



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

LA PRODUCCIÓN ANTIÓPTICA

Lo sublime, lo feo y lo siniestro como negatividad formal y autonomía perversa

Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte,
presentada por

MIGUEL ALBERTO
ZAMORANO SANHUEZA

Profesor Patrocinante: Rodrigo Zúñiga

Santiago de Chile, 2017

Resumen

El objetivo de esta tesis es proponer el concepto de producción antióptica, acudiendo a las nociones de desborde sensible, oposición normativa y autonomía perversa en el contexto europeo del siglo XX. Se llevó a cabo una exploración de los conceptos de lo sublime, lo feo y lo siniestro, considerando sus implicancias para la constitución del concepto de producción antióptica y se sugirió la manera en que este término puede describir una subjetividad creadora autónoma, validada por un soberano goce de sí mismo. El análisis se desarrolla recurriendo a ciertos componentes del psicoanálisis, de la historia del arte con énfasis en el romanticismo y sus secuelas en movimientos artísticos posteriores, por medio de una reflexión en clave hermenéutica y fenomenológica.

Abstract

The purpose of this thesis is to propose the concept of antioptical production, appealing to the notions of sensitive overflow, normative opposition and perverse autonomy in the European context of the twentieth century. An exploration of the concepts of the sublime, the ugly and the uncanny is carried out, considering its implications for the concept of antioptical production. It is suggested the way in which this term can describe an autonomous creative subjectivity, validated by its own sovereign enjoyment of the self. The analysis is developed using some components of psychoanalysis, the history of art, focusing in Romanticism and its aftermath in subsequent artistic movements throughout an hermeneutic and phenomenological reflection.

ÍNDICE

Abstract / Resumen.....	p. 3
Introducción.....	p. 6
a) La recepción de las apariencias.....	p. 6
b) Una trayectoria energética.....	p. 8
c) Divergencias y conmociones.....	p. 14
d) Una mirada a la vanguardia.....	p. 21
e) La oposición óptica	p. 26
Objetivos generales y específicos	p. 28
Metodología.....	p. 30
Capítulo 1. EL DESBORDE SUBLIME.....	p. 36
I. Una mirada latente	p. 36
II. Placer imaginario.....	p. 40
III. Negatividad sublime.....	p. 44
IV. La intensidad subyacente del romanticismo.....	p. 48
V. Burke: el terror.....	p. 54
VI. Kant: la sensibilidad sublime.....	p. 60
Capítulo 2. TRAYECTORIAS DE LO FEO.....	p. 69
I. La tensión entre lo bello y lo sublime	p. 69
II. Estratos de la fealdad, una lectura en torno a Karl Rosenkranz.....	p. 75
III. Un fundamento arcaico y los momentos de lo feo.....	p. 80
IV. Los límites de lo feo	p. 89
V. El asco y su participación de lo abyecto.....	p. 94
Capítulo 3. LO QUE CALLA EL SURREALISMO.....	p. 99
I. Ambivalencias de la teoría.....	p. 99
II. Una pulsión inconsciente.....	p. 110
III. El carácter regresivo de la pulsión.....	p. 114
IV. Lo siniestro.....	p. 124
V. Lo que calla el surrealismo.....	p. 131

Capítulo 4. LA CONDICIÓN ANTIÓPTICA DEL ACCIONISMO VIENÉS.....	p. 136
I. Premoniciones y rupturas. Una nota sobre la sustitución de la forma óptica.....	p. 136
II. Los desastres de la guerra y el reingreso de la materia.....	p. 143
III. La praxis del accionismo vienés: la negación óptica y los dictados de la materia.....	p. 152
IV. Nitsch y la trascendencia subvertida.....	p. 160
V. Otto Muehl, un soberano.....	p. 164
VI. Günter Brus, la pintura como ser.....	p. 169
VI. La condición antióptica del accionismo vienés. La admisión de lo trascendente..	p. 173
Capítulo 5. LA PRODUCCIÓN ANTIÓPTICA.....	p. 177
I. Los matices de un concepto.....	p. 177
II. La recepción somática, la expansión del ver.....	p. 182
III. Los componentes de la producción antióptica.....	p. 188
IV. La fuerza de la pulsión y su determinación en la imagen.....	p. 190
V. Los atributos del shock.....	p. 192
Capítulo 6. LA AUTONOMÍA PERVERSA.....	p. 201
I. Renunciar a la Ley.....	p. 201
II. Una lectura de la creación en Chasseguet-Smirgel.....	p. 204
III. la abyección como la faz de orden perverso.....	p. 208
Conclusiones.....	p. 211
Índice de ilustraciones.....	p. 219
Bibliografía.....	p. 221

INTRODUCCIÓN

a) La recepción de las apariencias

La interpretación de las imágenes del arte nos puede persuadir de que probablemente, resulta imposible hablar de estas como formas visuales inocentes. Ello, porque mucho del arte en el contexto actual contiene y guía sentidos que se despliegan hacia diferentes zonas de la experiencia, connotando significados de alta complejidad y que van en ocasiones más allá de lo comprensible. Ha sido objetivo de discusión filosófica el hecho de que existiría una tensión en lo que se refiere al mayor o predominio de la imagen en el pensamiento filosófico del siglo XX. Cuando Martin Jay publica en 1993 *Downcast Eyes*, pone en evidencia este debate, incorporando algunas luces con respecto a las posturas que ven en la constitución de lo visual un sesgo tal que lleva a una postura crítica, especialmente en Francia, del régimen ocularcentrista. Sus comentarios ponen en el centro la posición de lo visual y cuestionan el movimiento temporal de esa confianza en la visión. El conocimiento del mundo no puede agotarse en la imagen. Sin embargo, si revisamos algunos de los escenarios en los que el arte despliega un sistema de imágenes, la creación que deriva de su régimen alude a un cierto contexto de producción, que no siempre tiene en cuenta una conexión entre las diferentes esferas de la vivencia subjetiva. Este ámbito se encuentra, a su vez, articulado por investiduras de sentido con diversos niveles de trascendencia, valores, expectativas y

modos específicos de comprensión de estas mismas imágenes, siendo artefactos culturales que reflejan el ámbito de existencia en el que se desenvuelven.

Las imágenes artísticas recogen diferentes modalidades de apropiación por parte de la visión. Desde los modos de aprehensión mnémico-simbólica presente en representaciones inscritas en las superficies parietales paleolíticas destinadas a asegurar la caza¹, pasando por el sometimiento a una “legalidad geométrica cristalina”² del espacio egipcio, o la constitución óptica en Grecia y el Renacimiento³. El aparato visual discrimina, sintetiza, oblitera, releva, suspende el juicio o llena los espacios de la percepción en función del mandato de la época. Theodor Adorno menciona que lo fundamental, o lo esencial del arte, es la apariencia⁴. En ella se subsumen las formas, los estilos, las derivas de pensamiento, de lo que diversos contextos promueven en su tiempo como objetos de arte, y que son reconocidos como tales. Las obras de arte son articulaciones culturales, que superponen dentro de sí estratos de diversa consistencia ontológica y que permiten participar de varios dominios del ser a sus espectadores, públicos, audiencias. Aquí se puede constatar que la percepción no es sólo la capacidad de recibir sin más, o sin juicio, las imágenes del arte. Si esta percepción, como dice Merleau-Ponty, “deviene una *interpretación* de los signos que la sensibilidad va proporcionando en conformidad con los estímulos corporales”⁵, percibir no consiste

¹ Al respecto véase Giedion, Sigfried (1981). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza, págs. 106 a 113.

² El término es utilizado por Deleuze para señalar el modo en que la imagen presente en el arte egipcio hace confluir en su “planeidad” tanto la forma, el fondo y el contorno cristalino. Deleuze, Gilles (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, p. 179.

³ El mismo Deleuze se refiere a la distinción de Alois Riegl en relación con una forma “háptica” y “óptica”, siendo aquella forma háptica la que se *vincula* con el objeto, en donde lo táctil produce una inevitable *cercanía*; por el contrario, la forma óptica desarrolla una distancia necesaria para producir la contemplación a distancia. *Ibidem*, págs. 204 y 205.

⁴ Adorno, Théodor (2004). *Teoría estética*. Obra Completa, 7. Madrid: Akal, págs. 122 a 134.

⁵ Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, p. 55.

solamente en recibir estímulos, sino integrarlos en relación con la propia experiencia del cuerpo en el mundo. De lo anterior se desprende que la imagen del arte, dependiendo de su vinculación con los escenarios de recepción y producción que la cobijan, no sólo tiene la posibilidad de ser *vista* por la mirada del espectador, sino también y en ciertos momentos, también *experimentada* como una mayor complejidad interna que aquella de la cual informa la percepción visual. Una de las aristas que esta investigación pretende relevar es la potencial expansión de la visión y su capacidad receptiva, de articulación y construcción de sentido, en una esfera trascendental que la subjetividad genera a partir de un momento de conmoción que se sustenta en la contemplación de la ya señalada apariencia del arte.

Se trata, no sólo de que la percepción visual permita la constatación de ciertas propiedades de la imagen, sino que mediante esta misma sensación dada en la experiencia del sujeto, y que tome en cuenta una sensibilidad inclusiva de otros componentes sensitivos, se dé lugar a una interpretación de la representación, la cual, al estar inscrita en el ser, constituye una vía de identificación, reconocimiento y productora de subjetividad.

b) Una trayectoria energética

Desde el punto de vista de las imágenes que constituyen la historia del arte, ellas han estado, la mayoría de las veces, guiadas por poderosos impulsos civilizatorios, que las han hecho adecuarse y ser representativas de los escenarios culturales en que se

inscriben, de un modo en que sus tensiones interiores quedan profundamente contenidas. La constitución de esta mixtura entre impulso de creación, normativa civilizadora y su articulación en función de algunos valores, que podrían ser definidos como transmisiones culturales, es lo que se puede señalar momentáneamente como un orden de lo visual. Este orden generaría modalidades de existencia en la imagen del arte, entendiendo como tales los diferentes momentos, estilos, movimientos, disrupciones y continuidades de la creación artística. La producción de las imágenes del arte representa, justamente, la adecuación de un impulso particularmente revelador de la interioridad subjetiva y del modo en que esta se inscribe en un orden de lo visual. Este puede entenderse como la manera en que ciertas expectativas de sentido permiten el flujo de energías psíquicas, mentales o sensibles dadas en la subjetividad, y que revelan distintos estratos de la experiencia. El orden de lo visual consiste en relaciones que se dan en concordancia con una estructura interna de los individuos –normada desde una configuración perceptual– que permite conciliar los juicios de realidad sobre la base de los fenómenos y objetos del mundo. Lo que Rudolph Arnheim clasifica como habilidades cognitivas divergentes, que la percepción visual produciría desde sí misma⁶.

¿En qué medida es dable señalar una contención de la energía interior del sujeto, sea cual sea el cariz que esta tenga? Si es cierto que se puede hablar de un orden de lo visual, este podría ser entendido como un mandato, o un sistema de concesiones e interdictos de las imágenes del arte vinculadas a su contexto temporal y cultural. Sería este mismo orden, basado en una ley formal, lo que delimitaría la exposición de la experiencia subjetiva ante ciertos efectos que el arte puede producir. Porque precisamente, sus imágenes connotan un momento arcaico particular, en el que el orden de lo visual permita que estas irradien un poder de defensa y negociación con las fuerzas

⁶ Arnheim, Rudolph (1986). “La inteligencia de la percepción visual”, en *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, págs. 27 a 49.

de lo invisible⁷. Abolido ese instante de la transmisión energética de lo mítico-religioso, persiste otra coyuntura, en que el sujeto se enfrenta con lo real. En ese enfrentamiento, el orden de lo visual protegería al sujeto de una tesis presente en cierta reflexión sobre la relación entre este y la imagen. La radicalidad existencial de lo real-visto, que pugna por hacerse presente en la conciencia subjetiva como formas de control y dominación. Se trata de una sensación en absoluto nueva, sino de una trayectoria sensible, de la cual este estudio intenta hacerse cargo, y que tiene que ver con formas de denominación de la experiencia individual ante las imágenes del arte. Estas permiten distinguir entre lo sublime, lo siniestro, la fealdad y los modos en que estas maneras de categorizar las imágenes del arte permiten establecer una protección. Al denominar las imágenes en términos de sus categorías, al otorgarles una función o una vía de *comprenderlas*, se evita una invasión, la posibilidad de que las imágenes y efectos sobre la sensibilidad se posesionen del ser.

Pensar que las imágenes de un desastre colosal están a una distancia contemplativa que nos salvaguarda, como en el arte romántico; o que representan un mundo transfigurado, como en el imaginario surrealista, nos permite mantenerlas fuera del horizonte existencial inmediato. Otorgar un rasgo nominal o funcional a las imágenes es, en cierto sentido, domesticarlas para reducir su potencia de irradiación. Lo que se puede leer, entre líneas, es la posibilidad de que las imágenes no sean solamente detonantes sensibles en la representación, sino también –y más aún– una incidencia sobre las concepciones de realidad que el sujeto tiene en relación con aquello que le

⁷ “La imagen constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto. Yo te doy en prenda una imagen y a cambio tú me proteges. Eso que impropriamente llamamos obra de arte de los egipcios o los griegos arcaicos procede de la disuasión del débil al fuerte. Yo dependo de fuerzas formidables y me voy a servir de mis herramientas de dibujar y cincelar para depender menos de ellas, incluso para obligarlas a intervenir en favor mío, pues la imagen del dios o del muerto implica su presencia real junto a mí”. Debray, Régis (1992). *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, p. 29.

rodea. En definitiva, que ciertas imágenes, dependiendo del cómo se contemplen y consideren, pueden tener un poder sobre la conciencia de la subjetividad y producir distintas defensas o envolturas en su denominación de ciertos sistemas de apariencia. Ello permite proporcionar algunas afirmaciones provisionales en el análisis que articula esta investigación:

- Las imágenes del arte poseen una consistencia ontológica, esto es, tienen *per se* una propiedad que las hace existir menos en su condición de *cosa* que en su posibilidad de *ser en potencia*. Al existir fuera de la experiencia sensible del sujeto, y sólo en la medida en que este las experimenta, adquieren su ser, determinando modalidades de existencia en función de esa misma subjetividad que la anima, pero que a su vez la limita.
- Las imágenes del arte son producidas desde un sujeto determinado por su propia intensidad psíquica o emotiva. A su vez, esa intensidad es adaptativa en relación con su propia experiencia vital. Lo anterior puede parecer obvio, sin embargo, es un hecho que no es pueril, pues subraya el que cada imagen, si bien posee una existencia *per se* ya mencionada, resulta cruzada por las condiciones subjetivas de su producción.
- Las imágenes del arte poseen capas de significación diferenciadas, que se producen de acuerdo con un contexto, el cual les entrega un campo de determinaciones semióticas necesarias para producir su comprensión. Su entendimiento se genera, con mayor o menor profundidad, en la medida en que puedan identificarse sus formas de cohesión interior, entendiendo como tales sus significados y vinculaciones con respecto a una convención que las preceden.
- Las imágenes del arte que nos rodean poseen supervivencias de diferentes contextos, que operan de igual modo sobre la inconsciencia en un sentido icónico

colectivo: la eficacia de otros tiempos no está limitada a un contexto temporal necesariamente finito, sino que sus efectos pueden perdurar, quizás no bajo el mismo signo, pero sí en las consecuencias que producen. En base a este último punto, las imágenes inscritas en muchas formas del arte contemporáneo recogen, con diferentes niveles de intensidad y adecuación, algunas fuerzas originarias, de manera subyacente, pero que no dejan de operar en la sensibilidad.

Esta investigación tiene entre sus expectativas pensar los modos en los cuales algunas líneas de creación, presentes en el arte contemporáneo, movilizan energías vitales en la sensibilidad subjetiva. La sensibilidad definida aquí corresponde a una estética, que considera las producciones artísticas como dispositivos o acciones destinadas a conmocionar al espectador, y cuya intencionalidad parece estar determinada por el intento de descentrar la noción de sujeto en sus diferentes dimensiones formales, culturales y simbólicas.

La propuesta de este trabajo es comprender cierto rango de creaciones artísticas bajo el concepto de producción antióptica, el cual toma en cuenta una tradición conceptual y artística que se dirige a dos fuentes. En primer lugar, hacia una revisión crítica de una modalidad de la visión, considerada como un sitio de significaciones simbólicas y representaciones alineadas con la apariencia del mundo, sustentada sobre un sujeto monocular propio del sistema de la perspectiva óptica. A partir de esta posición, se constituye un orden en los componentes formales, en tanto imagen mimética de las apariencias de los objetos.

En segundo término, esta comprensión se dirige hacia la formación de lo sensible, visto como una capacidad receptiva y reflexiva, que inviste a las imágenes con un sentido, producido desde una subjetividad auto-consciente. La sensibilidad expuesta

aquí, incluye la estructura y función de lo imaginario, como un modo de aprehensión de lo real en su apariencia. Sin embargo, existen otras formas de constitución de lo visual: las imágenes del arte no sólo serían representaciones, sino el testimonio de una visión interior, que se encarga de connotar sentidos, y de comprenderlos a la luz de su propia subjetividad. A partir de este componente, la noción de producción antióptica intentaría poner su atención en las energías interiores del sujeto, pero con un especial énfasis en aquellas que movilizan las cargas emotivas y sensitivas de mayor intensidad vital. El análisis de estos dos aspectos se realiza considerando cierto arte contemporáneo, como depositario de un potencial germen auto-destructivo, y enlazado con las vanguardias y posvanguardias artísticas. El concepto de producción antióptica sería, en este contexto, una vía para entender aquellas prácticas artísticas que exacerban el papel de la transgresión, que al parecer no es un fenómeno que se de como una posibilidad azarosa, sino más bien un programa de acciones, que poseen efectos concretos sobre la subjetividad.

