeil*, es capaz de engañar al humano. La mejor pintura es aquella que engaña al ojo, da un más allá de lo que es, de lo que el sujeto pide ver.

El pintor da a quien ve su cuadro algo que tiene que ver con la mirada. ¿De qué se trata? Lacan (2011/1964) afirma que el pintor entrega su pitanza al ojo, y así, invita al espectador a deponer allí su mirada: “se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada” como se deponen las armas (Lacan, 2011/1964, p.108). En este depósito de la mirada radica el efecto pacificador de la pintura. Esto es lo que está en juego en la creación artística como sublimación, y del valor social que adquiere la obra pictórica: una creación del deseo del pintor es valorada en tanto procura sosiego, reconforta a sus espectadores, satisface su deseo de contemplar; incitando al renunciamiento, cobra una función de *doma-mirada* (Lacan, 2011/1964, p.118).

De esta forma, la relación entre el pintor y el espectador es un juego de *trompe-l'oeil*, de engañar al ojo; el triunfo de la mirada sobre el ojo (Lacan, 2011/1964, p.110). Lacan (2011/1964) ilustra este juego haciendo referencia a la anamorfosis, técnica pictórica que se desarrolla apoyándose en la óptica geometral, y su empleo en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein.

El cuadro presenta a los embajadores de Francia y el Sacro Imperio Romano, erguidos con vestimentas ornamentadas que ponen de manifiesto su estatus político. Entre ellos se ubican una serie de objetos que aluden al desarrollo de la ciencia y el arte, conquistas del hombre sobre la naturaleza y otros hombres. Lacan (2011/1964) dirá que tales objetos representan los símbolos de las *vanitas*, ya que delante de tal ostentación fascinante, un objeto misterioso flota entre los personajes. Introduciendo este elemento, Holstein hace visible al sujeto como anonadado, “anonadado en una forma que, a decir verdad, es la encarnación ilustrada del *menos fi* (-Φ) de la castración” (Lacan, 2011/1964, p.95). Ese objeto, indiscernible a simple vista, está allí para ser mirado, para *hacer caer en la trampa* al que mira. ¿Pero qué es ese objeto? Sólo al alejarse del cuadro hacia la

izquierda y volver la vista el espectador se da cuenta de que el objeto flotante es una calavera⁷, una figura que refleja nuestra propia nada (Lacan, 2011/1964, p.100).

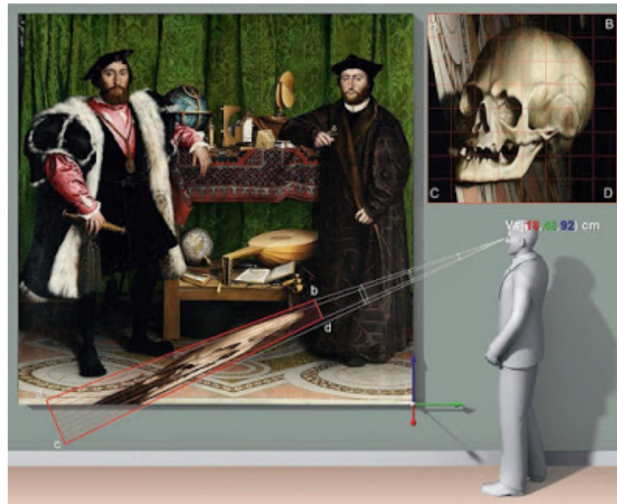


Figura 3. Estudio del punto de vista idóneo para observar la anamorfosis del cuadro “Los embajadores” de Hans Holbein (1533). Reproducido de “La anamorfosis en J. Lacan: la visión desde un punto de vista geométral” [Publicación en blog], R. Wenger. Recuperado de <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2018/12/la-anamorfosis-la-vision-desde-un-punto.html>

Recalcati (2006) argumenta que en este Seminario Lacan (2001/1964) parece introducir una estética distinta a la del Seminario de *La ética del Psicoanálisis* (Lacan, 1995/1959-1960). En lugar del arte como organizándose alrededor de un vacío, desde esta perspectiva la finalidad del arte sería hacer posible el encuentro con el vacío, el encuentro con lo real. Cambia así el acento que “no está puesto sobre el objeto cotidiano -manzanas, zapatos, cajas de fósforos⁸- de los cuales se extrae la Cosa, sino más bien sobre el objeto anamórfico (“suspendido” y “oblicuo”) como aquello que opera una ruptura ominosa (*unheimlich*) de lo familiar” (Recalcati, 2006, p.21). Esta capacidad de producir un encuentro con lo real será lo que determine a una obra de arte como tal, un encuentro que no se trata de la aprehensión de la obra por parte del sujeto, sino lo contrario: la exterioridad de la obra aferra, captura al espectador, lo mira.

¿Qué es lo que seduce y satisface al sujeto en este encuentro? Ser capturado por la obra no significa caer en el vórtice de la Cosa (Recalcati, 2006, p.23). La satisfacción se encuentra en el engaño, en el *trompe-l'oeil*, el instante en el que vemos la calavera, el momento en el que aparece otra cosa que lo que captamos como representación. Lacan (2011/1964) dirá que el valor de la pintura radica en un lugar mucho menos elevado del que

⁷Ver figura 3.