La investigación pretende explorar los efectos sobre lo sensible, a partir de ciertas acciones que tienen lugar en el arte contemporáneo, y en las implicancias que estas imágenes poseen para la contemplación y la articulación de la subjetividad en su exposición a diversas formas de transgresión en el ámbito artístico. Se trata de determinar cuál sería el *status* de lo visible, en la medida en que el horror se incorpora al orden de lo visual, delimitándolo conceptualmente como una suma de diferentes atributos. Desde el rechazo y el desagrado, hasta la instauración de un *ordenamiento propio* desde un sujeto particular, sustitutivo del orden formal. Este reemplazo es producido por la voluntad de un artista, que anulando la referencialidad de la imagen, desarrolla una producción visual que acentúa una presencia inmediata e incondicionada de imágenes que impactan la sensibilidad subjetiva. Estas se adhieren a una individualidad exacerbada, soberana de lo único que es capaz de gobernar: el sitio de inscripción de su propio goce desatado.

c) Divergencias y conmociones

Mucha de la investigación que se refiere a la identificación, análisis y comprensión de los actos transgresivos dentro de las artes visuales del siglo XX y XXI se ha ligado, en gran medida, con las manifestaciones de arte corporal y la *performance*. Ello, debido a que se tiende a pensar en dichos tipos de producción artística como experiencias sensoriales extremas, que sobrepasan la capacidad de la conciencia del sujeto al introducir, en estas artes, otras modalidades sensoriales y exacerbar la ruptura con la convención. Sin embargo, pensar únicamente en el cuerpo mismo como lugar privilegiado de exacerbación de los sentidos del sujeto, deja de lado otros componentes a los que este texto pretende dar lugar, y que se relacionan con la pintura y sus modos de desempeño. Yves Michaud ha definido algunos conceptos fundamentales para referirse a la estética en su tradición hermenéutica, o bien como un acercamiento conceptual analítico, que permiten sustentar una primera delimitación del problema de investigación aquí planteado⁸. Mientras la hermenéutica “se concentra por tanto en la aprehensión de las intenciones de los artistas y el trabajo de interpretación de los espectadores, por encima de nociones como la de expresión o la de forma”, el enfoque analítico se focaliza en la lógica y funcionamiento de los términos. La representación, la expresión y la apreciación –esta última entendida como juicios de gusto–, se utilizan para determinar el modo en que estos términos pueden ser comprendidos en el contexto de la producción contemporánea.

Los conceptos ya mencionados adquieren una mayor especificidad en el momento en que se cruzan con aquellos que constituyen las áreas de influjo de las diferentes prácticas artísticas. De esta manera, el término de *representación* posee una fuerte raigambre como la imitación de la apariencia del mundo. La misión de la *representación* pensada en la antigüedad, se vinculaba directamente con su capacidad de

⁸ Los conceptos aludidos en estos párrafos corresponden al texto de: Michaud, Yves (2009). “Filosofía del arte y estética”, en *Disturbis*, N° 6, [en línea], fecha de acceso: 7 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>

imitar miméticamente una exterioridad. Para los efectos de este estudio, la *representación* se piensa como un concepto cambiante, que pasa desde estos mecanismos u operatorias de lo mimético, hacia las modalidades que incorporan materialidades, modifican las apariencias y exacerbaban la transfiguración de los referentes visuales, con lo que se subrayan los límites de lo representable en un sentido convencional.

La *expresión* alude a “cómo los sentimientos, las creencias o las cosas vividas pueden ser transferidas a un objeto y cómo a este objeto pueden serle atribuidas tonalidades expresivas, incluso cuando no se han dispuesto voluntariamente”⁹. Dentro de esta definición, en el marco de esta investigación se considera la *catexis*, definida por el psicoanálisis, como el mecanismo de base para producir este movimiento de investidura objetual, y que se da con mayor claridad en el surrealismo. La noción de juicio estético radicado en el gusto y su relación con lo bello determina categorías que se han utilizado para referirse a ciertas condiciones de la obra de arte, determinadas desde el inicio del campo disciplinar de la estética. Si la condición de belleza se vinculó con la determinación kantiana de los juicios de gusto desinteresados, ello permitió la revisión de dichas condiciones por Adorno, y su reconocimiento de la fealdad como un espacio de diferencia con respecto a lo bello, pero que abre la puerta para que la experiencia estética obtenga una ampliación de lo sensible.

De lo anterior se desprenden ciertos componentes que delimitan algunas intensidades de la imagen como formas de transgresión que pueden pertenecer, ya sea a la reacción propia de un contexto que norma las diversas manifestaciones de lo visual simbólico, o quizás como una programación que supone un reconocimiento implícito y

⁹ *Ibidem*.

una relación con esa misma normatividad. Se trata de proponer una interpretación filosófica de la imagen del arte en el ámbito contemporáneo, considerando su incidencia en la noción de representación, materia sensible como expresión y visualidad en sus implicancias de los juicios estéticos. Por otro lado, la investigación fundamenta la noción de producción antióptica como un concepto que da cuenta de diferentes estratos de significado, disruptivos de la imagen ligada a aspectos temáticos, técnicos y críticos. Finalmente, se pretende evaluar los modos en que la imagen despliega una potencia destructiva y autodestructiva en el contexto de la producción artística contemporánea, dando paso a una revisión de sus aspectos ontológicos. La generación de interpretaciones considera la noción de belleza clásica, la constatación de que la belleza posee límites para la definición de lo sublime, la afirmación de la fealdad, el despliegue de lo siniestro y la creatividad, desviada a causa un artista auto-legitimado por su propio goce.

La articulación dada entre representación y transgresión, reaccionando ante un orden establecido, ha sido desarrollada especialmente en las últimas décadas del siglo XX, como una expansión de la oposición a la academia, hacia el cuestionamiento de la producción artística en sí misma¹⁰. Si bien la constitución de la transgresión, considerada como operación programática, es detectable de manera explícita aunque intuitiva desde el movimiento romántico en adelante, y con mayor autoconciencia desde la primera vanguardia. El problema de la representación de lo visible como límite fue en gran medida un detonante para que la incorporación de nuevas formas de materialización y constituciones de las imágenes artísticas potenciaran la inscripción sobre nuevos soportes y desplazamientos sucesivos de materialidades. Esto dio lugar a una multiplicidad de significados en el espacio de la representación artística, con mayor determinación después de la Segunda Guerra Mundial en Europa. La crisis de la

¹⁰ Véase Jiménez, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu, págs. 21 a 25.

representación adquirió ribetes que parecieron dar cuenta de una aparente insuficiencia de las formas artísticas, sobre todo para dar lugar a un significado que rebasaba las condicionantes de la representación. Dentro de estos nuevos sitios de inscripción, se dió lugar a la aparición de lo somático y lo concreto de la materia, como protagonistas de estas formas de articulación de las imágenes. Esto provocó la exploración del cuerpo en su significación y de la pintura en su condición material, siendo sitios de intercambio entre realidad y significación: en ocasiones, con un sentido político (como en el accionismo vienés), y en otras estableciendo problemáticas acerca de la representación pictórica en su condición de forma ontológica autónoma (como los intentos del expresionismo abstracto).

En este estudio, la exploración comienza indagando en torno a los alcances de la belleza, pensada como un concepto situado en una tradición pictórica que se ubica hasta entrada la aparición del romanticismo. Esta convención, interpretada como un ordenamiento de lo visible, constituye una determinación que la hace desplazarse, paulatinamente, desde la imagen visual hacia la constitución de una expansión sensorial, que se hace más evidente en el surrealismo y se completa en mayor medida con el desarrollo del accionismo vienés.

Desde este escenario, lo bello sería una noción fundamental, que permite proyectar lo sensible en actos congruentes con una armonía definida como la concordancia entre componentes, pero que se encuentra destinada a ser cuestionada. Esta correspondencia se modifica en el momento de los intercambios energéticos de lo bello hacia su lado negativo, momento en que la incipiente indeterminación de lo sublime aparezca como un punto de inflexión. Lo sublime será determinante para que la afirmación acerca de lo bello como fundamento sensible se cuestione, y admita la fealdad como punto de referencia para la sensibilidad. La categoría de lo bello contiene

sus propias reminiscencias sombrías. La imagen bella se vincularía, la mayoría de las veces, con un imaginario de tintes clásicos, pero que deja ver en ocasiones ciertas “supervivencias” de la imagen, indeterminaciones que “abren la historia” hacia imaginarios artísticos “con su propio nudo de antigüedades, de anacronismos, de presentes y de propensiones al futuro”¹¹. En cierto modo, lo bello, como señalará Adorno, tiene un sustrato en la fealdad¹².

Mirar el mundo, experimentar su fisonomía, distinguir sus formas y escarbar entre sus potenciales puntos de vista conforma un acontecimiento fundante de la vivencia subjetiva. La afirmación de la propia sensibilidad, opera como determinación de la experiencia estética. La recepción de las imágenes del arte constituye un punto de inicio que da paso a su reflexión e interpretación, operaciones que construyen la percepción de lo artístico. Aquí es donde se manifiestan diversos fenómenos: la sensibilidad se despliega en la decodificación de las imágenes artísticas, sea desde su disposición formal o desde la interpretación de su sentido. En este lugar, la ley formal de los componentes de la imagen del arte se detiene en la articulación de dicha ley, y su contenido se refiere esencialmente a los referentes ópticos del mundo circundante. La imagen del arte pasa a ser la manifestación de una apariencia del ser mismo, una coincidencia que se ancla en un momento particular siendo, esta misma fisonomía, capturada por distintos medios de producción técnica. Desde el régimen *ídolo*, pasando por el régimen *arte* al régimen de la *imagen*¹³. La materia que vibra en la inmanencia, determina los contornos de diversos aspectos del ser, y las imágenes artísticas constituyen su testimonio.

¹¹ Didi-Huberman, Georges (2013). *La imagen superviviente. Historia del tiempo y de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, p. 76.

¹² Véase el capítulo 2 de este estudio.

¹³ Véase Debray, R. *op. cit.* págs. 180 a 185.

Estas determinaciones de la subjetividad señalan lo que podemos denominar el dominio simbólico, un lugar en donde los diversos fenómenos de la representación forman su significación y producen sus implicancias. Es en este territorio en donde el arte construye un modo múltiple de observar, interpretar y experimentar el mundo. A partir de la naturaleza simbólica del ser, es posible comprender el peso que el símbolo tiene para la construcción de los componentes religiosos, lingüísticos, históricos, científicos y artísticos de la cultura¹⁴. Basada en esta dimensión simbólica, la posición de las artes visuales se sitúa, la mayoría de las veces, en un lugar donde las alusiones a la belleza y verdad coinciden en la percepción ocular como promotora del orden visual antes señalado. La caracterización del arte como el lugar de la imagen del mundo, se despliega como su reflejo especular en las obras de arte. Un espejo a veces diáfano, a veces fragmentado y, en ocasiones, con ciertas opacidades, vistas como alteraciones o desviaciones de esta imagen, que son el sitio sobre el cual este trabajo pretende desarrollar su análisis. La imagen del arte inscrito en el marco cultural, en la medida en que toma distancia de la acepción de cultura como componente simbólico, promueve el despliegue de un conjunto de fuerzas, disímiles en ocasiones, que prefiguran una negación de esa normatividad instrumental, propia de formas sublimadoras. Son estas energías civilizatorias las que constituyen una suerte de legislación formal que se conforma como resistencia hacia las prácticas de expansión de la subjetividad.

Más allá de la identificación de la ley formal presente en las imágenes del arte, producida fundamentalmente en el régimen de lo bello, se encontraba una fuerza que no se ajustaba completamente a la condición mimética de la representación. Este concepto, lo sublime, refleja los intentos de asignar una mayor amplitud al fenómeno de la sensación y la experiencia subjetiva en sus registros emotivos y vitales, para sobrepasar

¹⁴ Al respecto, véase la descripción de Cassirer respecto a la constitución de la cultura como forma simbólica, Cassirer, Ernst (1968). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, págs. 57 a 63.

la determinación de las formas miméticas en las artes visuales. Lo anterior permitió la producción de una subjetividad que se hacía más consciente tanto de las energías emocionales y de auto conservación, como del carácter connotativo de la representación.

Las interpretaciones generadas desde el arte dan cuenta de un estrato ontológico particular: las imágenes del arte son coincidentes con un ente, parte de las derivas del *ser*, una manifestación de un momento particular de su apariencia. Capturado por una mirada externa, parece ofrecer algo que constituye una especie de estructura fenoménica: el *ser* convertido en imagen, “delineado” por una materialidad que es decodificada por la sensibilidad subjetiva. Es por eso que una categoría aparentemente contradictoria con el régimen de lo bello, la fealdad vista como una oposición a la hegemonía de la belleza, no parece contener una densidad ontológica equivalente¹⁵. Por el contrario, se trata más bien de una condición de negatividad: lo feo, lo monstruoso o lo grotesco, serían marginalidades que complementan la presencia de lo bello¹⁶. La inserción de la fealdad como posibilidad de indagación, fundamentalmente a partir del análisis de Rosenkranz, representa un momento en donde se puede constatar su relativa autonomía con respecto a la belleza. Esa misma independencia vista en la fealdad es la que se organizará de otra manera, como traducción del inconsciente y producción de la interioridad subjetiva en lo *Unheimlich* (traducido como lo siniestro o lo ominoso), y que será desarrollado con mayor densidad teórica en el tratado homónimo de Freud en 1919. Lo siniestro representará la forma de una imagen, que en las artes visuales, adquirirá la fisonomía amenazante que los surrealistas intentaban desvelar a través de sus estrategias de conmoción del sujeto.

¹⁵ Rodríguez, Juan Antonio (2002). *Idea estética y negatividad sensible*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, págs. 50 y 56.

¹⁶ “Igual que no hay nada simplemente feo, ya que lo feo puede llegar a ser bello mediante su función, tampoco hay nada simplemente bello”; “Igual que no hay nada simplemente feo, ya que lo feo puede llegar a ser bello mediante su función, tampoco hay nada simplemente bello” Adorno, T., *op. cit.*, p. 363.

d) Una mirada a la vanguardia

En la medida en que la vanguardia buscó otras estrategias de representación durante el siglo XX, se delineaba con mayor certeza su necesidad de originalidad, lo cual marca una tendencia persistente en su desarrollo. Buscar la innovación se acompañaba del reconocimiento de un deseo de creación individual, o una fuerza dispensada de restricciones tratando de renovar el *status* de la obra en términos de su intensidad de ruptura con respecto a la tradición precedente. El arte vanguardista, definido como el espacio productor de nuevas formas de visibilidad, incorporó no sólo la innovación, pensada como una modificación de las formas o intencionalidades expresivas de la obra de arte. Extremando las cosas, lo nuevo implicaba no sólo una emocionalidad llevada a una intensa presencia subjetiva, sino también en una ruptura que hacía cuestionar los límites y condiciones de la institución artística¹⁷. En parte, estos mismos supuestos permitieron una sucesiva variación de los focos de acción y pensamiento en torno a la realidad que se intentaba representar desde el arte. El trabajo de la imagen, visto como una construcción que permite dar cuenta de las diferentes aristas que la realidad ofrece ante un sujeto espectador, se articula hoy como una intensidad de componentes diversos, que varían en cuanto a su eficacia simbólica, abarcando desde la reflexión ontológica hasta el goce descentrado e intermitente de las prácticas extremas, mediante diversos modos de codificación o descodificación.

Las formas de continuidad que el arte parecía tener hasta la irrupción de la

¹⁷ Esta ruptura en el nivel de la institucionalidad del arte se da en gran medida, según Bürger, debido a que el momento de la vanguardia es la instancia de una comprensión objetiva. Más aún, de una autocomprensión que se da también cuando la vanguardia puede mirar al pasado y determinar su posición en el desarrollo temporal: “una comprensión objetiva no sería una comprensión dependiente de la posición de quienes conocen, sino solo una mirada del proceso en su totalidad en la medida en que éste, en el presente de quien conoce, haya arribado a una conclusión siempre provisoria”, Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. 2ª edición. Barcelona: Ediciones Península, p. 31.

vanguardia, caracterizada por su pretensión de ruptura de lo establecido, fueron en gran medida demolidas (en su condición de estilos), aunque re-significadas (en su idea de reconciliación entre espíritu y materia, razón y vida). A contar de cierto momento que va entre el siglo XIX y XX, la definición misma de arte pareció estar suspendida sobre su propia sensación de finitud, siempre esperando que la expansión de sus límites produjese nuevos gestos y formas de creación. Trascender el campo de lo visible no fue, necesariamente, uno de los objetivos de la vanguardia, si bien fueron sus procesos los que permitieron ampliar la eficacia de su acción hacia ámbitos en donde la dialéctica de la relación entre imagen y representación –así como la producción simbólica de significado y sentido–, difícilmente pueden ser pensados como fenómenos homogéneos, unívocos y lógicos. Los movimientos de la vanguardia, cada uno a su modo, parecieron lanzarse contra la normatividad que determinó una manera de construir o comprender la obra visual, como quiera que esta prescripción se pueda entender: sentido común, institucionalidad artística o Academia. Especialmente a inicios del siglo XX, la vanguardia parecía no cesar de poner epitafio tras epitafio sobre cada movimiento que la constituía.

La vanguardia instalaba ante sí misma un sentido de autocrítica, que permitió llegar a una “auto-comprensión objetiva”, la cual incluyó una conciencia de los modos de influencia de la institución artística que terminaron, finalmente, adheridos a su propio accionar¹⁸. Más allá de la capacidad de discernir acerca de los consecutivos cambios de perspectiva producidos en el seno de la vanguardia, da la impresión en ocasiones, de que

¹⁸El concepto de autocrítica corresponde, según Bürger, al momento en el cual los movimientos artísticos de vanguardia toman en consideración sus propias relaciones internas (que desde nuestro punto de vista pueden corresponder a los componentes de institucionalidad artística, sujeto creador, público) para poder establecer sus líneas de pertenencia o disimilitud con los momentos precedentes, de un modo similar al que Marx lo haría al establecer los momentos de conciencia histórica en la esfera de lo religioso o lo económico. La crítica de esta suerte de proto-historia del tiempo de la vanguardia explicaría los modos de desenvolvimiento de la obra, en tanto autocrítica consciente. *Ibidem*, págs. 60 a 62.

esta expansión de los límites se llevó a cabo por todos los movimientos vanguardistas. Ello no es extraño, tomando en cuenta que la ruptura fue una condición recurrente desde el momento en que estas mismas tendencias se hicieron conscientes del gesto transgresor, siendo parte de un conjunto de operaciones que desestabilizaban convenciones y valores de diversos asentamientos simbólicos. La ruptura se encargaba de socavar las concepciones previas de la denominación de arte, especialmente aquella que le veía como una “transposición de la realidad”¹⁹. Sin embargo, el linaje de la producción artística, especialmente en su concepción moderna, parecía inscribirse con particular fuerza sobre esta noción. La vanguardia se posicionó en el mandato de correlación imagen-mundo, desmantelando el principio de referencialidad. Así, su acción parecía estar fundada en una suerte de aniquilación del sentido de la imagen, tal como era concebida hasta ese momento. Este movimiento representa una tendencia destructiva que puede ser pensada al interior de la propia imagen, como si su constitución misma permitiese pensar que cierta producción simbólica puede tener, paradójicamente, la propiedad de destruirse a sí misma.

Interrogar a las diferentes maneras de re-configuración de los sentidos de la imagen tiene potenciales modos de rendimiento filosófico. Ello, en la medida que estas interpretaciones tomen en cuenta la imagen artística como un constructo testimonial de prácticas, indicativas de particulares determinaciones ontológicas, que se hicieron visibles especialmente en el momento de expansión del programa de la vanguardia²⁰. Si la transgresión parecía ser, tal como aquí se afirma, un atributo de las condiciones productivas que exacerbaban el desmantelamiento de la tradición ¿no se trataba sólo de una característica limitada a una época, a un programa estético particular, o a un tiempo acotado de acuerdo con las condiciones propicias para tal operación? ¿Por qué un sector

¹⁹ *Ibidem*, p. 140.

²⁰ Krauss, Rosalind. “Antivision” en *October Magazine*. Vol. 36, Massachusetts: The MIT Press (Spring, 1986), págs. 147-154.

del arte contemporáneo continuó, e incluso profundizó, estos actos subversivos hacia la tradición y los valores de la cultura en el amplio sentido de la palabra, manteniendo estas estrategias de producción hasta hoy? Al oponerse a los movimientos y a las convenciones precedentes, la vanguardia puso énfasis en algo de manera permanente: el intento de refutar las condiciones productivas cuya autoridad era hegemónica en los contextos previos²¹. Al parecer, el nicho de lo contemporáneo es en donde la ruptura con lo precedente constituye una forma de paradójal continuidad.

Esta investigación intenta esclarecer en qué medida la representación de lo visible, concebida como la alusión a un referente situado en la exterioridad del mundo, ha sufrido los embates de un pensamiento crítico que diluye la comprensión de lo real. La apariencia del mundo se entiende aquí como el orden visual, fundado en una “normativa estética” dentro de la producción artística del último siglo. La idea mencionada constituye un supuesto que permitiría entender el papel que la ruptura, una condición irreductible de la vanguardia en el contexto que abarca desde el siglo XIX hasta nuestros días, tiene aún en cierta zona del arte actual. Con lo anterior, se podría también deducir que la vanguardia y sus consecutivas variantes, transformaciones, renunciaciones y re-elaboraciones señalaron un punto de comprensión acerca de las propiedades del arte que modifica la idea de realidad, pensamiento que ya estaba circulando con el concepto de obra de arte total. Las manifestaciones artísticas que establecieron un trabajo de la imagen en cuanto modificación de la conciencia subjetiva, como trato con lo real, permitió establecer ciertos alcances críticos, relacionados con la potencial inscripción de sentido que se da no sólo desde el sujeto hacia la obra, sino además desde el trabajo o eficacia de la producción visual sobre la subjetividad del siglo

²¹ Por ejemplo, la *primera* “revolución edípica” producida en la secesión vienesa que llevó a una búsqueda de un nuevo sí mismo, véase Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, p. 15.

XX. Así, la imagen del arte, pensada como un sedimento formal de las prácticas que ejercen un gesto hacia los objetos y fenómenos del mundo, posee un rasgo teleológico poseedor de un encubierto germen auto-destructivo. Este se encuentra inscrito en el devenir de las obras, estableciendo una alianza subyacente con el programa de la vanguardia, tanto en su propio escenario como en los ámbitos constituidos a partir de su repercusión. Este marco se hace más palpable, en la medida en que las estrategias de producción artística se han hecho conscientes del uso de la transgresión como un atributo que las constituye y que aluden a la pérdida del control del sujeto. Una intensidad que deposita en la producción visual la idea de superar la lógica relacional entre imagen y referente.

De concebir al arte como una vía de conocimiento en torno a lo real, surge la necesidad de esclarecer en qué medida sus estrategias de creación se enlazan con la convergencia de materialidades, enfoques y procedimientos, los cuales podrían considerarse vías de articulación de la imagen, que situadas en esta construcción, dan cuenta de lo existente en cuanto a sus implicancias ontológicas. Desde el momento en que la vanguardia establece su renuncia a la relación entre la imagen y lo representado, se plantea una superación de las funciones y formas que el arte tradicionalmente había posicionado como prácticas supuestas. Esta trascendencia de la vinculación entre el referente y su imagen acarrearía consigo un incremento de la *presencia* de la obra, un aumento de grado en el “índice” de realidad que la obra de arte manifiesta. Se trataría de una vitalidad, que aunque atentatoria de sí, representaría al mismo tiempo una suerte de auto afirmación del gesto productivo no sólo inscrito en el plano endógeno de la obra, sino en su apariencia. La imagen pictórica representó la puerta de acceso para incorporar una materia que se hacía cada vez más demandante de la presencia de *sí misma* dentro del espacio de la representación artística. La materialidad autónoma de la cual ciertas prácticas pictóricas *señalaron* (como el expresionismo abstracto) y otras exploraciones corporales *practicaron* (como el accionismo vienés). La normatividad del orden de lo

visual es capaz de establecer un campo, que permite un flujo medianamente predecible de los sentidos de la imagen artística. Mientras tanto, la ruptura del orden propicia un quiebre de lo visual-simbólico, siendo su resultado una producción de subjetividad móvil, y por lo mismo, descentrada. Esta estructura, inscrita en el artista, renuncia a lo que se puede entender como una “óptica” predeterminada por diferentes niveles de la ley formal y sus connotaciones semióticas. Sin embargo, esta misma subjetividad que intenta salir desde la codificación y el sentido hacia un lugar de indeterminación, no puede escapar de las condiciones de recepción propias de la sensibilidad.

La discusión acerca de los alcances y límites de la experiencia estética se puede considerar dos puntos de vista. El primero, como la adecuación ante una normativa consensuada, en la que se exhibe un isomorfismo con respecto a la relación imagen-mundo, con lo cual se alude a aquella representación de lo que se manifiesta en su exterioridad frente a la visión. El segundo, como un supuesto generado por diferentes procesos generadores de obras y sus sentidos, no siempre congruentes entre sí; se trata de las prácticas de aquellos movimientos que, desde la vanguardia, han consolidado de manera independiente diversos modos de influencia y construcción de imágenes que van más allá de una estructura explicativa situada en el formalismo clásico.

e) La oposición óptica

Considerando el concepto de sensibilidad, esta investigación pretende explorar las maneras en que la imagen ha operado sobre la recepción de ciertas formas de

producción artística, que tematizan acerca de la pérdida y la negatividad en el espacio subjetivo dentro del contexto del arte del siglo XX. El término que materializa los modos de recepción de estas prácticas, denominado como producción antióptica, pretende indagar el cambio del *status* de la visión con respecto a la generación de las imágenes artísticas en su condición de negatividad. Ello, cuando se considera dicha producción desvinculándola de un referente visual, y que permitiría expandir la noción de percepción visual hacia otras formas sensoriales. La relación imagen-referente se encontraría predeterminada en sus posibilidades de recepción, que entendidas desde la adecuación ya mencionada, se limitarían a verificar la yuxtaposición de la representación con el mundo visual circundante. El programa de la vanguardia pareció concebir lo sensible como un “más allá” de este condicionamiento especular, y se evidenció con particular fuerza en la acción simultánea y convergente de intensidades sensitivas divergentes, a través de algunos recursos materiales y técnicos. La producción antióptica pretende sistematizar la comprensión de las formas en que la insuficiencia de la imagen, al ser tomada en cuenta como espejo del mundo perceptivo, da cuenta de un límite en la construcción de conocimiento y en la transmisión de la vivencia de lo real. Esto, distinguiendo entre diferentes formas de expresión artística, que posibilitan una entrada alternativa a la experiencia estética contemporánea. En ella, el poder de investidura, desde el sujeto artista, articula un conjunto de temporalidades subjetivas, intensidades sensibles y relaciones de contexto que sobrepasan las potenciales pre-determinaciones del arte y sus modalidades de representación enmarcadas en una visión determinada por una constitución óptica de la sensación.

OBJETIVOS GENERALES

- Fundamentar la noción de producción antióptica como un concepto que recoge modalidades de desborde sensible, oposición normativa e instauración de un orden propio en manifestaciones artísticas pertinentes.
- Analizar algunos movimientos artísticos del siglo XX, considerando sus implicancias en la noción de representación, sensibilidad y sujeto desde el punto de vista de ciertos componentes del psicoanálisis utilizando enfoques hermenéuticos y fenomenológicos.
- Evaluar los modos en que la producción visual del siglo XX despliega una potencia destructiva y auto-destructiva en el contexto de su génesis, tomando en cuenta algunos de sus aspectos ontológicos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar artistas, movimientos y enfoques específicos vinculados al concepto de producción antióptica, con el fin de propiciar un análisis del término.
- Explorar los conceptos de lo sublime, lo feo, lo siniestro y la perversión en relación a la producción antióptica situada en manifestaciones visuales de la vanguardia y posvanguardia.
- Caracterizar los fenómenos de crisis de la referencia icónica y manifestaciones de la materialidad pictórica en algunos artistas pertinentes al estudio.
- Explorar la dimensión ontológica de la obra de arte en el contexto de la producción actual, discutiendo en torno al papel de la materialidad o inmaterialidad de la obra, el gesto productivo y sus relaciones con la significación con el contexto actual.
- Determinar en qué medida los mecanismos de transfiguración de la pintura permiten el paso desde la referencialidad objetual a la materia como representación y significación de sí misma.

METODOLOGÍA

La presente investigación explora la presencia del concepto de producción antióptica, seleccionando algunas manifestaciones artísticas del siglo XX, para subrayar el vínculo que el sujeto puede establecer con lo real, entendido en dos dimensiones. Primero, como totalidad externa al sujeto, aludiendo a la concepción que Erwin Panofsky declara en su análisis sobre la perspectiva en tanto objetivación de lo subjetivo²². En segundo lugar, como sitio de intercambio con lo corporal y lo espiritual, y que se sitúa en una posición cercana a Maurice Merleau-Ponty en su descripción de la sensación y su relación con el mundo²³. La exploración de esta tesis se realizó tomando en cuenta algunas perspectivas de análisis diferenciadas, dependiendo del contenido conceptual dado en los diferentes capítulos. No obstante, en esta diferenciación se ha intentado generar una mirada, que en términos generales, se sitúa en una vertiente hermenéutica con el fin de situar niveles específicos de interpretación, más allá de ciertas variables que históricamente se han asociado con los temas descritos a través de los capítulos del trabajo.

Se identifican diferentes significaciones de la creación en algunos movimientos puntuales, proponiendo que las formas de construcción de la imagen del arte representan la destrucción de ciertas categorías, determinantes para su comprensión desde un punto

²² Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

²³ Merleau-Ponty, M., *op. cit.*

de vista formalista. En relación con la concepción de este último término y la “ley formal”, se recurre especialmente a la noción sustentada en la teoría crítica que Theodor Adorno desarrolla a lo largo de su *Teoría Estética*²⁴. La definición de arte se plantea aquí como la producción visual de diversos estilos, movimientos y modos de construcción intencionada de las imágenes, ligadas a la representación o a la expresión de contenidos, considerando aspectos cronológicos, temáticos y técnicos establecidos en la Historia del arte. Pensar en estos componentes implica distribuirlos en áreas diferenciadas, y por lo tanto el estudio aborda los siguientes aspectos:

1. El análisis de ciertos momentos generados en los movimientos de vanguardia, ligados a un intento de sobrepasar los límites de las determinaciones formales de lo bello. Este análisis se lleva a cabo, en primer lugar, desde un punto de vista que toma en cuenta lo sublime como expansión del concepto de lo bello. Se recurre principalmente al análisis de Edmund Burke e Immanuel Kant en cuanto a sus consideraciones sobre lo sublime en su sentido de amenaza subjetiva y sobrecarga de la sensibilidad desde un punto de vista que toma en cuenta el contexto de la estética idealista. En segundo lugar, a la indagación desde el idealismo post-hegeliano de Karl Rosenkranz, acerca del papel de lo feo como ruptura con las leyes formales, condición que se alinea con el posterior análisis de Theodor Adorno desde un punto de vista crítico que centra su foco en la tensión dada entre un momento arcaico y la tendencia formalista ya señalada. Luego, se recurre a un enfoque psicoanalítico con el fin de comprender los mecanismos de lo siniestro en la producción surrealista. Esta orientación se mantiene como recurso predominante para indagar en el concepto de antióptica y perversión que se da en una secuencia particular de artistas y movimientos. Ellos se materializan en el accionismo vienés y en artistas individualizados en función del foco temático. Esta decisión

²⁴ Adorno, Théodor (2004). *Teoría estética. Obra Completa*, 7. Madrid: Akal.

metodológica se ha tomado considerando la necesidad de dar cuenta del distanciamiento entre la mirada subjetiva y la representación óptica o retiniana. Con esto se quiere destacar una posible degradación de los atributos de lo visible mimético como forma de conocimiento, citada principalmente a partir de las lecturas de Rosalind Krauss y Martin Jay. La descripción contiene un enfoque historiográfico que alude a los deslizamientos dados desde un enfoque formalista, adecuado a una constitución geométricamente centrada en un sujeto monocular y gestor de un régimen ocularcentrista. Este desplazamiento, paulatinamente generado por ciertos movimientos de vanguardia y posvanguardia, se dirigiría hacia una expansión de la mirada y la experiencia subjetiva, definidos como el desligamiento de las formas convencionales de representación y la instauración de una modalidad de producción visual, que intenta producir una conmoción radical en la subjetividad. De este modo, se mantiene la tendencia psicoanalítica mencionada, aunque con un encuadre que problematiza la *Gestalt* implícita en la ley formal. En segundo término, se plantean ciertas líneas de análisis referidas al modo en que la materia representacional pictórica adquiere una demanda propia, para inscribirse en el campo de la experiencia subjetiva como detonante de sensaciones que trascienden la lectura de la representación visual.

2. El estudio pretende analizar la sensibilidad en tanto doble facultad del sujeto, teniendo como fondo lo sensible señalado por Kant en su enfoque sobre lo sublime. Se piensa esta condición emotiva como una operación que puede ser nominalmente dual, representada por una capacidad subjetiva de recepción de lo visible, considerada como una acción predeterminada por elementos funcionales, similares a los de un organismo biológico. Las condiciones de recepción situadas en el sujeto poseerían un índice fenoménico común, que conforma una experiencia engarzada a una convención o aprendizaje establecido dentro del marco cultural inmediato. A esta misma se le puede definir como una *óptica interior* que otorga sentido, o un

orden a fenómenos producidos en el campo de lo visible extra-subjetivo. En cierto modo, esta óptica, producto de una cultura en particular (aquella que determina la producción artística entendida en el mundo europeo), podría ser pensada como condicional en función de las operaciones fisiológicas que determinan el concepto de percepción visual. Se trata de un predominio de un referente, donde la imagen artística tiene una apariencia isomórfica con respecto a la realidad visual. Pero también, y al mismo tiempo, esta percepción encontraría diversos grados de no determinación, es decir, un rasgo en donde la ensoñación sobre lo inmediato y la imaginación trascendente desplegarían sus potencialidades. Para poder profundizar en los diferentes niveles dentro de los cuales la imagen es pensada como esta doble articulación, el análisis de la sensibilidad se enfoca como la acogida de aspectos formales de la representación en su condición de belleza, que se sustenta sobre aspectos miméticos. El otro lado de esta facultad es concebido como una actividad, inscrita en el sujeto, que se abre paso desde su propia constitución hacia una apertura que inviste de sentido la producción visual artística.

3. Se pretende indagar en las determinaciones que permiten comprender de qué manera la fealdad posee una zona de afirmación de su ser, más allá de su relación de oposición con la belleza. Dentro de la argumentación de este punto, se postula que el espacio de experiencia estética de la belleza, situada en el lugar de lo visual, es un espacio de reconocimiento y aceptación de una pre-concepción de orden. Por otra parte, la fealdad, siendo su oposición, podría eventualmente, proponer otras formas de ser incorporada a un régimen de signos diferenciados. Si el reconocimiento de lo bello pasara por confrontar lo visto con estructuras formales inscritas en el sujeto mediante diversas entradas hacia la conciencia, el reconocimiento de la fealdad podría sostenerse, más que en la adecuación de lo visible en relación con la exterioridad, en su pertinencia con respecto a la interioridad de lo feo. Desde esta línea, lo feo es una primera esfera de rechazo, y puede tener implicaciones que

invitarían a explorar en una lógica de la recepción de la fealdad, para tratar de verificar hasta qué punto dicha fealdad colisionaría con el concepto de belleza y verdad. Este último punto remite casi en su totalidad a Adorno, cuando realiza un seguimiento genealógico del concepto de lo feo.

4. Si las condiciones de recepción investigadas diesen cuenta de una experiencia de la sensibilidad colindante con lo real en la obra de arte a través de sus imágenes (lo que Foster sugiere como la pantalla rasgada, o el lugar del armisticio lacaniano), la pregunta es ¿cómo se entiende esta experiencia, en la medida en que se produce un intercambio entre la subjetividad y lo real? El estudio pretende plantear que los actos de transgresión de ciertas manifestaciones artísticas, por ejemplo el accionismo vienés, representan una vivencia psíquica particular en relación con este armisticio. Ello implica, sin duda, una visión señalada por Lacan en su Seminario 11, al cual se recurre más bien desde una segunda fuente que sitúa esta dinámica de un modo cercano al ámbito artístico por medio de Hal Foster²⁵.

5. Finalmente, el método de indagación propone el modo en que la noción intuitiva de antióptica se enlaza con una tradición constructiva, basada en la formalidad y en la adecuación de la obra de arte hacia la representación mimética. El término antióptica se basa en una idea del texto “Antivisión” de Rosalind Krauss, quien la menciona como una "perspectiva alternativa" de la historia del arte que aún no se ha explorado del todo. Este estudio pretende definir una posición recogiendo el punto de vista señalado, construyendo este concepto que aborda una sensibilidad litigante con una desmesura. Se plantea una desconfianza hacia la visión óptica, que a través de la representación mimética se posiciona como reflejo del mundo. Las

²⁵ Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

pulsiones de destrucción y odio que enarbola cierta zona del arte contemporáneo constituyen un modo de pensar en esa perspectiva alternativa, que es capaz de procesar la experiencia de lo visible junto a sus implicancias estéticas. Se trata de comprender lo sensible posmoderno en su exceso, un rebasamiento de lo sensorial que explicaría la desconfianza de lo visible como fuente de conocimiento, verdad, certeza y sentido.