⁸En referencia a las alusiones que hace Lacan (1995/1959-1960) a las obras de Cezanne, Van Gogh, y la colección de cajas de fósforos de Prévert.

se supone: se trata del placer del ojo como órgano voraz, del apetito de ver, del mal de ojo. Al pensar en la universalidad del mal de ojo, en tanto no aparecen registros del ojo como *ojo bueno*, como ojo que bendice, parece haber sido siempre un órgano dotado de un poder separador, un órgano que entraña una función mortal (Lacan, 2011/1964, p.122). El mal de ojo ya había sido objeto de las reflexiones de Freud (1992c/1919) en relación a lo ominoso, el miedo a la envidia de otros y su poder de provocar daño con su mirada. Lacan (2011/1964) hace una apreciación acerca de la envidia: no se trata de celos, en tanto suele provocar envidia que otro posea bienes que no tendrían ninguna utilidad para el sujeto. La verdadera envidia hace que el sujeto se ponga pálido ante la imagen de una completud que se cierra, “porque el *a* minúscula, el objeto *a* separado, al cual está suspendido, puede ser para otro la posesión con la que se satisface” (Lacan, 2011/1964, p.122). Con la pintura, el ojo es engañado por la mirada, que opera en un cierto descanso, en un descendimiento del deseo: el sujeto no está allí del todo (Lacan, 2011/1964, p.121).

Una vez más, la experiencia estética, esta vez frente a la obra pictórica, parecería ubicarse en un borde, en un desvanecimiento, un instante en el que algo cae, en el que el sujeto cae.

2.2 - La pregunta por el arte contemporáneo

Finalizando este recorrido por las diferentes formas de entender la experiencia estética desde el psicoanálisis, resta la pregunta por el arte contemporáneo. ¿De qué forma los conceptos psicoanalíticos y de la tradición filosófica sobre la estética expuestos en este trabajo nos permiten pensar las últimas manifestaciones del arte?

Si bien a lo largo de la historia las categorías de lo bello y lo feo han variado según cada época y cultura (Eco, 2007), e incluso en todas las culturas el arte también se ha encargado de aludir a la fealdad, sí es posible identificar un movimiento a partir del siglo XX. Es notoria la transición desde una búsqueda del arte bello (pensemos en la noción de Bellas Artes) hasta fines del siglo XIX, y la aparición de las vanguardias a principios del siglo XX. Futurismo, cubismo, expresionismo, surrealismo, dadaísmo; todas corrientes que surgen como provocación a la concepción de belleza burguesa occidental, presentando imágenes rupturistas, imágenes que no buscan generar un placer sosegado, apolíneo, a quien las contempla. Pero aún rompiendo con los cánones estéticos tradicionales, “las nuevas imágenes son artísticamente «bellas» y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael” (Eco, 2004, p.415). Umberto Eco (2007) distingue entre la fealdad en sí misma (lo excremental, lo putrefacto, lo nauseabundo), la fealdad formal (como desequilibrio, la ruptura de un orden) y la fealdad artística, argumentando que entre las distintas teorías estéticas ha habido siempre un cierto

consenso respecto a la capacidad de la representación artística de redimir cualquier forma de fealdad. Entonces, aún cuando las vanguardias pretenden retar la categoría de belleza tradicional del arte, sus obras aún pueden ser calificadas como bellas.

¿Qué sucede con otras corrientes, aquellas que renuncian completamente a toda aspiración de belleza, incluso a todo intento de representación sea de lo bello o lo feo, como el minimalismo? Por otra parte, ¿cómo entender las nuevas tendencias en el arte contemporáneo que ya no buscan representar lo feo, sino mostrarlo directamente y sin velos, exponer lo asqueroso, lo repulsivo, lo horroroso? Es así que en este último apartado se explorarán, a la luz de los conceptos psicoanalíticos trabajados anteriormente, dos movimientos artísticos contemporáneos: el minimalismo y el arte abyecto.

2.2.1 - El minimalismo y lo ominoso

El arte *minimalista* surge como una tendencia que varios artistas norteamericanos desarrollaron en la década del sesenta, buscando llevar el arte a su forma más simple: un arte dotado de un mínimo de contenido de arte (Wollheim, citado por Didi-Huberman, 2014, p.27). Entre las obras de esta corriente suelen encontrarse puros y simples volúmenes, sin contenido, sin atractivos. Según exponentes como Donald Judd y Robert Morris (citados por Didi-Huberman, 2014), se trata de objetos *específicos* que sólo exigen ser vistos por lo que son: un objeto de tres dimensiones que no se presenta ni representa más que por su propio volumen. A su vez, son objetos despojados de cualquier temporalidad, estables, sin cambios de sentido, y despojados de toda significación; objetos transparentes, tanto concreta como teóricamente, vaciados de toda connotación, toda interioridad, toda latencia. El manifiesto minimalista elimina todo antropomorfismo para hallar en la especificidad de los objetos su poder intrínseco. En definitiva, frente a las obras minimalistas “todo lo que hay que ver es lo que se ve (*what you see is what you see*)” como afirma Frank Stella (citado por Didi-Huberman, 2014, p.31).