1

EL DESBORDE SUBLIME

I. Una mirada latente

Se podría afirmar que la historia recoge, archiva y piensa, desde su núcleo reflexivo, los diversos modos en que la imagen del arte condensa la reserva cultural de diferentes contextos y épocas. Considerando este relato, el concepto de lo sublime puede verse como una de las primeras modalidades de un desborde sensitivo, dado en el sujeto, cuando se enfrenta a esta imagen del arte en un sentido moderno, es decir, con una conciencia de su propio papel en el flujo temporal. Este darse cuenta determina una nueva forma, para su contexto de recepción, de pensar la sensibilidad subjetiva como destinataria de sensaciones que pueden sobrepasarla. Lo anterior permite deducir un hecho particular: que la subjetividad, limitada en su fisiología y en su capacidad sensitiva para concebir una idea de mundo es capaz de imaginar o proyectar la existencia de algo más grande que ella misma.

La aparición de lo sublime en el contexto del siglo XVI y XVII tiene repercusiones para la comprensión de la sensibilidad en ese momento y posteriormente, al instalarse como una categoría estética que se sitúa en una posición complementaria a la concepción de lo bello. Se entiende en lo sublime un término que ensalza la presencia

de lo grandioso, lo monumental y que se ubica más allá de la posibilidad perceptiva del observador. En este sentido, se tiende a sintetizar el concepto de lo sublime en su condición de potencia imaginativa, que se despierta desde el sujeto hacia la existencia bajo la figura de un placer volitivo; como terror ante lo amenazante y un posterior deleite ante su supresión, descrito por Burke²⁶, o bien en su dimensión colosal, ya sea por número o extensión, desde un punto de vista kantiano²⁷. Sin embargo, sus implicancias se expanden, pues se trata de la constatación subjetiva de una fuerza que interpela las capacidades de recepción y comprensión humanas.

La sensibilidad con sus modos de aparición y desempeño filosófico, no son unos objetos de reflexión que aparezcan repentinamente en este marco temporal. Se trata más bien de una discusión histórica, que se conecta con concepciones idealistas y con otras concretas: en el caso de las manifestaciones artísticas del siglo XVIII, una inquietud era determinar el peso que el artista poseía como dueño de una sensibilidad particular²⁸. Se trataba de un concepto que podía contradecir la hegemonía de lo bello como criterio de validación del ejercicio de las artes. La legitimidad de la belleza, en términos de su valor moral, enlazado a la verdad y bondad²⁹ es, en gran medida, cuestionada ya que lo sublime admite la entrada de sensaciones situadas en lugares situados en la periferia de la reflexión estética. Aquí, el reconocimiento de lo sublime,

²⁶ Burke, Edmund (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, págs. 26 y 27.

²⁷ Véase Kant, Immanuel (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores, págs, 174 a 201.

²⁸ De hecho, Kant señala el papel del genio en la creación, considerando que el talento involucrado es “un talento de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada”; mientras que sus obras o productos “deben ser a la vez modelos, esto es, ejemplares”; La condición de artista en tanto genio es ajena al pensamiento instrumental, así, es notable que “el propio autor de un producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello”, y que “la naturaleza, a través del genio, prescribe la regla no a la ciencia, sino al arte”. *Ibidem*, págs. 250 y 251.

²⁹ Platón señalaba la tríada “verdad, bondad y belleza” como los mayores valores humanos, nivelándolos en términos de su relevancia. Al respecto, véase Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987). *Historia de la estética*, tomo I. Madrid: Akal, p. 120.

entendido como la conceptualización de los factores emocionales que sobrepasan la capacidad sensible del sujeto, marca un punto de inflexión. Este momento crucial tiene que ver con la distinción entre la forma armónica de lo bello y la aprehensión de los fenómenos sensibles.

En la medida en que esta diferencia de enfoque se manifestaba, cabía preguntarse de qué manera la intuición sensible constituía una modalidad de comprensión de mundo, con lo que se podía legitimar el conocimiento del arte y sus productos estéticos desde un punto de vista que trascendía la ley formal. A partir de este reconocimiento de las intensidades emotivas de lo sublime, se permitió una expansión cognitiva de la sensibilidad³⁰. Apareció una notoria toma de conciencia acerca de cómo una energía anímica particular, oculta por el predominio del formalismo de corte más clasicista, se encargaba de manifestarse en la representación pictórica, como una referencia a aspectos oscuros de la vivencia subjetiva, que tensionaban la relación de la distancia contemplativa con la inmediatez de una amenaza potencial. Esta presencia de dos tendencias disímiles parece constituir una de las características que se movilizarán dentro de lo sublime: una permanente tensión entre el placer y lo angustioso³¹.

Si se tiene en cuenta una mayor presencia de las intensidades emocionales subjetivas, es posible reconocer al mismo tiempo esas energías emotivas que no habían

³⁰ Decimos “cognitiva”, porque más allá de la incorporación de la intensidad propia del término, lo sublime requiere, al menos en el idealismo, una elaboración desde el entendimiento. Al respecto dice Kant: “Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en la ilimitación, lo sublime, por el contrario, también se hallará en un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la ilimitación en él o bien a causa de él, añadiéndosele, empero, el pensamiento de su totalidad; de manera que lo bello parece ser tomado por la presentación de un concepto indeterminado del entendimiento y lo sublime, en cambio, de un parecido concepto de la razón”. Kant, I., *op. cit.*, p. 175.

³¹ Lo sublime es la “pasión” entendida como “asombro”, pero que en definitiva Burke señala como un movimiento que en el interior del alma moviliza un cierto nivel de horror. Este punto, sutilmente incluido en medio del tratado, puede ser tomado en cuenta como una tenue denotación de un componente angustioso en la vida interior percibida por Burke. Al respecto véase Burke, E., *op. cit.*, págs. 42 a 44.

sido tan consideradas en la analítica de la sensación. Por ejemplo, el miedo, el terror, el desagrado son sensaciones que pueden ser no sólo experimentadas, sino también, teorizadas³². Es por ello que la figura de lo sublime se define, más precisamente, en el instante en que algunas fuerzas aparecen representadas dentro de la imagen artística, donde las formas sobrecogedoras de la naturaleza se representan en su magnitud de potencias desatadas, y que tienen la capacidad de destruir al sujeto³³. Hasta el momento de la aparición de lo sublime como forma de explicación de fenómenos ligados a lo fisiológico, la sensibilidad parecía estar supeditada una ordenación jerarquizada de su experiencia, mediante distinciones e identificaciones conectadas a una imagen fundada en la percepción sensorial inmediata. Esta constatación se dirige, tal como se puede deducir, hacia la vivencia concreta más que a la experiencia subjetiva más trascendental. Se trata de una tendencia formalista, basada en la concordancia entre la mirada modulada por una óptica geometral que se desplegaba para comprender las apariencias y el espacio de los objetos. Pero la vida interior podía incluir experiencias somático-psicológicas que fundaban la subjetividad individual como un ente consciente, capaz de verbalizar los fenómenos presentes en la percepción de lo visible en tanto imagen. El pensamiento sobre la comprensión de la obra, en la medida en que estaba preestablecido por un sujeto que la contemplaba en relación con un referente visual, determinó la

³² Por señalar un ejemplo, Burke alude al dolor y al miedo como efectos concretos sobre el cuerpo que son parecidos. La diferencia fundamental es que en “las cosas que causan dolor operan en la mente mediante la intervención del cuerpo; mientras que las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro; pero al coincidir, primaria secundariamente, en producir una tensión, contracción o emoción violenta de los nervios, coinciden igualmente en todo lo demás”. Burke, E., *op. cit.*, p. 97. La distinción que Burke señala aquí constituye un grado importante de observación y teorización sobre eventos emocionales intensos, y que permite pensar en este contexto teórico como un momento fundacional para la analítica de la intensidad corporal y emotiva perteneciente a la futura vanguardia.

³³ “El sentimiento de lo sublime se alumbró, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción. Ese objeto puede ser un huracán, un ciclón, un tifón; o algo que, cuando menos, constituye para el sujeto una angustiada amenaza: el océano sin límites, el desierto desolado”. Triás, Eugenio (1982). *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona: Seix Barral, p. 33.

necesidad de incluir en su análisis una manera de expandir el modo de pensar lo sensible, y de incorporar su intensidad incluida en los marcos del entendimiento de la época.

II. Un placer imaginario

La noción de belleza, que se basaba en aspectos más bien formales de la visión y la construcción de las imágenes del arte, heredaba una cualidad de sujeción a la referencialidad de la imagen³⁴. Lo bello, fundado en los atributos de equilibrio y armonía, se inscribió con relativa facilidad en la institucionalidad de las Bellas Artes, ello a partir de una historia disciplinar fundada en el "bien hacer": los conceptos de *techné* y *ars*, cada uno en su propio contexto griego y romano, denominaban más una actividad humana que un objeto particular³⁵. Sin embargo, para efectos de la denominación de las Bellas Artes, al parecer la vinculación entre mimesis en tanto imitación de imágenes sensibles, mantuvo una notoria predominancia³⁶. Las Bellas Artes, ya nominalmente, provenían de una matriz classicista que identificaba la belleza misma con las ideas de lo verdadero, considerado en su condición de *cosa*, debido a lo cual la idea de mimesis otorgaba una notable consistencia entre la experiencia subjetiva de lo visual y la realidad óptica circundante³⁷. Se podría decir que existía una virtud en la emulación de lo real, que hacía fácil vincular la praxis del arte con lo útil y lo

³⁴ Sin poder determinar con precisión un "nacimiento" disciplinar, sí se puede afirmar una paulatina independencia de la estética desde la filosofía del arte, especialmente con algunos textos de Baumgarten, Winckelmann y Diderot. Véase Bozal, Valeriano (2000). *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, p.19 a 21.

³⁵ Véase Shiner, Larry (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, p. 127 y 128.

³⁶ Al respecto, véase la descripción que Shiner hace de Charles Batteaux y su *Les beaux arts réduits a un meme principe*. *Ibidem*.

³⁷ Halliwell, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, p. 67 y 68.

provechoso, idea presente ya incluso en los diálogos de Platón³⁸. En definitiva, la afirmación del bien, que es evidente ya en la filosofía griega, y que permite reforzar, en el ámbito de aparición del concepto de lo sublime, la estrecha conexión entre el bien, la verdad y la idea de belleza como naturalismo, precisamente en su categoría como material de representación.

Es dentro del contexto ya mencionado en donde la belleza de ribetes clásicos posee un rendimiento explicativo limitado. La verificación de los aspectos emotivos constituyentes de un modo, diferente e insoslayable para la experiencia, de acceder a la creación y a la contemplación del arte. Después de todo ¿cómo se podría, sino a través de un conocedor concreto, con sus propios modos de articular sus juicios, llegar a la comprensión de la obra de arte que tomara en cuenta una visión que trascendiera la apariencia? El gusto es una manifestación incipiente de los factores subjetivos que representa, en este primer momento, la constitución de una *modalidad de ser* que representa al sujeto en un juicio de valor. El acercamiento al gusto como un mecanismo que revela una consciencia subjetiva, trajo consigo la constatación de un cierto placer sensorial que recogía, de todos modos, una arista tanto sensible como otra intelectual de la contemplación. Este aspecto placentero se construye como una suerte de fuerza que se explicaría con “la idea moderna de lo estético”, y que se articularía en tres elementos fundamentales: “1) el placer ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo especial de placer refinado e intelectualizado; 2) La idea de un enjuiciamiento no prejuiciado se convirtió en el ideal de una contemplación desinteresada, y 3) la preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y en última instancia por la idea de una obra autoconsistente, autónoma, pensada como creación”³⁹. En este punto, podemos pensar que lo sublime amplió la concepción de la experiencia estética, al implicar modos de pensamiento que no se relacionaban

³⁸ Vease Platón, “Hippias Mayor” En *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos. p 403 a 441, y Copleston, Frederick (1981). *Historia de la Filosofía*, Ed. Ariel, p. 258 y 259.

³⁹ Shiner, L. *op. cit*, p. 200.

únicamente con el cumplimiento de una determinación canónica-formalista. Se trataba de un concepto que encerraba la idea de una fuerza incondicionada, y que amenazaría potencialmente la estructura de control intelectual de la subjetividad. En lo sublime existiría un fragmento racional que explicaría un cierto placer subyacente aunque relativo, pues se podría constatar simultáneamente un resto no aprehensible por el intelecto, como veremos más adelante.

Desde una perspectiva cronológica, el concepto de lo sublime se basa principalmente en un libro del siglo I, encontrado durante el siglo XVI, de un autor cuya veracidad no está comprobada, pero que generalmente se da en reconocer como Pseudo-Longino. Este tratado es una traducción realizada por Nicolas Boileau-Despréaux. En este escrito queda claro que la estética se debe encargar de discernir entre dos puntos clave, por un lado, lo bello y, por otro lado, lo sublime⁴⁰. El texto aludía al uso de la retórica, en términos del uso del lenguaje y el estilo intencionados, para persuadir al auditorio. En base a esa traducción, se entiende que Pseudo-Longino explora fundamentalmente en los efectos poéticos y retóricos que se dan al interior de la sensibilidad del espectador, antes que a teorizar sobre aspectos estéticos como tales. A partir de este texto, lo sublime se instala en el escenario del siglo XVIII, como una manera de denominar un estado emocional que impacta al individuo.

Joseph Addison rescata algunos componentes de lo sublime, revisados a lo largo del tratado, pero trasladando los efectos retóricos hacia el plano de la imagen. Se puede decir que Addison anticipa el movimiento romántico hasta cierto punto, al señalar la imaginación como una actividad del individuo que permite un placer en la contemplación de lo grande, lo singular y bello. Además de la belleza, Addison señala lo sublime y lo pintoresco como fuentes del placer imaginativo. Lo pintoresco representa “lo nuevo o singular”, lo sublime el “placer que nos produce lo grande e ilimitado de la

⁴⁰ *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (2003). Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Trotta, p. 81.

naturaleza”⁴¹. Sostiene su noción de lo placentero en relación con las manifestaciones visuales, teniendo en cuenta, por inclusión, las producciones artísticas. Para Addison, la imaginación se sostiene fundamentalmente en la visión, siendo la imaginación del sujeto una esfera ubicada entre el entendimiento y la sensibilidad⁴². Esta interpretación resulta útil para pensar el modo en que lo sensible es construido como una polaridad hacia el entendimiento, o un pensamiento de carácter más lógico-formal. Addison afirma que “en principio divido los placeres de la imaginación entre aquellos que tengamos realmente ante nuestros ojos, o aquellos que alguna vez estuvieron y que aparecieron posteriormente en la mente, ya sea por sí mismos, o por medio de algo ubicado fuera de nosotros, como estatuas o descripciones (...), está en el poder de la imaginación que contiene ciertas ideas particulares, ampliar, componer y hacerlas variar en función de su propio placer”⁴³. Al situar el placer en la imaginación fundada en la percepción visual previa, Addison parece heredar parte de las concepciones de los empiristas ingleses, que relacionan la belleza siempre en relación con un referente situado en lo visible. A partir de la idea de que la visión es el más “perfecto” de los sentidos, Addison sostiene que sólo la vista es capaz de detonar procesos de representación en la imaginación. Lo bello, lo grande y lo singular constituyen los detonantes imaginativos, todos ellos vinculados esencialmente a la percepción visual. Ella se encarga de “llenar la imaginación” y, en la medida en que esta misma es llevada más allá de su capacidad, la existencia del sujeto es liberada del tedio de lo cotidiano⁴⁴.

⁴¹ Arias, Laura (2012). *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, págs. 143 y 144.

⁴² Rodríguez, Juan Antonio (2002). *Idea estética y negatividad sensible*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, p. 64.

⁴³ Addison, Joseph (1828). *Essays on the pleasures of the imagination*, Volume 1. Antwerp: Duverger & C°. Digitalizado en 2011 por National Library of the Netherlands, p. 33 y 34 (traducción libre).

⁴⁴ Al respecto, véase Raquejo, Tonia: “Joseph Addison”, en: Bozal, Valeriano (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Editorial Visor, págs. 48 a 52.

Es quizás a partir de Addison cuando se puede pensar que, efectivamente, hay una sensibilidad detonante de un placer sensorial a la vez que trascendente, pues no se trata sólo de que los modos de apariencia que posee el arte sean recibidos por un individuo en una esfera estimular. También incluye que dicha receptividad sea capaz de generar una capacidad situada fuera del campo discernible de la objetividad instrumental, esto es, por la imaginación del sujeto. Así, uno de los aportes fundamentales de Addison es vincular las ideas de Pseudo-Longino con aspectos visuales para consolidar, en la teoría, las distinciones de la emoción exacerbada que se puede deducir desde el gusto, tema sobre el cual la estética del siglo XVIII desarrollará versiones diferenciadas en cuanto al grado de participación del entendimiento o lo sensibilidad⁴⁵. Addison da un paso hacia esa intensificación de lo sensible, desde un cierto vértigo de sutil inquietud ante el estímulo de la imaginación, y que permite la entrada del terror amenazante de lo sublime descrito por Edmund Burke.

III. La negatividad sublime

Lo sublime representa esta posibilidad, la de tener en cuenta una forma de sistematización de aspectos de la sensación, difícilmente objetivables dentro de una reflexión conceptual, que paradójicamente, es tributaria de una fuerza no supeditada a los designios de la formalización teórica. La indagación que se puede encontrar en torno a lo sublime se refiere, en gran medida, a los efectos que la contemplación y la experimentación de ciertos fenómenos, objetos y estímulos producen en la subjetividad cuando esta se ve sobrepasada en cuanto a su capacidad de contención de aquello a lo que se expone. La contemplación de lo bello se relaciona, en la tradición más clásica,

⁴⁵ Pérez Carreño, Francisca: “La estética empirista”, en: *ibidem*, p. 37.

con la adecuación formal de sus componentes. Pero a diferencia de lo anterior, en lo sublime se vincula más bien con la contemplación de un exceso productor de una incipiente conmoción de la sensibilidad individual. Lo sublime muestra una manera de pensar la sensibilidad subjetiva, considerando factores que podrían entrar en el dominio de lo intuitivo. Se trataría de una energía que posee un doble vínculo con el sujeto: como un placer en la contemplación de aquello que sobrepasa cualquier medida; y, en segundo término, como una amenaza hacia su propia integridad. Contemplar esta fuerza con un margen de alejamiento proporciona un lugar de seguridad, de resguardo, que permite traer consigo un placer de sentirse fuera de una influencia destructiva. Una racionalización que construye la distancia necesaria para articular una mirada apartada del peligro⁴⁶.