Sin embargo, ¿es posible quitarle a una obra de arte su latencia? ¿Acaso al ver este tipo de obras, éstas no nos miran? Esto es precisamente lo que Didi-Huberman (2014) cuestionará en su trabajo titulado *Lo que vemos, lo que nos mira*. El autor esgrime que el postulado de Stella (*what you see is what you see*) es una tautología, en tanto el sujeto, el objeto y el acto de ver nunca se detienen en lo visible (Didi-Huberman, 2014, p.47). Cuando un artista da a ver su obra siempre se juega algo del orden del inquietar el ver, se trata de una operación abierta, agitada, hendida. El acto de ver conlleva una escisión ineluctable, e ignorarla supone una posición de creencia o de tautología: ambas posiciones se inventan el mito el ojo puro, sin mancha, sin sujeto. Resuena aquí el cuestionamiento lacaniano al estatuto del sujeto de la representación de la modernidad (Lacan, 2011/1964).

Para ilustrar su tesis, Didi-Huberman (2014) hace referencia a la obra de Tony Smith, particularmente su volumen *Die* (figura 4): un cubo de acero de 6 pies de lado, medida estándar de la altura humana. Siendo un objeto específico -siguiendo los postulados de la corriente minimalista- al contemplar este volumen el espectador debería ver simplemente un gran cubo oscuro, un volumen en su especificidad. No obstante, incluso artistas de esta corriente como Michael Fried admiten que frente a



Figura 4. Die [Volumen], Tony Smith (1962), Washington D.C., National Gallery of Art. Recuperado de <http://www.tonymithestate.com/artworks/sculpture/die-1962/6>

este tipo de obras sienten una insoportable presencia (citado por Didi-Huberman, 2014, p.44), una sensación de *ser puesto a distancia e invadido a la vez, ser alcanzado* por el objeto, “enfrentado súbitamente a una familiaridad terriblemente inquietante, *unheimliche*” (Didi-Huberman, 2014, p.79). Pero si se trata de un simple cubo negro, que no aspira a incluirse en la categoría de lo bello, que no se presenta más que como un gran volumen, despojado de todo detalle, de todo expresionismo, ¿cómo explicar la experiencia estética que se produce al encontrarse con semejante obra? Didi-Huberman (2014) ensayará una posible respuesta: se trata de un volumen portador, mostrador del vacío, *un objeto visual que muestra la pérdida*, una forma que nos mira (p.18).

Para comenzar, un volumen cerrado define su espacialidad, pero simultáneamente, indica un adentro, la sospecha de un interior, de que algo *falta ser visto* (Didi-Huberman, 2014, p.77), y de esta forma indica el vacío. Podríamos preguntarnos de qué manera esto coincide con el argumento lacaniano de que el arte se organiza alrededor de ese vacío que es el *das Ding* (Castrillo, 2012). En este sentido, Didi-Huberman (2014) plantea que lejos de presentar una imagen clausurada en lo visible (*what you see is what you see*), el cubo como objeto-pregunta impone su visualidad como una apertura, suscita la pregunta *¿qué hay dentro?* (p.69). Además, contrario a la pretensión de despojar a la obra de arte de cualquier antropomorfismo, un cubo cuyas medidas corresponden a la estatura humana es dotado inevitablemente de una cualidad antropomórfica. De una forma muy particular, un objeto de nuestro tamaño se presenta como figura paradójica entre el autorretrato y la desemejanza: un cubo que nos enfrenta a la escala humana nos inquieta, nos agita, nos mira. El cubo de seis pies de alto podría estar de pie, pero también acostado. Sin poder definir su verticalidad u horizontalidad, se produce un deslizamiento de imágenes del cubo a la caja, a la casa, a la puerta, a la cama, a la tumba (Didi-Huberman, 2014, p.86). No se trata de una iconografía de la muerte, sino un lugar *dialéctico*. Incluso el nombre que Smith escoge para su obra

parece jugar con un deslizamiento de significantes: *Die*, como infinitivo e imperativo del verbo *morir*, es también el singular de *dice* (*dados*, elementos que se enlazan a la idea de la determinación de un destino, quizás mortífero), pero fonéticamente puede a su vez resbalar a *the eye* (*el ojo*) o al pronombre personal *I* (*yo*).

Un cubo, estático, específico, que sin embargo parece encerrar un movimiento. Didi-Huberman (2014) se refiere al juego del *fort-da* sobre el que Freud (1992d/1920) reflexiona al conceptualizar la repetición como forma de simbolizar la pérdida. El juego se desarrolla en un vaivén de un objeto que aparece y desaparece, en un ritmo anadiomeno. Se trata de un juego de duelo: el niño ve la bobina, la toma y luego la arroja. Ésta por un momento se ausenta, pero al tirar del hilo vuelve, y el niño ríe. La bobina se convierte en imagen visual en tanto es capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible, en cuanto el niño juega a *deja caer* el objeto: “el objeto corre permanentemente el riesgo de perderse, y con él el sujeto, al que hace reír” (Didi-Huberman, 2014, p.62). De esta forma, el objeto caído es un resto asesinado, una imagen mortífera. La dialéctica del juego visual introduce una dialéctica de alienación del sujeto que también es arrojado, que también es dejado caer.

Frente al cubo de Tony Smith, nuestro *ver* se inquieta. Como imagen del arte, presenta la dialéctica visual del juego que alguna vez supimos jugar, un juego que inquieta nuestra visión, dándole lugar a la ausencia, al desvío y al retorno, a la convivencia del *ver* y el *perder*, “un momento para compactar que la pérdida siempre vuelve, nos vuelve” (Didi-Huberman, 2014, p.76).

Apoyándose en el concepto de *imagen dialéctica* de Walter Benjamin (citado por Didi-Huberman, 2014), Didi-Huberman (2014) insiste sobre el carácter dialéctico de las obras minimalistas: al pensar en la inquietante extrañeza que sentimos frente al cubo de Smith, es justamente su estatus incierto lo que le proporciona su interés, su belleza esencial, su dialéctica en obra (p.80). La obra invade al espectador, lo incomoda hasta la angustia. Al imponer con su volumen el vaciamiento, nos deja solos, en una suspensión, abiertos frente a ella (Didi-Huberman, 2014, p.81). De este modo, enfrentados al vacío, se establece una doble distancia: en un lugar constantemente inquieto, la mirada nunca saciada ve que el objeto está allí, pero está allí vacío (Didi-Huberman, 2014, p.90). Algo se escapa, se pierde. En el volumen, la humanidad está *indicada* en el lugar mismo de su falta, de su desaparición.

Ante la obra de arte que vemos, se produce un movimiento *anadionemo* que instala una lejanía que se acerca, en un ida y vuelta constante, sólo para mostrarse distante, una cercanía que produce extrañeza, próxima pero inaprehensible (Didi-Huberman, 2014, p.94). También siguiendo las ideas de Walter Benjamin (citado por Didi-Huberman, 2014), podríamos nombrar estas obras como *objetos auráticos*. Cuando el mirante siente el aura

de un objeto (*esto me mira*), le otorga el poder de la mirada, el poder de alzar los ojos. Así, Benjamin plantea respecto a la imagen aurática: “es ella la que se adueña de nosotros” (citado por Didi-Huberman, 2014, p.103), nos alcanza, nos toca, nos mira. Una vez más, parece que su reflexión se acerca a lo que Lacan (2011/1964) refiere a propósito del instante en el que el sujeto se siente mirado, pasivizándose, volviéndose objeto mirada.

Didi-Huberman (2014) señala una similitud con el concepto de lo *unheimlich* desarrollado por Freud (1992c/1919). De la misma forma en la que la aparición del objeto aurático aparece como una lejanía al acercarse, también lo ominoso plantea algo del origen del surgimiento de algo lejano; como aparece en la fórmula de Shelling, es “lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud 1992c/1919, p.225). La experiencia de la mirada conjuga dos momentos que se complementan: implica un perder al ver, y a la vez, un ver aparecer algo que conserva la huella del alejamiento, de la profundidad, de lo que se disimula (Didi-Huberman, 2014, p.159). Se produce un efecto de desorientación (¿acaso el mismo que Freud (1991b/1914) sintió frente al Moisés de Miguel Ángel?): una “experiencia en la cual ya no sabemos exactamente qué está *frente* a nosotros y qué no lo está, o bien si el lugar hacia el que nos dirigimos no es ya ese *interior* en el cual estaríamos presos desde siempre” (Didi-Huberman, 2014, p.161). De esta forma es posible pensar que un simple cubo negro puede concentrar toda la potencia de lo bello.

2.2.2 - El arte abyecto

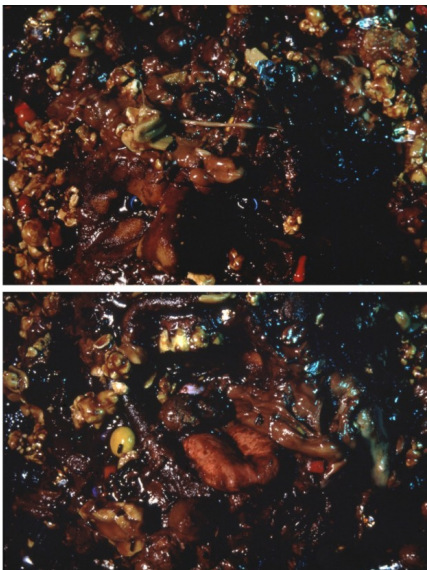


Figura 5. Sin título # 190 [Impresión], Cindy Sherman (1989), Los Ángeles, The Broad. Recuperado de <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-190>