Las implicancias que pueden colegirse de este doble vínculo, permiten señalar lo sublime como la denotación de una fuerza natural de carácter físico. Esta es aprehendida, en un primer momento, por la vista, pero posibilita al sujeto expandirla hacia otras formas de percepción sensorial. La contemplación de un mar embravecido no es sólo la aparición de una imagen: esa misma imagen contiene sensaciones “legibles” desde lo corpóreo, en un sentido mucho más amplio que la mera contemplación. Por otro lado, si se piensa hasta qué punto se puede dar cuenta de una recepción trascendental de lo sublime, tal entrada sería una intuición subjetiva del impacto y potencial destrucción de la integridad vital del sujeto, pensado como cuerpo y vida interior. Este último aspecto es destacable, pues permite que lo sublime explique esa capacidad de las imágenes artísticas para conmocionar la subjetividad corporal y, en cierta medida, la estructura de consciencia del sujeto.

⁴⁶ La distancia contemplativa que permite la observación de la representación constituye la defensa del sujeto y fuente de alivio de esa amenaza potencial. Salvaguardar la distancia permite la reversión de la amenaza en algo placentero. Véase Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia (2016). *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, p. 92.

Lo sublime se inscribió dentro de las categorías interpretativas presentes en la época, con lo cual se permitió superar la idea de referencialidad limitada de la pintura: no se trataba simplemente de señalar un referente, sino de la instalación, en el espectador, de ciertas lógicas de contemplación de lo destructivo. Esas modalidades incluían una negatividad de la sensación, en tanto imposibilidad de acceder desde lo sensorial. La presencia de “un objeto que, en el campo mismo de la representación, proporciona un punto de vista, de un modo negativo, de la dimensión de lo que es irrepresentable”⁴⁷. Con ello, se establece constatación de una paradoja: la experiencia del sujeto como falla permanente en la captura de una idea suprasensible, y que resulta verificable en la medida en que lo sublime permite experimentar esa misma imposibilidad. La ausencia de la representación total, la negación del acceso a la Cosa, es el modo de intuir la dimensión de aquello negado a la experiencia subjetiva⁴⁸. Sin embargo, la negatividad de aquello no explícito se acompañaba de una certeza de estar a distancia. Probablemente, por la misma condición de la representación en lo visual, que permitía la contemplación, y que sería la base de una segunda fase de esa negatividad: la distancia necesaria para sentirse a salvo y experimentar la sensación sublime.

Por ejemplo, en la obra de John Martin, *The Great Day of His Wrath*, [Ilustración 1] las fuerzas de una naturaleza avasalladora destruyen el mundo civilizado, de tal modo que el espectador puede sentir el colapso de lo real en una dimensión gigantesca. Los cuerpos humanos y los elementos arquitectónicos insertos en la composición constituyen, ciertamente, un referente concreto basado en la apariencia del mundo. Pero el *efecto* final, la idea de una potencia natural que desborda todo límite, y que se muestra en la imagen de la fragmentación y la energía desplegadas en su fuerza destructiva, constituyen la fisonomía de una amenaza para quien contempla. La negatividad de esa amenaza es doble. Al ser así, deviene en una condición afirmativa: la potencial aniquilación del sujeto ante la fuerza natural, en donde el cuerpo humano no

⁴⁷ Zizek, Slavoj (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, p. 260.

⁴⁸ Véase *ibidem*, p. 259.

tiene la consistencia material para armarse y defenderse de tal despliegue, pero que se mantiene sólo en el plano de lo posible. Por otra parte, la distancia de contemplación del fenómeno representado constituye una segunda escala de negatividad, en el sentido de que esta lejanía, que posibilita la contemplación y la sensación de resguardo del sujeto, es la forma en que se destierra la certeza de la propia destrucción⁴⁹. La confluencia de la condición negativa en la representación de esa fuerza monumental, y de la distancia del sujeto con respecto a esta misma, afirman el poder de la intuición en su forma subjetiva de conocimiento de lo sublime cuando opera en su dimensión de ocultamiento, lejanía y negatividad. La intuición da cuenta de una amenaza *posible*, de una *distancia* necesaria para mantener su integridad para, desde ese lugar, experimentar la afirmación vital de estar a salvo. Quizás lo sublime, como sugerencia de lo infinito en cuanto a extensión, intensidad y número, represente uno de los primeros momentos conscientes de la negatividad como categoría estética.



Ilustración 1: John Martin, 1851. *The Day of his Great Wrath* (Óleo sobre tela).

⁴⁹ “Para ser placentero, lo sublime exige que se produzca el extrañamiento de lo negativo, esto es, que la negatividad quede fijada en el ámbito de la mera representación”, Rodríguez, J. A. *op. cit.*, p. 77.

IV. La intensidad subyacente del romanticismo

Al movilizar la inquietud de la época por los modos de existencia de la subjetividad, considerando especialmente la figura de las energías emotivas, lo sublime incluyó en su estética un desligamiento con respecto a la razón instrumental, un predominio de la subjetividad para ejercer el conocimiento y la intensidad de las emociones como fundamento de la recepción sensible. La confluencia de estas modalidades proporcionó un escenario abierto para que el romanticismo, instaurando la problemática moderna del sujeto⁵⁰, diera cuenta de la intensidad de lo sensible subjetivo presente en la creación. Se trataba de un movimiento muy amplio, que tuvo influencia en la filosofía, la historia, la religión y en gran parte de la cultura⁵¹, representando un esfuerzo de comprensión teórica y conceptual que dio prioridad a las “capacidades cognitivas de la poesía”⁵². En otras palabras, otorgó al impulso y la intuición el rango de fuerza productora de conocimiento. El romanticismo recogió la necesidad de relevar el proceso subjetivo de la creación, específicamente bajo la noción de genio, de la sensibilidad autoconsciente, de las emociones exacerbadas y de la inspiración repentina. Con la idea de subjetividad autónoma, el movimiento romántico se desmarcaba de la continuidad previa, promoviendo una suerte de intento de reconciliación entre idea y esencia. “La estética barroca y la neoclásica habían trazado una división estricta entre el arte y la vida. Por más distintas que fuesen sus ideas de lo bello, ambas acentuaban el carácter ideal de la obra de arte. Al afirmar la primacía de la inspiración, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida”⁵³.

⁵⁰ Jamme, Christoph (1998). *El movimiento romántico*. Madrid: Akal, p. 15.

⁵¹ D’Angelo, Paolo (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor. p. 16.

⁵² *Ibidem*, p. 18.

⁵³ Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, págs. 94 y 95.

Este proceso subjetivo se puede subsumir en la adquisición de una forma de independencia, por parte del sujeto, con respecto a las cadenas de causalidad y determinación, situándolo como una identidad consciente de sí y de su propia independencia: “la autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado es fundamental para la concepción que el hombre romántico tiene de sí mismo y en relación con la naturaleza”⁵⁴. De esta manera, en la medida en que la subjetividad artística indagaba en los fenómenos de su propia sensibilidad, fortalecía a su vez la afirmación de su independencia. La intuición sensible podía ser un mecanismo emancipatorio de las condicionantes de estilos previos, dejando el paso a una renovación en la construcción de la imagen del arte. Las formas en que esta autodeterminación se desplegaba, era mediante “la ironía, la quiebra del estilo y la parodia, así como lo grotesco y lo feo”⁵⁵. Formas en las cuales se anulaba la obediencia a la hegemonía formal de la belleza inscrita en la tradición.

Pero, más allá de estos atributos, el romanticismo incluye aspectos que las formas artísticas de la época no habían incluido completamente en sus modos de expresión y representación: una verdad sensible dependiente del ser individualizado por su propia constitución fisiológica. Al ser fijada en el aspecto de lo que “se experimenta”, el romanticismo constituye una oposición a la representación clásica, que mezcla antagonismos: la forma de “lo grotesco con lo sublime (...) la bestia y el espíritu”⁵⁶. El movimiento romántico representaba, ante todo, un arte nuevo. Su antagonismo con respecto a la tradición clasicista se verifica en el hecho de que, en su primer momento, el romanticismo pretendió establecerse como un arte que se diferenciaba de las obras pertenecientes al arte antiguo, y que se acercaban, en gran medida, a la vinculación entre imagen y trascendencia espiritual. La conexión con el arte que aparece en el período que

⁵⁴ Gras Balaguer, Menene (1983). *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, págs. 27 y 28.

⁵⁵ Jamme, Ch. *op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ Arnaldo, Javier “El movimiento romántico” en: Bozal, V. *op. cit.*, p. 202.

señala la aparición del cristianismo, se instala la desvinculación entre el ser humano y la divinidad en su concepción más mítica. Es en estas representaciones en donde se percibe la escisión espíritu/materia, condición que se encontraba presente durante la Antigüedad clásica, cuando la producción del mito se encargaba de fusionar ambas esferas. Con la aparición del cristianismo, el reemplazo de la unidad clásica por una metafísica de la redención, que da cuenta de la separación entre lo humano y lo divino, se materializa en las imágenes religiosas⁵⁷.

De este modo, el movimiento romántico está movilizado por el anhelo, la melancolía y la subjetividad como oposición a la objetividad de la Antigüedad. La necesidad de fusionar nuevamente las esferas de la inmanencia y la trascendencia constituyen un movimiento que se opone a la escisión, y en ese sentido, la realidad o la búsqueda de la verdad del romanticismo proviene de la transgresión⁵⁸. Las posiciones críticas que se dieron en torno al romanticismo permitieron comprender la manera en que se podía dar cuenta de la actividad emotiva, vista como una sensibilidad exacerbada, y que se reconocería como presente de manera recurrente en los fenómenos de producción artística. Esta operación de lo emocional como fuerza que se incorporaba a la creación y su lectura, esclarecía hasta qué punto una sensibilidad, fundada en un individuo particular, representaba en sí misma una suerte de re-inicio, de aparente ruptura con los momentos anteriores de la tradición artística. Esta percepción permanecería inscrita desde el punto de vista del público general, atribuyendo al artista un aura de excentricidad con respecto a su *status* como ente creador.

Aun así, no se trata de un quiebre completo, pues en rigor, posee una continuidad en el sentido general. “Se puede concluir que la subjetividad surge con la

⁵⁷ El cristianismo, al abolir la identidad entre espíritu y materia, provoca que se deje de aunar lo ideal con la naturaleza sensible. Al descartar la mitología, se produce la fractura del conocimiento visto como la unión entre lo finito sensible con la infinitud. Véase *ibídem*, p. 207.

⁵⁸ *Ibídem*, p. 203.

época romántica, y no se puede hablar de ruptura con el pasado, sino más bien de desplazamiento y relevo con lo anterior”⁵⁹. En este último sentido, lo sublime aparecía como una denominación que permitía expandir, desde la noción de belleza clásica y determinada por elementos viso-formales. Lo sublime, al ser una categoría estética que subraya los procesos de individualidad, sería un soporte muy consistente con los intereses y necesidades teóricas del romanticismo. También por sus implicancias en cuanto a la concepción del *status* de la obra de arte marca un punto de inflexión acerca de cómo se define su dimensión ontológica. La articulación de esta obra contendría, desde este momento, no sólo la representación de la exterioridad del mundo, pensada como un espejo cuyo reflejo concordaba con la apariencia de lo inmanente. También incluiría, en su mismo ser, el reflejo especular del sentimiento de individuación del sujeto, en la medida en que exhibir lo absolutamente grande y amenazante detonaba respuestas subjetivas vitales ante la sensación de infinitud que no podía ser completamente asimilada.

Sentir, experimentar el vértigo del vislumbre de lo infinito, proporcionaba luces al sujeto de su propia intuición en torno a la individualidad subjetiva presente en su ser trascendental. Si “el sentimiento estético cobra tal énfasis como momento incondicionado de integridad de nuestras disposiciones subjetivas en la contemplación, que se presenta como acto panteísta de la autoconciencia”⁶⁰, puede sugerir que, en el instante de la recepción de las sensaciones, el sujeto de lo sublime vincula su auto-percepción con una realidad situada más allá de él mismo, una suerte de espacio místico. Las distinciones sobre las sensaciones subjetivas, proporcionadas por la mirada sobre la obra de arte, delimitan categorías de conocimiento ante el sujeto. A partir de ello, sería posible para este entrar en contacto, no sólo con los objetos o fenómenos monumentales que provocan el sentimiento sublime, sino también con fuerzas que representan una

⁵⁹ Rico, Francisco *et al* (1994). *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo: Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, p. 24.

⁶⁰ Bozal, *op. cit.*, p. 209.

magnitud trascendente y difícilmente imaginable en términos de tamaño o potencia. Tal es el caso, por ejemplo, de artistas como William Blake, quien junto a Henri Füssli, exploran en los términos de inspiración y genio, intentando encontrarse con las fuerzas originarias y universales que impulsan la creación⁶¹. Se trata de los llamados “pintores visionarios”, y que tienden a vincularse con la posterior pintura surrealista⁶². Sus visiones fantásticas, irreales, dejándose llevar por formas de una interioridad que buscaba representar fuerzas o energías de las cuales la sensibilidad podía dar cuenta [ilustración 2]. Las obras de estos artistas románticos parecen manifestar una energía latente, que se traducía en imágenes artísticas de gran intensidad connotativa, al exhibir situaciones, personajes o fenómenos que se basaban en figuras inquietantes y fantasiosas. Pensar lo sensible en relación con la manera en que se despliega esta fuerza en el interior del sujeto, y a las formas que surgen desde una imaginación fundada en lo concreto (ya sea por evocación o presencia concreta tal como ya lo señalaba Addison) tiene otras implicancias. Conlleva pensar en que la acción subjetiva de la construcción de lo imaginario se encontraba en manos de cierto tipo de individuo, con características particulares ante la creación. Para explicar esta singularidad, la noción de genialidad representó una forma de concebir la creación como una oposición a la razón ilustrada y a las posturas clasicistas. La libertad individual del sujeto sostenía la búsqueda, mediante la intuición, tanto de las pasiones como de la naturaleza humana expuesta en la obra. Es por ello que una fuerza específica, vista como la imaginación, constituía la manera de revelar una trascendencia que se adivinaba, y que sostenía la unión entre ser humano y naturaleza. Al ubicarse a medio camino entre el ser humano y la divinidad, el artista podía convertirse en un vaso comunicante entre ambas esferas. El genio sería extensivo a la humanidad en su conjunto, por lo que la vida misma sería también considerada como una forma de arte⁶³.

⁶¹ Véase Argan, Giulio Carlo (1991). *El arte moderno*. Madrid: Akal, págs. 9 a 11.

⁶² Preckler, Ana María (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Tomo 1. Madrid: Editorial Complutense, p. 142 a 144.

⁶³ Galán, Iliá (2013). *El romanticismo y sus mutaciones actuales*. Madrid: Librería-Editorial Dykinson, p. 48.



Ilustración 2: Henri Fuseli, 1791. *La pesadilla* (Óleo sobre tela).

La genialidad resulta ser un rasgo que exagera el talento, pero por sobre todo, los aspectos emotivos que se deducen de la representación, entendida en su dimensión creativa. Se hacía una especie de paralelo entre la figura del genio y del santo, considerando que el genio poseía una capacidad para recordar estados anteriores olvidados en el fondo de la memoria, y la habilidad de generar objetos o imágenes con un resabio del mundo del más allá⁶⁴. Schiller relaciona la ingenuidad, una mirada

⁶⁴ Mc Evilly, Thomas (2007). *De la ruptura al cul de sac*. Madrid: Akal, p. 160.

inocente, con este genio, que vive en armonía con la naturaleza y, por tanto, imbuido de su verdad. El genio “ha de ser ingenuo o no será genio”⁶⁵. Kant también destacará el genio en el sentido de su “ejemplaridad” y “originalidad”. En ambos, la noción de una pureza e independencia en relación al cálculo y la racionalidad, constituyen este carácter del genio como ser incondicionado. Quizás esto constituye parte de un fondo preparatorio para la recepción de una inquietud primitivista que surgirá en momentos posteriores.

IV. Burke: el terror

Edmund Burke estableció una reflexión sobre lo bello que tendría una vinculación directa con lo sublime cuando se pensara en sus consecuencias para la experiencia estética. Con Burke, se pensaron nuevas determinaciones e implicancias en torno a esta relación⁶⁶. La preocupación por explicar una sensibilidad basada en aspectos de la vivencia subjetiva permitió que dejase “de resultar obvia la conexión de la belleza con criterios clásicos como la proporción, el orden y la simetría”⁶⁷. En su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757, Edmund Burke analizó y distinguió con precisión las diferencias sustanciales entre lo bello y lo sublime. Se trataba del momento constitutivo de una categoría estética, que expandía sus límites desde los aspectos formales de corte clásico y barroco. La ampliación del rango del análisis permitió incluir fenómenos en los cuales la sensación, y la teorización sobre esa sensibilidad, condicionaban la comprensión de la experiencia

⁶⁵ Martínez, Miguel (1992). *El camino romántico a la objetividad estética*. Valencia: Universidad de Murcia, p. 41.

⁶⁶ Oyarzún, Pablo (2010). *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago: Editorial Universitaria S. A., p. 54.

⁶⁷ Montero, Patricia (2006). “Una interpretación de lo bello a partir de Diderot y Burke”. *Revista de Filosofía*, 24(52), 48-64. Recuperado el 16 de febrero de 2017, en http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712006000100003&lng=es&tlng=es.

subjetiva en tanto sensación. De esta manera, el foco de análisis se localizaba mayormente en las sensaciones del sujeto individual, pero con la pretensión de hacer, de esta comprensión, un referente para el acontecer humano en su conjunto.

El concepto de lo sublime desarrollado por Burke permitió “posicionar sensaciones que se consideraban por mucho tiempo como marginales y contrarias por antonomasia a cualquier experiencia estética, como pueden ser el miedo, el displacer o el agobio total de los sentidos, eximiendo así el goce estético de la mensuración limitativa y formal propia de lo bello”⁶⁸. La sensación fisiológica parecía ser uno de los componentes que distinguen la mirada de Burke. Se trataba de realzar aquellas sensaciones evidentes, en términos de la percepción del sujeto, que constituían las emociones más fuertes y notorias por parte del individuo, y que Burke consideraba, esencialmente, el motor de la existencia vital. Desde esa constitución de la sensación como movimiento de las energías vitales del sujeto, lo sublime, en Burke, sería la manifestación de lo contrario de lo bello. “Lo opuesto a la belleza burkeana (...) es lo comparativamente grande, rugoso, monótono, compacto, brutal y de colores extremos, esto es, en términos generales, lo sublime”⁶⁹. Lo bello sería pensado como una adecuación formal, en la cual Adorno indagará en épocas posteriores, y que será uno de esos primeros momentos en que la autonomía ontológica de lo bello será puesta en tela de juicio: serán los individuos y sus modalidades de operación sensibles, endógenas, las que determinen finalmente cómo se aprecia, comprende, produce y evalúa la producción artística.

⁶⁸ Gaete Cáceres, Miguel Ángel. “Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad”. *Aisthesis* [online]. 2014, n. 56 [fecha de acceso: 27 de enero de 2017], págs. 53 a 68.

Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812014000200004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-7181. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000200004>.

⁶⁹ Rodríguez, J. A., *op. cit.*, p. 76.

Para promover la entrada a sopesar la sensibilidad desde esta concepción individual, Burke establece algunos principios que detonarían justamente la movilización de estas fuerzas de imbricación en la experiencia subjetiva como una fuerza psicofísica⁷⁰. Menciona el principio de “novedad” para producir una curiosidad necesaria que permita movilizar ciertas respuestas emotivas individuales sobre aquellas cosas “a las que el uso cotidiano y vulgar ha conferido una familiaridad viciada y sin atractivo”⁷¹. Burke identifica la vivencia del día a día y sus objetos como un escenario carente de interés, que se hace vacío y sin atractivo para el escrutinio sensible del individuo, en la medida en que no se produzca una reacción que detone un movimiento de la sensibilidad. El sentimiento de curiosidad señala un punto de partida esencial para que la afección del ser se produzca, generando un campo de acción de aquello que Burke denomina como “pasiones”, y que son, finalmente, los “órganos de la mente” que posibilitan su acción vital⁷². Se trata de flujos emotivos que requieren la presencia de placer y dolor para movilizar un estado anímico particular.

La vida activa, entendida como trabajo, esfuerzo, conmoción, promueven la necesidad de una actividad que movilice las fuerzas vitales del sujeto⁷³. Aquí, dolor y placer, tal como los señala Burke, constituyen pasiones independientes entre sí y existen cada uno positivamente. El placer o el dolor no provienen de su contraste mutuo y no se encuentran presentes como una u otra alternativa en la vida sensible del individuo para ser percibidos. Por el contrario, su ausencia es identificada por Burke como un estado de indiferencia, que da cuenta de una normalización, un estado anímico en el que la experiencia como tal no se inclina hacia ninguna pasión particular y que explicaría el hastío, el aburrimiento, la falta de movilidad. Es sobre este aspecto emocional en donde se producen los diferentes despliegues pasionales: al ser independientes uno del otro, el

⁷⁰ *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (2003). Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Trotta, p. 82.

⁷¹ Burke, E., *op. cit.*, p. 23.

⁷² *Ibidem*, p. 40.

⁷³ Oyarzún, P., p. 66 y 67.

dolor y el placer constituirían núcleos de experiencia que generan diferentes estados emotivos. La remoción del placer no necesariamente trae consigo dolor, sino más bien ese estado de normalización, aunque con algunas distinciones importantes: el cese del placer luego de un tiempo “apropiado” trae consigo la indiferencia; si se suprime repentinamente, se convierte en decepción; finalmente, si el objeto de placer se pierde, aparece el pesar⁷⁴.

Mediante las distinciones ya señaladas, Burke subraya el hecho de que la falta de intensidad refleja a su vez un estado de inmovilidad, relegando la pasión vital a un estado basal donde la movilidad, la vida emocional como tal, desaparece a través de esta indiferencia normalizada. Es por eso que para Burke resulta necesaria la *supresión* del dolor (o de aquello que constituye la amenaza de este dolor o afección), con el fin de promover un estado sensible específico. Esta disposición sería una suerte de apaciguamiento, el alivio de una aflicción evidente o de un peligro potencial, y representa un leve placer, de carácter limitado y relativo, al cual denomina como *deleite* (*delight*). Con esto no se puede decir que el deleite sea un placer en sí mismo, pues “el sentimiento derivado del cese o disminución del dolor no se parece suficientemente al placer verdadero”⁷⁵. Se trataría más bien de un goce negativo. Pero ¿es posible hablar de un placer de este tipo, en la medida en que su propia negatividad desmentiría su existencia? El mismo Burke aclara: “la afección (este cese del placer) es indudablemente positiva; pero la causa puede ser un tipo de privación”⁷⁶. Burke lo define más bien como un placer relativo que existe en tanto sostiene una relación con el dolor. Este placer relativo se da en la medida en que el sujeto es liberado de una afección cierta o inminente, y constituirá “la matriz para la explicación de lo sublime”⁷⁷.

⁷⁴ Burke, E. *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁶ *Ibidem*, *op. cit.*, 27

⁷⁷ Oyarzún, P., *op. cit.*, p. 59.

Como se ve, las pasiones que se mencionan son determinantes para promover una intensidad emocional de gran poder en la vida subjetiva. El dolor y el peligro representan, para Burke, las “pasiones más poderosas de todas” ya que aluden a la autoconservación de la persona. El dolor, el peligro, la enfermedad y la aniquilación se reconocen como las ideas que son capaces de provocar un profundo horror. La vida y la salud no poseen el mismo *status*, pues aunque producen placer, su goce no causa la impresión de la amenaza a la integridad personal. Con estos aspectos ya delimitados, Burke establece las bases para articular su idea de lo sublime. Los rasgos de negatividad contenidos en el momento del deleite, pensados como evasión ante una amenaza, contienen las ideas de dolor y peligro, incluyendo todo el terror del cual estas ideas son capaces de generar en el sujeto. Se trata, precisamente, de una amenaza a la integridad vital. El dolor se convierte en la antesala o “emisario del rey de los terrores”: la muerte⁷⁸.

Burke propone un campo de distinciones que ponen énfasis en los aspectos que movilizan de forma inequívoca la sensibilidad individual en sus componentes más profundos. La idea de que existe una curiosidad innata señala necesidad compulsiva, pues se trata de un impulso vital con una potencia tal que condiciona el control del sujeto. Este reconocimiento será clave para comprender, justamente, de qué manera una fuerza o intensidad latente opuesta al orden y la normatividad recorrerá la expectativa de sentido de muchas obras artísticas en un momento tan posterior como el arte contemporáneo. Será este impulso vital y compulsivo, fundante del goce y el deseo de liberación, el que llevará a comprender las manifestaciones de arte que limitan en lo oscuro y lo perverso, como intentos de liberación por parte de ciertos artistas del siglo XX y XXI. Esto se explica, principalmente, porque lo sublime en Burke no es tanto un intento de elevarse espiritualmente –a fin de cuentas, una sublimación–, sino un proyecto

⁷⁸ Burke, E., *op. cit.*, p. 29.

que trata de intensificar las emociones fundamentales⁷⁹. Pero, por otra parte, la sensibilidad revisada por Burke posee un componente que va más allá de consideraciones psicológicas o metafísicas. Burke establece, quizás sin saberlo, un paralelo en sus reflexiones sobre lo que será la oposición radical entre la Revolución Francesa, en la que se da el choque entre lo bello, representado por el orden monárquico, y la “abstracta y oscura revolución”⁸⁰.

Si las ideas de un filósofo fuesen, en un momento particular, tanto el sedimento de su experiencia previa como el presentimiento de lo que está por venir, la *Indagación...* representaría el instante en que Burke explora la relación entre la belleza como contemplación y lo sublime como asombro en dos niveles. En el primero, la oposición entre el arte fundado en el idealismo formalista-mimético y el sentimiento contenido alojado en el sujeto. En el segundo nivel, Burke parece elaborar la premonición de un abismo de horror que se manifestaría ante él como algo concreto: el Terror de la Revolución Francesa. Lo sublime representaría en el plano de lo político la aparición de algo que, en su amenazante presencia como potencial destrucción, sería la metáfora de la revolución anti-normativa y opuesta a toda forma de normalización de la experiencia pre-determinada por el orden monárquico. Burke ejemplifica en la *Indagación...* de qué manera el común del pueblo prefiere ser espectador de la ejecución de un criminal antes que observador de la mejor tragedia en un teatro. Aquí, Burke anticipa el goce de la mirada *in situ* del terror antes que la expresión mediatizada por lo artístico, como abriendo el espacio a que existiría un cierto nivel de disfrute –en este

⁷⁹ Jay, Martin (1994). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-century French Thought*. California: University of California Press p. 582. En relación a este punto, dicha intensidad se diferencia de la elevación propuesta en la poética de Aristóteles: “Los griegos llamaban a lo sublime *Hypsos*, y sabemos que con este adjetivo calificaban sobre todo a la entusiasta autoelevación que producían ciertas obras poéticas y que finalizaba en la catarsis”, Rodríguez, Roberto (1992). *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Madrid: Anthropos, p. 244.

⁸⁰ Shiner, Larry (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, págs. 230 y 231.

punto, aun indeterminado– en la contemplación del horror, pues “está reconocido que lo horrible puede ser objeto de placer”⁸¹.

VI. Kant: la sensibilidad sublime

Si Burke identificó una fuerza interna de la sensibilidad como la respuesta ante una amenaza explícita hacia nuestra integridad mediante la denominación de lo sublime, es porque de este modo focalizaba su atención en el individuo, considerándolo el sitio de inscripción de intensidades emocionales que se desplegaban en su interior. Sin embargo, al mismo tiempo buscó una explicación que se sostuvo en los modos “objetivos”: aspectos fisiológicos y psicológicos, es decir, con su atención puesta más bien en factores operacionales del sujeto, desde donde se produce la reacción instintiva y emotiva frente a lo amenazante⁸². Se trata de aquella influencia empirista sajona (mencionada en el apartado II de este capítulo) que focalizaba su atención en el individuo al indagar en una universalidad de los juicios estéticos. Sin embargo, ellos mismos no reparaban en el papel de la misma subjetividad que buscaban comprender⁸³.

Cuando Kant planteó su “giro copernicano”, establecía la idea de que sólo podemos tener una consciencia más plena de las cosas de manera “universal y necesaria”, en la medida en que considerásemos el papel activo del sujeto en la construcción de conocimiento. Este rol se puede comprender como la distinción

⁸¹ Bürger, Peter (1997). *Crítica de la estética idealista*. Barcelona: Ediciones Península, p. 203.

⁸² Véase Pérez Carreño, F. *op. cit.*, p. 45.

⁸³ “Los empiristas habían afirmado la universalidad del juicio estético, pero al querer explicarla salían (no obstante su método subjetivo) fuera del sujeto, buscando la razón en el objeto que era más o menos cognoscible.” Plazaola, Juan (2007). *Introducción a la estética*. Bilbao: Universidad de Deusto. 4º edición, p. 119.

ejercida entre idealismo y realismo, para producir una síntesis. Esta puede ser pensada, en un primer momento, como un idealismo limitado por la experiencia subjetiva, que proporciona “su estructura, su forma a priori”. En un segundo momento, como un realismo fenoménico que no es ni absoluto ni trascendente. Pero si el idealismo mencionado se encuentra limitado por la vivencia del sujeto, el resultado de esta síntesis sería el predominio de “la razón práctica sobre la teórica”⁸⁴, lo cual releva el papel de la subjetividad como productora de conocimiento. Lo “verdadero” debe entenderse aquí como la correspondencia entre el entendimiento y su objeto⁸⁵, afirmación que, tomando en cuenta el papel de la subjetividad considerada como la síntesis ya descrita, implicaba que la determinación de las cualidades de un objeto se basaba, fundamentalmente, en el observador, con predominancia por sobre otros aspectos.

Lo anterior marca la posición trascendental de Kant, pues el conocimiento se basaría en aquello que no vemos, pero a lo que accedemos por medio de las acciones de la intuición y el intelecto, y que son componentes de la sensibilidad subjetiva. Esta receptibilidad corresponde a una primera facultad de conocer y se puede entender como la capacidad de dar cuenta de las representaciones que se producen desde lo formal y material. La constitución de juicios establece un término medio entre el intelecto, pensado como razón teórica, y la intuición definida como razón práctica. Los juicios constituyen una parte sustancial del pensamiento kantiano para explicar el modo en que el gusto, y por consiguiente una zona considerable de la sensibilidad trascendente, opera como una forma de acceso a lo real. Esta modalidad construye una emoción de gran complejidad, que no es ni el “asentimiento que prestamos a una verdad (lógica), ni la aprobación o desaprobación que hacemos de una acción (ética), sino algo totalmente distinto de

⁸⁴ Véase Market, Oswaldo y Rivera de Rosales, Jacinto (1995). *El inicio del idealismo alemán*. Madrid: Editorial Complutense, págs. 128 y 129.

⁸⁵ Rodríguez, J. A. *op. cit.*, p. 107.

ambas cosas”⁸⁶. Justamente, forma parte de una zona de indeterminación, ya que el juicio de gusto no es confundible con un juicio lógico o juicio moral⁸⁷.

El juicio estético tiene su base en una experiencia de placer o de disgusto, pero que se hace con una pretensión de universalidad sin dejar de lado su base subjetiva. Kant afirmaba que el juicio corresponde a la facultad de pensar aquello particular como algo que se encuentra contenido en lo universal. A partir de esta distinción, el mismo Kant se encargó de diferenciar entre los juicios determinantes y reflexionantes. Los juicios determinantes son descritos como leyes que están dadas de antemano y, por lo tanto, los aspectos particulares se subsumen bajo aquellos generales. Se trata, en definitiva, de un conocimiento que está dado específicamente a través de la experiencia⁸⁸. Los juicios reflexionantes, dentro de los cuales se encuentra el juicio de gusto, requieren ser trascendentales, pues no se basan en lo que está dado en el plano de la naturaleza: más bien, se trata de ir desde lo particular a lo general –a las leyes–, para establecer un concepto que, en relación con los hechos dados en el plano de lo natural, es “totalmente contingente”⁸⁹. La contingencia sería la señal meridiana de que lo que está en perspectiva es la percepción desde un sujeto particular. Dicho de otro modo, “los conceptos que buscan cada uno de esos ejercicios del poder de juzgar son distintos, el poder de juzgar determinante busca un concepto objetivo que permita tener un juicio de conocimiento, mientras que el poder de juzgar reflexionante sólo busca un concepto universal y así tener un juicio subjetivo, no privado, sino comprensible por todos”⁹⁰. El juicio reflexionante permite dar cuenta de la subjetividad en un doble papel, como reflejo y producción de lo real. La naturaleza posee reglas interconectadas entre sí, que

⁸⁶ García Morente, Manuel (2004). *La filosofía de Kant: una introducción a la filosofía*. Madrid: Ediciones Cristiandad., p. 212.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Kant, I., *op. cit.*, p. 40.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Mendiola, Carlos (2008). *El poder de juzgar en Immanuel Kant*. México: Universidad Iberoamericana, p. 38.

determinan los objetos de la empiria. Es esa relación la que se encuentra basada en una ley general reguladora: un *a priori* instalado en el juicio del sujeto. “No hay un objeto exterior dado que el sujeto pueda conocer empíricamente como lo que es, sino que todo conocimiento lo es desde el sujeto y en relación a él”⁹¹.

De esta manera, lo que se manifiesta en el mundo es un orden, o más bien, una lógica del despliegue de diferentes “normas”, cuyos fenómenos aislados se relacionan unos con otros, constituyendo una experiencia de la naturaleza. Sin embargo, no se trata de una ley que se encuentre inscrita en los hechos, sino más bien de un presupuesto que permite concebir un principio trascendental. El juicio reflexionante se basa en la determinación de ese fundamento que es un “presupuesto trascendental para que cualquier conocimiento sea posible”⁹². El juicio reflexionante no aporta un conocimiento, sino que más bien descubre el orden natural como condición de toda comprensión de un modo especular en relación con el observador. Comprender la lógica de las leyes empíricas representa el placer del juicio estético, no basado en una funcionalidad, utilidad o atributo de los objetos representados, sino como un goce sin objeto, desinteresado. Mientras “el juicio es la facultad de pensar lo particular como subsumido en lo general, y si ya está dado lo general (la regla, la ley), el juicio es determinante. Pero si esta dado sólo lo particular y se debe encontrar lo general, entonces el juicio es reflexivo”⁹³.

Por lo anterior, el juicio de gusto para Kant, corresponde a un juicio estético que no posee interés alguno, y no depende de nada, excepto de la contemplación del objeto, prescindiendo de generar un conocimiento sobre este, o de generar una perspectiva racionalizada e instrumental de lo visto, para llegar a una experiencia que resulta ser universal. Desde este punto de vista, el juicio de gusto que apunta a lo bello

⁹¹ Véase Bozal, V., *op. cit.*, págs. 188 y 189.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Eco, Umberto (2013). *Kant y el ornitorrinco*. Madrid: Random House Mondadori, p. 127.

no posee una conexión entre esta belleza y algo “bueno” o “agradable” como en épocas precedentes, sino una finalidad de tipo formal, que posee valor en sí misma. Para Kant, el hecho de que lo bello se vincule a lo “bueno” o lo “agradable” conlleva un interés: el de encontrar un sentido, el que algo sea “útil” o que promueva un placer. Pensar en que lo bello cumpla una expectativa lo volvería el destino de un interés particular para obtener un placer sensorial o intelectual. En ambos habría un movimiento de la razón y la voluntad para llegar a una satisfacción de juicio particular⁹⁴.