Si ante las obras minimalistas hay quienes ponen en duda su cualidad bella, el arte abyecto empuja esta pregunta aún más, punzando en las fronteras de la sensibilidad. Trías (2006) postulaba que si bien lo siniestro es condición de lo bello, también constituye su límite. Si este es franqueado, el efecto estético se quiebra. No es de extrañar entonces que el autor haga la siguiente sentencia acerca del arte contemporáneo: “se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror” (Trías, 2006, p.81). Al observar la obra de la fotógrafa y cineasta Cindy Sherman, su fotografía *Sin título #190* (figura 5) por ejemplo, es posible entender a qué se refiere Trías (2006). Si bien

dentro de esta corriente se presenta lo abyecto de formas muy diversas, algunas obras parecen exponer la fealdad hasta los límites de lo soportable, o incluso superarlos: artistas performáticas como Marina Abramovic someten su propio cuerpo a cortes, golpes y violación frente a su público, en ocasiones haciéndolo partícipe (Eco, 2007, p.423). Es así que surge la siguiente pregunta: en su denuncia a las atrocidades de nuestro tiempo, ¿ha conseguido el arte abyecto desgarrar el velo de lo verdadero, confrontarnos sin tapujos con el horror?

Se podría incluso cuestionar si este tipo de obras truculentas deberían ser incluidas dentro de las categorías del arte; muchas posturas pueden enunciarse al respecto. Por ejemplo, Recalcati (2006) hace énfasis en la cualidad sublimatoria de las obras del arte contemporáneo. Si la satisfacción de la pulsión por vía de la sublimación siempre adviene a través del Otro social, Recalcati (2006) defiende que aún pudiendo aparecer como puro real, al ser reconocidas socialmente como arte estas obras cumplen con el requisito freudiano para la sublimación (pp.55-56). Otros autores no son tan optimistas. Castrillo (2012) retoma el enunciado de Trías a propósito de la decadencia del arte contemporáneo en su intento de ruptura del límite con lo siniestro, pero para refutar su veredicto. Refiriéndose a los conceptos expuestos por Lacan (1995/1959-1960) en su Seminario *La ética del psicoanálisis*, Castrillo (2012) argumenta que el arte moderno no puede enfrentarse sin velo a la Cosa, pues esto supondría olvidar que *das Ding* no es sino un agujero, un vacío que no puede ser presentado ni representado. La autora dirá que, a lo sumo, este tipo de arte falla en *indicar* la Cosa, y al entrar efectivamente en el orden de lo excremental “viene a taponar ese vacío de Das Ding” (Castrillo, 2012, párr.35).

Por otra parte, Hal Foster (2001) reflexiona acerca del arte a fines del siglo XX tomando esta vez los conceptos lacanianos expuestos en el Seminario XI (Lacan, 2011/1964) en relación al arte visual como *doma-mirada*. Foster (2001) plantea precisamente que algunas formas del arte contemporáneo, como el arte abyecto, parecieran rechazar la función pacificadora de la mirada, y en cambio pretender “*que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición*” (p.144). Para este autor, cuando las imágenes van más allá de la evocación de lo abyecto y se vuelven obscenas, la mirada del objeto se presenta como sin pantalla que la contenga frente al sujeto (Foster, 2001, p.153). Se cuestiona por lo tanto hasta qué punto el arte abyecto busca -y quizás consigue- rasgar la pantalla, de modo que la mirada ya no invade al sujeto sino que lo abrumba, al igual que lo haría la visión de un cuerpo desmembrado en medio de un campo de batalla. Si bien Foster (2001) reconoce que, por definición, lo real no puede ser representado, que el arte abyecto

no puede reclamar el perdido objeto *a* del sujeto, al menos pretende sondear la herida que éste ha dejado, pretende hacer surgir el trauma.

En sus desarrollos acerca de la abyección, Kristeva (2006) indica que lo abyecto produce un efecto tan particular porque conmociona la fragilidad de nuestros límites, nos confronta con lo que excluimos desde el inicio para ser: que no somos sino siendo abyectos (p.12). Es justamente retomando aportes de Kristeva en *Poderes de la perversión* que Foster (2001) se detiene en la diferenciación entre la abyección (operación de abyectar) y lo abyecto para cuestionar el alcance del arte abyecto en su aspiración al desbaratamiento del orden. Mientras que la abyección es una operación necesaria tanto para el sujeto como para la sociedad, la condición de *ser abyecto* es corrosiva en ambos casos. Por lo tanto,

¿Puede lo abyecto representarse en absoluto? Si se opone *a* la cultura, ¿puede exponerse *en* la cultura? ... ¿Es, pues, lo abyecto desbaratador o de alguna manera fundacional de los órdenes subjetivo y social, una crisis o de alguna manera una confirmación en estos órdenes? Si un sujeto o una sociedad abyectan lo ajeno en su interior, ¿no es la abyección una operación reguladora? (En otras palabras: ¿podría ser la abyección a la regulación lo que la transgresión al tabú? «La transgresión no niega el tabú», reza la famosa formulación de Bataille, «sino que lo trasciende y lo completa») ¿O bien puede el *estado* de abyección ser remedado de un modo que reclame, para perturbarla, la *operación* de la abyección? (Foster, 2001, pp.157-160)

Más allá de que la dimensión política de estas manifestaciones artísticas en el marco actual de un orden simbólico en crisis (Kristeva, 2006) no será abordada en este trabajo, parece necesario esbozar al menos un cuestionamiento ético. Foster (2001) se pregunta si en este rompimiento del cuerpo, un sujeto devorado por la mirada sin una pantalla que oficie de protección, acaso las nuevas manifestaciones del arte apuntan a “una posesión convulsiva del sujeto entregado a una *jouissance* mortal” (p.169), al goce mortal. Kristeva (2006) ya señalaba que lo abyecto podía despertar el deseo, resultar fascinante, pero que el Otro le impedía al sujeto ceder al goce, convirtiéndolo en repulsión. ¿Estaremos ante la retirada del Otro en su función de restricción al goce?

Castrillo (2012) también sostiene que si bien el arte contemporáneo es incapaz de enfrentarse sin velos a la Cosa, sí cabe preguntarse por las consecuencias éticas de evitar la belleza, en tanto lo que está en riesgo es que el arte renuncie a su poder evocador de la Cosa. Esta renuncia a indicar el campo de *das Ding*, del deseo de destrucción absoluta, de la pulsión de muerte, y en cambio pretender confrontar al sujeto con lo abyecto sin velos, ¿podría provocar cambios en la cualidad de la experiencia estética? “En una época en que la catástrofe puede hacerse más tangible que nunca el hombre contemporáneo parece obstinarse en vivir en la permanente “banalización del mal” y del “todo es posible””

(Castrillo, 2012, párr. 38). Umberto Eco (2007) también hace alusión a cómo en las galerías de arte conviven obras bellísimas (según los cánones tradicionales), con performances del arte abyecto, y sus espectadores parecen admirar ambas “con espíritu lúdico y sereno” (p.423). Frente a estos planteos surge un cuestionamiento: ¿corremos el riesgo de que nuestra capacidad de conmoción ante el horror se atenúe?

Reflexiones finales

Quizás la primera conclusión que es posible extraer luego de este recorrido es que no hay una respuesta inequívoca respecto a la esencia de la obra de arte y su impacto. No obstante, más allá de los diferentes enfoques que sostienen los autores explorados en este trabajo, es posible concluir que la experiencia estética suscitada por el arte parecería estribar entre la pacificación y la turbación.

Mientras que Freud (1992b/1916; 1994/1910; 1999/1907) en un primer momento explora el impacto estético de las obras de arte y la creación artística vinculada a la teoría de las pulsiones, la sublimación y a la posibilidad de satisfacción de deseos reprimidos por esta vía, parece decisiva la introducción de la compulsión a la repetición en sus reflexiones acerca de la estética. Si bien la pregunta por el efecto de desconcierto o disgusto frente a ciertas obras aparece desde el comienzo (Freud, 1991b/1914; Freud, 1992b/1916), se distingue un vuelco en sus conceptualizaciones tras el estudio de *das Unheimliche* (Freud, 1992c/1919) así como las teorizaciones consumadas en *Más allá del principio del placer* (Freud, 1992d/1920) a propósito de la pulsión de muerte. Lejos de sustituir las nociones acerca del placer estético que puede producir la liberación pulsional frente a las obras de arte (Freud, 1991a/1913), integrar el instinto de muerte como parte de la vida pulsional amplía su comprensión y quizás incluso renueva el valor que podemos asignarle al arte como destino alternativo del deseo de destrucción (Freud, 1991c/1933).

Es posible trazar ciertas similitudes con la tradición filosófica acerca de la estética, recogiendo por ejemplo el concepto de lo sublime que -aunque se remonta a pensadores muy anteriores- Kant (2007/1790) trabaja como forma de experiencia estética que va más allá de la producida ante el arte bello. El sujeto puede experimentar un sentimiento de placer aún frente a objetos caóticos, desordenados, inconmensurables, pero no sin antes verse apremiado por ellos, captar su amenaza con angustia. Kant (2007/1790) ya identificaba en el sentimiento de lo sublime de qué forma un objeto que suscita miedo y angustia también podía producir placer, e incluso, un placer más intenso justamente por presentar la proximidad de una amenaza (siempre y cuando ésta no se concrete).

Una vez que lo sublime se incluye en la categoría de lo bello, el vínculo entre lo ominoso y el arte se vuelve más evidente; esto será lo que, como plantea Trías (2006), dote de su poder de fascinación y conmoción a la obra de arte. La cualidad de lo siniestro como condición pero también límite de lo bello (Trías, 2006, p.31), del requisito de que se presente bajo una forma velada, encuentra un punto de coincidencia en la obra lacaniana. En su caso, Lacan (1995/1959-1960) se referirá a lo bello como esplendor pero también velo de lo verdadero -este último asociado a la pulsión de muerte, al deseo de destrucción

absoluta, a lo que pulsa más allá del principio del placer. Este campo convoca al sujeto, y lo bello, la obra de arte, permite acercarse y deslumbrarse sin acceder completamente al goce absoluto.