Dentro de este marco, la concepción de lo bello se acompaña de una consideración acerca de lo sublime, aspecto que Kant desarrolla primero en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* para luego describirlas más precisamente y en forma más definitiva en la *Crítica del Juicio*, donde focaliza su análisis sobre el gusto y la belleza⁹⁵. La construcción del concepto de lo sublime en Kant, no constituye una refutación absoluta a Burke. Sin embargo, Kant alude a la conceptualización de Burke como una descripción “empírica” de lo sublime y lo bello y, por lo tanto, limitada⁹⁶. La reserva de Kant se debe fundamentalmente a que las descripciones de Burke y otros, en relación con los juicios estéticos, corresponden a “observaciones psicológicas” cuyos análisis son “grandemente hermosos, y proporcionan rica materia a las investigaciones preferidas de la antropología empírica”⁹⁷, pero que en definitiva, no permiten obtener un acuerdo de entendimiento entre los actores del conocimiento. Kant dirá “si la satisfacción en el objeto se funda únicamente en el hecho de que este deleita mediante encanto o emoción, entonces no se puede exigir a ninguna otra persona que esté de acuerdo con el juicio estético que enunciamos, pues sobre eso, cada uno interroga, con razón, sólo su sentido privado”⁹⁸. Kant profundiza una posición analítica vinculada con lo sublime que, en cierto modo, calza con el

⁹⁴ Kant, I., *op. cit.*, págs.132 y 133.

⁹⁵ Bozal, V., *op. cit.*, p. 186.

⁹⁶ Kant, I., *op. cit.*, págs. 214 y 215

⁹⁷ *Ibidem*, p. 215.

⁹⁸ *Ibidem*, págs. 215 y 216.

análisis de Burke. “El sentimiento de lo sublime es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas”⁹⁹. En este apartado, Kant alude al placer resultante de la anulación de ciertas capacidades que sostienen al sujeto en términos de su constitución en cuanto consciencia de sí. Nosotros podríamos decir, de manera paralela, que se trata de una baja de los mecanismos defensivos de su psiquis. Las “facultades vitales” se suprimen, en la medida en que estas parecen fallar sosteniendo la fuerza vital que lo orientan. Se tiende a pensar que un estímulo, en la medida en que desaparece o disminuye su intensidad, permite la aparición de su opuesto, pero de una manera sobre dimensionada ante la percepción. La ausencia de la fuerza vital tiene su contraparte en la manifestación de una intensidad sólo posible y constatable a partir de la sensación interior del sujeto en relación a lo sublime.

Es por ello que la forma material no puede contener lo sublime, pues se trata de una manifestación con un cierto nivel de razón teórica. Cuando Kant dice “sólo podemos decir que el objeto es propio para exponer una sublimidad que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón”¹⁰⁰, sanciona el hecho de que lo sublime no sólo es la recepción de una fuerza que sobrepasa al sujeto, y que exhibe la inadecuación que se puede dar entre las ideas de la razón y las formas sensibles. También opera como una forma de intelecto que señala tal desborde, bajo la modalidad de una percepción activa. Esta misma puede ser pensada como el punto de inicio de una intuición ante esa tensión que se expone en la vivencia interior del sujeto. La sobrecarga puede ser manifiesta por medio de lo sublime matemático o dinámico. En ambos, se trata de un rebasamiento de las capacidades de recepción del sujeto. En lo sublime matemático, Kant señala su oposición ante la comprensión, sugiriendo una

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 176.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 177.

irreductibilidad, pues lo sublime matemático “excede toda medida de la sensibilidad y es grande por sobre toda comparación, inclusive con la facultad de la estimación matemática¹⁰¹. En lo sublime dinámico, su escala resulta amenazante para la integridad corporal del sujeto, desde lo cual es posible pensarlo como un rango de lo sublime más invasivo e inmediato.

Podemos resumir las principales características de lo sublime para tenerlo en cuenta y comprender cómo una sensación poderosa, variada de tipo e intensidad, puede afectar a una sensibilidad subjetiva. Es por ello que lo sublime adquiere un peso relevante como una forma de que el artista por un lado da a conocer algo que paradójicamente lo supera a sí mismo. Dando cuenta de una condición: la generación de un escenario que genera la emoción que lo genera y al mismo tiempo la rebasa. Burke explica lo sublime como una sobrecarga fisiológica, en el que el sujeto se enfrenta a objetos vastos y peligrosos, tomando conciencia de su intensidad de estar vivo. Esta intensidad vital se funda, en gran medida, en un placer (*delight*) que a su vez se gatilla cuando se comprueba la evitación de un peligro real o inminente¹⁰². Esa amenaza tendría la forma del *terror*, aentimiento angustioso, que en su desaparición deja paso al *deleite*. Un terror que es angustioso a la vez que placentero.

Por otro lado, Kant establece diferencias entre lo bello y lo sublime, ligando lo bello más bien a formas que permiten obtener un juicio de belleza y lo sublime a tamaños e intensidades que rebasan la determinación formal por parte del sujeto. Lo sublime impacta la subjetividad en términos de magnitud y dinamismo. Teniendo en cuenta estas dos posiciones, Kant realiza un vínculo entre la percepción (tamaño) e imaginación trascendente (número). Mientras tanto, Burke localiza lo sublime en la sensación de terror placentero. En ambos, la conciencia de una naturaleza cuya extensión y poder son mucho mayores que aquella subjetividad que intenta abarcarla

¹⁰¹ Kant, I., *op. cit.*, p. 188.

¹⁰² Véase el apartado “Burke: el terror” de este capítulo.

cobra mayor fuerza. Burke identifica dicha energía y la señala como intuición de aniquilamiento y certeza de situada en la corporalidad del sujeto. Kant la sistematiza, la define en la comprensión subjetiva como magnitud y movimiento inabarcables. En ambos, lo sublime es un exceso que deja un resto, un resabio que no puede integrarse ni representarse más allá de lo intuitivo, y que parece ser dentro de esa invisibilidad, la condición de negatividad necesaria para desplegar otras estrategias de negociación con lo invisible. Para Kant la experiencia estética se construye con base en la ley formal que se da en el objeto representado. El sujeto obtiene un placer como resultado de esta reflexión en torno a la forma objetual, concentrándose en su estructura formal, y en donde el placer dado como contemplación desinteresada no requiere una comprensión intelectual fundada en el razonamiento.

Las distinciones y análisis de lo sublime y lo bello, exploradas hasta ahora, destacan por la relevancia que tiene el concepto para el arte de las épocas posteriores al romanticismo. Las vanguardias artísticas no pueden ser pensadas sin el antecedente de lo sublime, considerando que se trata de un momento muy relevante, al explorar ciertas discontinuidades de la visualidad establecida, que no se adscribía a una nomenclatura de comprensión clasicista. Lo sublime constituye uno de los primeros momentos en que las sensaciones de desagrado, amenaza, terror, deleite, o asombro ante el espectáculo de fuerzas sobrehumanas, adquieren una reflexión que supera las predeterminaciones de la imagen del arte. La constatación de que existe una fuerza subyacente que se auto-exhibe, superando las capacidades de recepción subjetiva, tiene una notable consecuencia: señala la existencia de un rasgo incondicionado e inestable que se manifiesta, de un modo u otro, en diferentes dominios de la forma artística. La denominación de lo sublime no inaugura necesariamente el término, teniendo en cuenta sus componentes temporales previos. No obstante, sí plantea un instante de claridad en relación con la importancia que tiene la sensación y la construcción de un imaginario que intenta expandir la mirada del sujeto. Esta posibilidad de expansión fue, ciertamente, un componente innovador que permaneció y que se hizo parte del programa vanguardista,

causando otras consecuencias y niveles de intensidad, con la aparición de movimientos cada vez más contestatarios y que buscaban rebasar los límites de la percepción.

2

TRAYECTORIAS DE LO FEO

I. La tensión entre lo bello y lo sublime

La estética moderna zanjó la distinción entre lo bello y lo sublime, en el momento de distinguir ambas nociones, como modulaciones sensibles de distinta intensidad y formas de manifestación que señalaban antes una diferencia de grado, más que una oposición. Lo bello constituyó una “positividad pura”, que se realizaba en el agrado sensorial. Una determinación formal, localizada en la subjetividad, que no conducía a conocimiento objetivo alguno, sustentada por sobre todo en la representación y en las fuerzas que permitían los intercambios sensibles que Kant señala más precisamente en la *Crítica de la facultad de juzgar*¹⁰³. Lo sublime poseía un momento que “no suscitaba complacencia inmediata” y sólo se volvía afirmación de sí cuando se le entendía desde el intelecto. Kant lo comprendió como una mezcla entre *displacer*, considerado como inadecuación hacia la percepción de la magnitud, y el placer

¹⁰³ “En el fundamento del juicio de gusto puede, por tanto, no haber ningún fin subjetivo. Pero tampoco puede determinar al juicio de gusto la representación de un fin objetivo, es decir, de la posibilidad del objeto mismo de acuerdo a principios del enlace de los fines y, por consiguiente, ningún concepto de lo bueno, porque es un juicio estético y no de conocimiento, que no concierne, pues, a ningún concepto de la índole ni de la interna o externa posibilidad del objeto, por ésta o aquella causa, sino sólo a la relación de las fuerzas representacionales entre sí, en cuanto son determinadas ellas por una representación”. Kant, I., *op. cit.*, págs. 147 y 148.

intelectual de verificar el modo en que la razón incorporaba en su comprensión la certeza de esa falta de concordancia¹⁰⁴. La tensión de esa desadaptación entre la imaginación y un resto que no podía ser captado, cuando era finalmente aprehendido por el discernimiento, se convertía en el rasgo positivo de lo sublime, pues se articulaba una operación del intelecto que permitía determinar una interioridad producida en el sujeto¹⁰⁵. En ambas situaciones, la visión constituía, a fin de cuentas, el modo a través del cual se sustentaba la comprensión.

Sin embargo, lo sublime resultaba ser el lugar inicial en donde se podía percibir una cierta independencia, momentánea, con respecto a la percepción visual y su preeminencia formal en las imágenes del arte. En lo sublime existía una tendencia connotativa, ya que la captación de lo sublime se acompañaba de una sensibilidad que acusaba recibo de los embates de la emoción considerada en tanto terror y deleite. Tal como se vio en capítulo anterior, las sensaciones que impactaban y sobrepasaban las capacidades humanas señalaban un momento particular, en el que los aspectos más amenazantes para la subjetividad sensible formaban parte de la experiencia estética. La arista de negatividad de lo sublime consistió –precisamente– en tomar conciencia, a partir de una experiencia situada en el límite perceptivo, de una energía natural, pensada como infinito en cuanto a su magnitud de tamaño, distancia y fuerza. Los atributos destructivos, que la energía de lo sublime poseía en relación con el sujeto que le contemplaba, pudieron hacerse evidentes a través de las imágenes generadas en las artes

¹⁰⁴ “El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer, debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto de la estimación por la razón; y es al mismo tiempo un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia éstas es, empero, ley para nosotros”. *Ibidem*, p. 191.

¹⁰⁵ “La negatividad de lo sublime, que lo distingue de lo bello, vuelve a resultar positiva en el momento en el que se la reduce a la razón humana. Ya no es lo externo, ya no es lo completamente distinto, sino una forma de expresión interior del sujeto.” Chul Han, Byung (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, p. 29.

visuales. En el caso de lo sublime, el efecto de terror se dio por medio de la sensación visual y la intuición corporal intelectualizada de lo amenazante. La distensión propia del alivio que representaba “sentirse a salvo” gracias a una lejanía –en el caso de Burke–, o la construcción desde la razón –en la versión kantiana–, corresponden a un segundo momento, en el que la racionalización acerca de la imagen permite dar lugar a lo sublime. En ambas situaciones, lo sublime era una amenaza destructiva, que se mantenía a la distancia necesaria para no aniquilar al sujeto. Esa certeza iba más allá de la visión, y constituía, a fin de cuentas, una operación intelectual de defensa subjetiva.

La aparición de esta negatividad parcial, dada en la experiencia de lo sublime, marcó un momento relevante en cuanto a la apreciación de las imágenes del arte. Ello, debido a que luego de la constatación del exceso sensitivo –entendido como ese instante de negatividad–, se subrayaba el papel del sujeto para verificar cómo se evadía la destrucción de la subjetividad. O bien, como superación desde el intelecto, que daba cuenta de la manera en que ese superávit no integrado por la sensibilidad indicaba una ausencia que permitía la verificación de la superioridad de la razón sobre las formas sensoriales o sensibles, en el caso de Kant. Se complementaba la noción de belleza con otras determinantes de la obra de arte, y que precisamente no se adscribían a una normatividad preestablecida, no siendo una negación radical.

Lo sublime, si bien representaba el instante del exceso que sobrepasaba aquella idea de lo bello, no era, necesariamente, una oposición total a la idea de belleza. En las imágenes del arte, lo bello era lo circunscrito, el orden, lo formalmente comprensible ante la visión del espectador. Lo sublime era ese desborde sensorial y amenazante que, existiendo como potencial efecto destructor radicado *en* el objeto, despertaba la respuesta de terror fisiológico y posterior alivio de estar a una distancia de resguardo, según Burke. Kant también alude a un temor presente en lo sublime, señalando un

primer momento de inquietud, que se produce desde la intuición y la imaginación del sujeto, pues la localización kantiana de la sensibilidad vista como gusto constituye un dominio autorreferencial, de clausura hacia la dependencia exógena. A diferencia de Burke, Kant concibe la razón como una incapacidad de dominar ese temor y de proporcionar la idea de lo sublime para, de esta manera, habilitar en el sujeto la capacidad de comprenderlo y experimentar la afirmación de su propia superioridad¹⁰⁶.

La contemplación de lo sublime, y su consecuente terror o displacer, podía materializarse en una fuerza natural abrumadora, por ejemplo en los paisajes tormentosos de Turner, o las descripciones gráficas de las ruinas, que daban cuenta de una destrucción humana ya producida, como en Friedrich y sus abadías destruidas [ilustración 3 y 4]. En ambos, se trata de imágenes que, al dar cuenta de la destrucción en algún dominio, presentan ante la visión una alteración de las fisonomías de lo bello. Una aniquilación que, aunque operarse con los modos de representación de lo visual en tanto representación de un referente, suponía exhibir un modo de fealdad entendida en su dimensión destructiva.

¹⁰⁶ Kant afirma que la constatación de lo sublime lleva a intuir “la superioridad de la destinación relacional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad”. Kant, *op. cit.*, p. 191. En cuanto teoría, lo sublime no se equilibra con la belleza en el sentido de ser una categoría estética, sino más bien una capacidad que el sujeto puede desarrollar, al respecto véase una explicación complementaria en Bozal, Valeriano: “Immanuel Kant”, en Bozal, Valeriano (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Editorial Visor, p. 196.



Ilustración 3: William Turner, *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps* (Óleo sobre tela).



Ilustración 4: Caspar David Friedrich (1809). *Abadía en el robledal*. Berlín, Antigua Galería Nacional de Berlín.

Cuando el romanticismo pudo potenciar la conciencia del proceso subjetivo de la creación, consideró lo sublime como uno de sus aspectos más destacados. Sin embargo, permitir la entrada en el imaginario de la producción visual artística de los espacios abismales, las rocas informes, las amenazas a la integridad, la intuición de infinito y la negatividad en un sentido amplio, permitió pensar que la condición objetual de los componentes del paisaje podía ser abordada temáticamente: la potencia de las fuerzas naturales, la destrucción, la ruina se convertían en temas y proyecciones de la sensibilidad subjetiva. De una manera algo subrepticia, la materia del mundo se hacía presente en la representación, pero no como el complemento de un personaje o un relato, sino en la forma de un objeto temático central. La incondicionada superficie de los restos, la ruina y su consiguiente sensación de decrepitud daban curso a lo informe en su modo de señalar que la belleza y lo sublime no agotaban los modos de aparición de los fenómenos estéticos.

Burke zanja la distinción entre belleza y fealdad en su negación mutua, pero no en su oposición total, pues “aunque la fealdad es lo opuesto a la belleza, no es lo opuesto a la proporción y adecuación”¹⁰⁷. Con ello, abre la puerta a un reconocimiento de lo feo como una posible nivelación de fuerzas con respecto a lo bello. Más aún, sostiene que la fealdad puede ser compatible con lo sublime, en la medida en que la fealdad pueda generar un intenso terror¹⁰⁸. Kant establece lo feo fundamentalmente en su condición de negatividad, refiriéndose a una desviación en relación con el juicio de gusto, aunque da un paso más allá al establecer un matiz que de alguna manera apacigua la fuerza destructora de lo feo en la representación. Los componentes formales de lo bello promueven el agrado, la adecuación y el placer reflexivo, incluso en la representación de devastación y la ruina. Pero la comprensión intelectual y el desinterés poseen un límite, que se localiza en el sitio en que la sensación sobrepasa la capacidad de contención

¹⁰⁷ Burke, E., *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

somática, esa fealdad radical es el asco¹⁰⁹.

II. Estratos de la fealdad, una lectura en torno a Karl Rosenkranz

La aparición de lo feo señala un carácter expansivo de la sensibilidad ya explicitada en lo sublime. Lo feo avanza en términos de tomar la sobrecarga de lo sensible bajo lo sublime y consolidar la incondicionalidad de lo visual, vista como un primer momento de antinormatividad. Karl Rosenkranz caracteriza la condición negativa del concepto de lo feo, determinando los diversos escenarios en que se manifiesta el término, ya sea en el mundo natural, en el arte, o en aspectos de carácter ético. En su introducción, Rosenkranz distingue la fealdad de lo imperfecto, lo feo natural, lo feo espiritual, lo feo artístico, y sustenta el modo en el que existiría un placer por lo feo. En el resto de su estudio, se refiere a otras especificidades que reafirman esta condición de negatividad: lo feo como una ausencia de forma, la incorrección con respecto a un canon, la deformación, lo vulgar, lo repugnante y, un punto en donde lo feo adquiere un rasgo menos amenazante, la caricatura que encarna lo cómico. El propósito de la obra parece estar supeditado a destacar el carácter de lo bello como adecuación de los componentes de la forma, que se hace manifiesta en la “unidad, simetría, armonía” de la imagen del arte. La fealdad sería la disolución que lleva a la desarmonía formal, pensada como una negación de la “legalidad de la naturaleza” o de la “corrección” concebida

¹⁰⁹ “El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas como nocividades muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira asco”. Kant, I., *op. cit.*, págs. 255 y 256.

como convención cultural. La singularidad de lo feo, o lo que sería algo semejante: su afirmación, representaría una oposición de estas formas normalizadas bajo la producción artística¹¹⁰.