Las formas en las que Lacan explora la esencia de la obra de arte varían en distintos momentos de su teoría. Al tratar el problema de la sublimación en su Seminario VII Lacan (1995/1959-1960) recoge el concepto freudiano de *das Ding*, aquel núcleo excluido en el centro mismo del sujeto, un vacío carente de representación posible alrededor del cual se organiza el arte para evocarlos. Por la vía de una elevación simbólica se coloca el objeto imaginario en ese lugar vacío -*das Ding*-; esta es la forma en que Lacan define la sublimación (1995/1959-1960, p.138). Sin embargo, en obras posteriores como el Seminario XI (Lacan, 2011/1964), su reflexión estética se ocupa de la mirada como objeto *a*: un sujeto que elide la mirada como elude también el término de la castración. En este marco, la obra-imagen se erige como pantalla que indica que más allá se encuentra la mirada que convoca al ojo, que cautiva al sujeto domando su mirada. Es allí donde el sujeto depone su mirada, en el juego de luz y opacidad de la pantalla, en el lugar en el que el sujeto cae, confrontado -siempre parcialmente- a su propia hiancia. En subsiguientes desarrollos, Lacan introducirá una nueva reflexión estética, ya no vinculada a la obra como figura anamórfica, sino al cuadro como *función de la letra* (Recalcati, 2006, p.27), aunque este último tratamiento de lo estético no haya sido incluido en el presente trabajo. Es así que resulta evidente que Lacan recorre trayectos muy diferentes en cada momento de su enseñanza para abordar la esencia de la obra de arte. Sin embargo, como opina Recalcati (2006), estos modos no necesariamente se excluyen, ni se sustituyen, sino que conviven en una tensión constante, ya que de lo que se trata es de “interrogar cómo en una práctica simbólica -como es la práctica artística- se puede asilar y encontrar la dimensión irreductible al simbólico, de lo real” (p.10).

Por diferentes vías, en las reflexiones acerca del fenómeno estético parece insistir algo del orden de lo que el sujeto puede hacer enfrentado a su hiancia, con aquello que se le presenta como profundamente ajeno e íntimo a la vez, interno y externo simultáneamente, *éxtimo*, inquietantemente extraño, ominoso. En su caso, Kristeva (2006) enuncia el concepto de lo abyecto como aquello que el sujeto separa de sí para ser. La abyección es propuesta como operación primordial, movimiento en el que el sujeto expulsa estos objetos caídos para así diferenciarse de ellos. Aún siendo una operación necesaria, Kristeva (2006) insiste en que el campo de la abyección también convoca, fascina y, una vez más, la sublimación aparece como un modo posible de *hacer con él*, de rodearlo y poseerlo. La autora destaca que lo abyecto en cambio puede invadir al sujeto a través del síntoma somático, un extrajero en el seno del cuerpo. Aunque apoyándose en su teoría de

las pulsiones, Freud (1991a/1913) también sostiene que el mismo impulso que se manifiesta en síntomas podría producir un placer estético a través de la sublimación. Es interesante destacar cómo en ambos casos la sublimación parece presentarse como un destino o una operación alternativa al síntoma, y por lo tanto sería posible ubicar aquí un punto de especial relevancia para la clínica psicoanalítica. Su desarrollo podría ser objeto de futuras indagaciones.

El arte, como una de las formas de expresión humanas, implica un sujeto que se ve impulsado a crear y a deleitarse con ciertas creaciones, con obras que conmueven sus sentidos e interpelan de algún modo aquello que pulsa desde un lugar éxtimo, que se mantiene oculto siempre a riesgo de salir a la luz, que convoca a ver aquello que no puede ser visto, que indica lo irrepresentable, lo inaprensible. Escribir acerca del vacío, de lo real, de lo abyecto, del resto inasimilable y excluido ofrece sus dificultades; podría ser uno de los motivos por los que Freud (1992a/1930) reconocía un límite en lo que el psicoanálisis puede decir acerca de la experiencia estética. Como ya fue señalado, el recorrido en este trabajo por momentos se desliza hacia otras disciplinas como la filosofía e incluso la teoría del arte. Si bien siempre existe un riesgo de extraviarse en estos pasajes disciplinares, recorrer los bordes también puede enriquecer y potenciar la exploración.

En este sentido, las conceptualizaciones de Walter Benjamin recogidas por Didi-Huberman (2014) al analizar de qué forma aún las formas del arte contemporáneo aparentemente más simples -como un cubo negro- son capaces de albergar un movimiento dialéctico, pueden resultar sumamente enriquecedoras para ampliar la comprensión del fenómeno de lo estético, y su potencial para generar en el sujeto un instante de vacilación que permita la apertura a la pérdida. Antígona y su brillo enceguecedor (Lacan, 1995/1959-1960), la imagen anamórfica en el cuadro de Holstein (Lacan, 2011/1964), un volumen de dimensiones humanas (Didi-Huberman, 2014); todas obras que producen tal movimiento y pueden ser pensadas como *imágenes dialécticas* (Benjamin, citado por Didi-Huberman, 2014): nos inquietan, nos enfrentan al vacío, nos ponen en juego con la pérdida, pero justamente por esto nos fascinan.

Este podría ser un punto de partida para reflexionar acerca del efecto estético de aquellas obras del arte abyecto que, en lugar de un momento de suspensión que encierre un movimiento, parecen generar una parálisis. Frente al objeto que busca exponer sin velos el horror, que pretende hacer surgir el trauma (Foster, 2001), ¿nos apartamos inmediatamente, sin aquel instante de delectación y transformación posible? ¿banalizamos la visión del horror, al punto de que lentamente pierde su capacidad de conmoción de los sentidos? ¿o incluso se ofrece como posibilidad de entregarse al goce mortífero? El encuentro con el arte, como experiencia estética, tiene la capacidad de confrontarnos con la

pérdida (Didi-Huberman, 2014), con lo que pulsa más allá del principio del placer, en el campo de la destrucción absoluta (Lacan, 1995/1959-1960), con aquello que nos mira y que eludimos como eludimos el término de la castración (Lacan, 2011/1964), con lo siniestro - acaso inquietantemente familiar (Freud, 1992c/1919), acaso secretamente deseado (Trías, 2006)-, con los límites de nuestro ser (Kristeva, 2006). Pero también nos ofrece cierta posibilidad de *hacer con ello*, de sublimación como otro destino posible, de transformación a partir de su encuentro. Si bien resta la pregunta de hasta qué punto ciertas formas del arte contemporáneo anulan esta posibilidad, la exploración acerca de la experiencia estética en el marco de las producciones artísticas actuales puede constituir un terreno fértil para continuar investigando en las fronteras entre arte y psicoanálisis.

Referencias bibliográficas

- Castrillo, D. (2012). La creación artística: entre la belleza y el horror. *Sección clínica nucep*. Madrid: Instituto de campo freudiano. Recuperado de https://nucep.com/wp-content/uploads/2012/09/Dolores-Castrillo-_CREACION.pdf
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira* (Trad. H. Pons). Buenos Aires: Manantial.
- Eco, H. (2018). *Historia de la belleza* (Trad. M. Pons Irrazabal). Barcelona: Debolsillo.
- Eco, H. (2018). *Historia de la fealdad* (Trad. M. Pons Irrazabal). Barcelona: Debolsillo.
- Elmiger, M. E. (2017). *Duelo. Íntimo. Privado. Público*. Buenos Aires: Argus-a.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo* (Trad. A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- Freud, S. (1991a). *El interés por el psicoanálisis*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 13, pp. 165-192) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913).
- Freud, S. (1991b). *El Moisés de Miguel Ángel*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 13, pp.213-242) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1991c). *¿Por qué la guerra?*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 22, pp.179-198) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1933).
- Freud, S. (1992a). *El malestar en la cultura*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 21, pp.57-140) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1930).
- Freud, S. (1992b). *La transitoriedad*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 14, pp.305-312) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1916).
- Freud, S. (1992c). *Lo ominoso*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 17, pp.215-255) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).

- Freud, S. (1992d). *Más allá del principio del placer*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 18, pp.1-62) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1920).
- Freud, S. (1992e). *Pulsiones y destino de pulsión*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud*, (Vol. 14, pp.105-134) Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915)
- Freud, S. (1994). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud* (Vol. 11, pp. 53-128) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1910).
- Freud, S. (1999). *El creador literario y su fantaseo*. En J.L. Etcheverry (trad) *Obras Completas Sigmund Freud* (Vol. 9, pp. 123-137) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1907).
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. (Trad. M. García Morente) Madrid: Austral. (Trabajo original publicado en 1790)
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI.
- Kundera, M. (2015). *La insoportable levedad del ser*. (Trad. F. Valenzuela) Buenos Aires: Tusquets.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. (Trad. D. S. Rabinovich). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1959-1960)
- Lacan, J. (2011). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. (Trad. J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre). Buenos Aires: Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1964)
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. (Trad. L. Fefer). Buenos Aires: Del cirado.
- Smith, T. (1962). Die [Volumen]. Washington, DC: National Gallery of Art. Recuperado de <http://www.tonymithestate.com/artworks/sculpture/die-1962/6>
- Sherman, C. (1989). Sin título #190 [Impresión]. Los Ángeles: The Broad. Recuperado de <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-190>
- Sófocles (2014). *Antígona*. (Trad. L. Pinkler y A. Vigo). Buenos Aires: Biblos. (Trabajo original representado en 442 a. C.)

Strachey, J. (1992). *Introducción* a Trabajos sobre metapsicología. En J.L. Etcheverry (trad) Obras Completas Sigmund Freud, (Vol. 14, pp.101-104). Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1957).

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBolsillo.

Wenger, R. (2018). La anamorfosis en J. Lacan: la visión desde un punto de vista geométral. [Publicación en blog]. Recuperado de <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2018/12/la-anamorfosis-la-vision-desde-un-punto.html>