En su estudio, Rosenkranz inscribe una condición basal de negatividad, que sustenta el carácter de lo feo. En lo que concierne al concepto de lo bello, este puede entenderse como tal, atendiendo a sus “determinaciones fundamentales”: lo feo debería pensarse como su oposición y consecuente negación. En este último sentido, Rosenkranz parece diferenciarse de Burke y Kant, pues mientras ellos oponían lo sublime como categoría que se desvinculaba, en cierta medida, de lo bello, Rosenkranz opone la fealdad a lo bello en un sentido distinto, señalando de paso que lo bello y lo sublime tenían diferencias más de grado que de esencia¹¹¹. Era, efectivamente, una negación, pero una que contenía un rasgo de afirmación: al negar lo bello se intentaba señalar su unilateralidad en la vía de comprensión de las formas de lo real; pero al mismo tiempo, se abría el reconocimiento hacia lo necesario de lo bello como forma de articular la noción misma de fealdad¹¹². Sin duda, no resultaba posible pensar lo feo, en su *status* de negatividad sin una referencia a elementos sensibles que lo bello lograba condicionar como experiencia estética. Rosenkranz afirma que “la idea de lo negativo en general *en su pura abstracción* (la cursiva es nuestra) no tiene ninguna forma sensible. Aquello que

¹¹⁰ Véase al respecto, Rosenkranz, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor, págs. 408 y 409.

¹¹¹ “Tanto lo sublime como lo placentero son bellos y como bellos están recíprocamente contrapuestos, coordinados; están subordinados a lo bello absoluto, que, en cuanto unidad concreta de ambos es tan sublime como placentero, porque no es unilateralmente ni lo uno ni lo otro”, *ibidem*, p. 192.

¹¹² “Lo feo no es la mera ausencia de lo bello, sino una negación positiva del mismo”. *Ibidem*, p. 189.

no puede manifestarse sensiblemente no puede convertirse en objeto estético”¹¹³. De ser así, si lo feo se constituye en la negación de lo bello, dicha forma negativa puede incluir, de todos modos, una zona de afirmación. Si lo bello constituye la oposición de lo feo, y si esa misma belleza es afirmativa en virtud de un ser, lo feo compartiría con lo bello su fundamento sensible (he aquí su rasgo afirmativo). De acuerdo a esto, lo feo no podría acceder a “una región ideal en la que el ser existe sólo como concepto, pero privado de realidad en cuanto esta se ajusta a las condiciones del espacio y el tiempo”¹¹⁴.

Pero ¿en qué medida se puede pensar lo feo como un elemento autónomo de lo bello? Si lo sublime requería ser pensado como un desborde, del cual la sensibilidad se hallaba imposibilitada de dar cuenta, en esa misma inviabilidad era factible experimentar lo que le era negado a la subjetividad considerada como recepción sensible. Es, en este punto, donde es posible vincular lo feo con lo sublime. Si, efectivamente, esa condición de negatividad se encontraba clausurada a lo sensible, lo sublime podía ser la puerta de acceso para comprender la fealdad como una negatividad que ostentaba la inadecuación, la ruptura formal, lo informe en relación con el despliegue de lo bello. La oposición a lo bello poseería un rasgo de autonomía y afirmación. Lo feo es contradicción y negatividad de lo bello, pero no se trataría de una negación completa y radical¹¹⁵. En cierto modo, Rosenkranz ve en lo bello una entidad vinculable incluso a una esfera de divinidad ligada a lo bueno, y a lo feo como una condición de ser, pero secundaria con

¹¹³ Aquí, Rosenkranz señala que “del concepto de la nada, de lo otro, de lo desmesurado, de lo inesencial, de lo negativo en general —en cuanto abstracciones lógicas— no se pueden dar intuiciones ni representaciones, porque en cuanto tales no pueden caer dentro de la sensibilidad”. *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ “No es difícil comprender que lo feo, en cuanto concepto relativo, sólo puede ser comprendido en relación a otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello, pues lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es”. *Ibidem*, p. 56.

respecto a esta misma, y que contiene elementos vinculables al mal¹¹⁶. El “infierno de lo bello” es lo feo. Con eso se desprende que muchos de los atributos de la fealdad son coherentes con la identificación clásica de la fealdad con el vicio, la decadencia. De hecho, Rosenkranz afirma la negatividad de lo feo que se encarga de subvertir, mediante lo vil y lo repugnante, la idea de belleza y la experiencia sublime¹¹⁷.

La instauración de otras formas de fealdad allana la comprensión de la negatividad en diferentes estratos de intensidad de lo feo. Uno de ellos es lo repugnante, del cual Rosenkranz destaca su falta de libertad y autonomía. Por ejemplo, el cadáver que queda sujeto a los embates de las fuerzas de descomposición que lo diluyen, y ante las cuales no puede reaccionar¹¹⁸. También su “carácter mortuorio” y su inarticulación cuando “desmembra la totalidad de la forma”¹¹⁹. Otro nivel es lo horrendo, que se construye en la imagen impactando la sensibilidad y causando su rechazo absoluto¹²⁰. Lo nauseabundo constituye otro estrato que preludia en un sentido a la noción de abyección. Ello incorpora otros sentidos al impacto dado en lo visual, pues Rosenkranz piensa lo nauseabundo como “sudor, mucosidad, excrementos, abscesos”, que son, en definitiva, parte de un cuerpo propio arrojado a la “corrupción”¹²¹.

¹¹⁶ “Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél. Lo bello es la idea divina y originaria, y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria. Se produce a partir de lo bello”. *Ibidem*.

¹¹⁷ “La antítesis positiva de lo bello placentero es lo repugnante que contrapone a lo gracioso lo estúpido, a lo lúdico lo vacío y muerto, a lo atractivo lo horrendo”, *ibidem*, p. 282.

¹¹⁸ Véase *ibidem*, p. 193.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 282.

¹²⁰ En relación a lo horrendo, Rosenkranz prepara el camino para la vinculación entre lo feo y el mal: “Lo horrendo es 1) idealmente lo insensato, la negación de la idea en la ausencia de sentido por antonomasia, 2) realmente lo repugnante, la negación de toda belleza en la manifestación sensible de la idea, 3) idealmente el mal, ora la negación del concepto de la idea de lo verdadero y lo bueno, ora de la realidad de tales conceptos en la belleza de su manifestación”. *Ibidem*, págs. 300 y 301.

¹²¹ Véase *ibidem*, p. 312.

Un punto relevante en la reflexión de Rosenkranz es su concepción del desenlace de la fealdad, en tanto factor de negatividad que deviene en la descripción del mal. No se trata sólo de un mal que señala la causa de lo destructivo, la corrupción o lo dañino en general. Se trata de un mal particular que posee una consolidación del impulso destructivo bajo una intencionalidad que conecta con otro aspecto metafísico. En el caso de lo bello, la vinculación se hacía con una divinidad benévola. En el caso de lo feo, el mal posee una condición diabólica: “El mal como algo diabólico se distingue del mal de una pasión particular, de una maldad particular, de un afecto pasajero, porque odia sustancialmente al bien, hace de la negación de este un fin absoluto y demuestra placer en hacer el mal”¹²².

Este punto es relevante para mantener a la vista, pues la intencionalidad diabólica y su componente destructivo será significativo para comprender una de las manifestaciones más patentes de la transgresión que se da en la producción anti-óptica: la tergiversación, la parodia y la subversión propia de la desobediencia de las imágenes inscritas en la producción del arte más extremo que aparecerá durante el siglo XX. Una condición que Rosenkranz describe como lo satánico¹²³. Considerando este punto, no será extraño ver en algunas producciones del accionismo vienes parodias basadas directamente en el culto cristiano, para exacerbar la idea transgresora de oposición contra la estructura moral de la cual lo feo parece querer escindirse.

¹²² *Ibidem*, p. 353.

¹²³ “Lo diabólico en sí y por sí, que se quiere y reconocer abierta y libremente, y que encuentra placer en trastocar con la maldad el ordenamiento del mundo por parte de Dios, podríamos definirlo como lo satánico.” *Ibidem*.

III. Un fundamento arcaico y los momentos de lo feo

Plotino entiende lo feo como la no participación en la forma (*eidos*) y en la razón (*logos*)¹²⁴, con lo que señala una indeterminación absoluta. La materia, al estar lejos de cualquier intento de construcción, de manipulación o de control, se manifiesta como una fealdad total. En otros términos, Plotino parece afirmar desde un telón ubicado en el fondo del tiempo, que la materia inerte, lanzada a su forma incondicionada y a su existencia pura, arrojada a lo real, materializa la fealdad, definida como extrañamiento del orden de la forma y la articulación de la razón¹²⁵. En un momento temporal muy lejano, ya se sanciona la inadecuación y desmesura como fealdad, antinaturalidad y tendiente al mal¹²⁶.

La aseveración de Plotino resulta consistente cuando el mismo Adorno sostiene, al referirse a etapas arcaicas de la constitución de la fealdad, que “en lo feo capitula por impotente la ley formal”: esta impotencia se produce ante lo *feo* en su condición de fuerza natural no condicionable, no verbalizable y que se resiste a un juicio totalizante, como si en lo *feo* habitase una zona impenetrable para el entendimiento, una suerte de potencia intrínseca que neutraliza todo intento de reducirlo. Adorno señala un retorno de lo feo al espacio moderno, iniciando su análisis en el instante en que esta fealdad supera una prohibición: la de hacer manifiesto aquello que es extraño al orden y a la armonía de

¹²⁴ Plotino, citado en Rodríguez, Juan (2002). *Idea estética y negatividad sensible*. Barcelona: Suplementos Er, p. 57.

¹²⁵ “Todo lo informe, como es susceptible por naturaleza de conforma y de forma, si no participa en una razón y en forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. Y esta es la fealdad absoluta”. Plotino (1982). *Enéadas I-II*. Traducción de Jesús Igal. Madrid: Gredos, págs. 278 y 279.

¹²⁶ “Y, por tanto, la investigación de lo bello debe ir paralela a la de lo bueno; y la de lo feo, a la de lo malo. Y así, lo primero de todo hay que colocar a la Beldad, que es lo mismo que el Bien”. *Ibidem*, p. 287.

los componentes que constituyen la normativa visual de lo bello. Para Adorno, lo feo se da al momento de desmarcarse de una normatividad sustentada en aspectos formales. Lo particular de la concepción de Adorno es el modo en que lo feo es señalado: como una presencia situada en un fondo temporal muy anterior, que sobrevive y se encuentra presente en el espacio de creación artística más reciente. Lo feo sería un componente fundacional que permite la constitución de lo bello en tanto forma.

Adorno dice “si acaso, lo bello surgió en lo feo, no al revés”¹²⁷, lo cual permite pensar en torno al carácter ontológico de lo bello y de lo feo. Lo bello era, para Adorno, una presencia afirmativa, gracias a una ley formal que aseguraba positivamente su existencia, tanto de lo bello como de sí misma. Es decir, la concepción de lo bello se basaba en una formalidad, que legitimaba la armonía, la adecuación normativa. Pero si lo feo era la negación de lo bello y de aquella ley formal implícita que constituía el concepto de belleza, entonces ¿de qué manera podría concebirse lo feo como ese momento anterior a lo bello, siendo que su negatividad se opondría a la “positividad pura” de lo bello? Si el pensamiento alrededor del romanticismo e idealismo había indagado más en lo sublime que en lo feo, era debido a que la fealdad no representaba una forma de sensibilidad identificable *per se*, que pudiera inscribirse válidamente en el ámbito de la estética, ya que se percibía siempre como una mera negación de lo bello, sin un lugar autónomo de afirmación de sí. Sin embargo, Adorno pareció expandir la noción de lo feo hacia su situación temporal, concibiendo el carácter de la esencia de lo feo más bien en su condición de memoria arcaica que retorna desde etapas previas, y que repercute en el presente como una supervivencia de aspectos emocionales de carácter negativo. De ser lo feo el punto desde el cual nace lo bello, se podría decir que este anula la negatividad de lo feo mediante la ley formal. Desde aquí, la instauración de una legalidad de la forma constituiría una manera de ejercer un tipo de violencia sobre la

¹²⁷ Adorno, T., *op. cit.*, p. 74.

negatividad. La ley formal es una primera prohibición sobre “lo basto”, “lo no elaborado”¹²⁸.

La prohibición se da ante algo que no se desea, ya sea porque se repudia o se teme. Lo feo se puede pensar como la imagen materializada del miedo, un temor que se hacía apariencia de algo amenazante, en diferentes manifestaciones devocionales, y que parece perder sus rendimientos de intimidación bajo la norma civilizatoria. En ese miedo mítico, anterior al pensamiento de tipo más lógico formal, se condensaba el costo de la inferioridad del ser humano ante los dioses o la divinidad, lo que Adorno denomina como la expiación¹²⁹. La cultura, la constitución del sujeto y la toma de conciencia de la aparente soberanía sobre lo real permiten concebir lo feo como un desagrado, explicable ante la dispersión y la inarticulación formal, antes que como temor de estados anteriores.

Adorno define la belleza, basándose en una fuerza sublimatoria de la cual lo bello se hace cargo, propiciando la articulación de leyes formales que representan, en última instancia, una suerte de violencia ejercida sobre la naturaleza. La construcción de la imagen artística visual, concebía la belleza como una categoría que, vinculada a aspectos perceptivos fundados en la imitación de las formas del mundo, constituye el orden formalista que se da en la convención. Esto podría verse ejemplificado, con mayor precisión, en mucha de la obra que forma parte del fondo de la tradición pictórica europea: la invención de la perspectiva que representa, mediante su sistema “matematizado” un espacio óptico que ordena las apariencias visuales¹³⁰. La constitución de la perspectiva se realiza a partir de la concepción de una estructura

¹²⁸ *Ibidem*, p. 68.

¹²⁹ “La fealdad arcaica, las máscaras de los cultos caníbales, eran un contenido, imitación del miedo, que difundían en torno a sí como expiación”. *Ibidem*, p. 70.

¹³⁰ Véase Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, p. 53.

óptica, basada en un orden de la imagen en un sentido geométrico, utilizando el “cono visual” euclidiano¹³¹. Esta forma de representación sostendrá la referencia fundamental de una normatividad ante la cual lo feo podía pensarse como presencia que no tenía cabida, excepto como reafirmación de ese mismo orden. Incluso lo feo incluido en la convención era una estructura sensitiva que se configuraba como negación de la representación, pero jugando el mismo código: la similitud de un referente. Lo bello se encargaría, entonces, de constituirse como una legalización de fuerzas que operan sobre la materia, con el fin de someterla a sus determinaciones. Si se trata de una sublimación, sería posible pensar que ese sometimiento se dirige al control de ciertas cargas energéticas. Pero lo feo retorna tras esta interdicción y la subvierte mediante una “prohibición de la prohibición”. Lo feo se sustenta como negatividad, pero al refutar la hegemonía de la ley formal, también contradice la negación de aquello que el formalismo intenta obturar. La negación de la negación resulta lógicamente afirmativa. Por lo tanto, en la medida en que lo feo se opone a una hegemonía de lo bello en tanto “legislación formal” sobre la materia, sustenta una posición que puede ser pensada como la afirmación de la indeterminación formal, señalando un punto inicial en la búsqueda de la condición afirmativa de lo feo.

El concepto de fealdad se puede pensar como el atributo no deseable de la forma, y una imposibilidad de reconocimiento en los juicios de valoración desarrollados a partir de la experiencia estética que concibe lo bello guiando su sentido. Si esta concepción predominase, lo *feo* sería aquello que es incapaz de generar un orden visual ante el ejercicio de la mirada. Más aun, se trataría de una carencia de armonía que se haría manifiesta en el desbarajuste, la desorganización de las formas, la mezcla de elementos antagónicos, la anarquía y la confusión de la orientación propia del orden de lo visual en tanto belleza. Sólo la *construcción armónica* podría postular a ser reconocida como belleza en un sentido de estabilidad, constancia y equilibrio. Lo feo, al no ser coincidente con esta disposición, no se sometería en ningún caso ante una ley basada en

¹³¹ *Ibidem*, p. 52.

el formalismo, ya que este se encuentra determinado por su adecuación a un principio de orden que a lo feo le es ajeno¹³².

Se puede decir que la conciencia estética de cierto momento de la modernidad se encargó de incluir aquello que el análisis de lo bello dejara fuera de sí, al estar determinada por el sesgo de la correspondencia entre representación y referente. A lo que era considerado *feo* como componente de un tiempo fundacional (o arcaico), se le otorga un *status* a partir del cual se construye un sentido, inscribiéndolo dentro del *continuum* histórico que no necesariamente debe aludir a la “obra de arte”, sino a formas que, estando enlazadas con lo artístico, pueden tener una cierta autonomía, como por ejemplo en cultos religiosos o mágicos¹³³. La *fealdad*, al negar el orden formal constituye una oposición, que paradójicamente reconfirma la hegemonía de lo bello. En cierto modo, se podría decir que la armonía de lo bello, lo constructivo, en la medida en que denomina a su contrario —la aparente indeterminación de las formas no miméticas— lo adscribe a su propio sistema de correspondencias y oposiciones. Este gesto, el de señalar la extrañeza de lo feo y su diferencia reconocible, conlleva una demanda de autoridad en su posibilidad de denominar *lo otro*. Como si mediante ese movimiento de extensión hacia lo marginal, completara una dialéctica de reconocimiento: si lo *feo* existe, ello potencia aún más el resplandor de lo bello.

Pero si lo bello refiere aquello que es lo *feo* mediante la determinación de lo que no se encuentra supeditado a la ley formal ¿sería posible pensar que bajo esta modalidad

¹³² Adorno, T., *op. cit.*, p. 76.

¹³³ Las imágenes ligadas a las primeras manifestaciones mágico-religiosas podrían constituir parte de esta forma de continuidad: A la estela egipcia, el relieve de los sellos mesopotámicos o al ídolo se le codifica como forma artística. Pero “para contemplar adecuadamente la imaginería primitiva hay que quitarse las gafas del «arte», hay que olvidar el lenguaje de la estética para descubrir la originalidad de lo «visual»”. Debray, R., *op. cit.*, p. 176.

se intenta condicionar esta fealdad, no señalando sus atributos en tanto existentes por sí mismos, sino más bien supeditados a una relación con lo formal? Esto permitiría *comprender* lo feo desde un punto de vista preestablecido. Pero si fuese así ¿no sería ese intento de comprensión una manera de domesticar, de *sublimar* lo que la fealdad encierra dentro de sí para que su referencia siempre estuviese en relación con lo bello? Denominar la fealdad situada en el sustrato de lo bello permitiría una comprensión que, sostenida en la autoridad del formalismo, implicaría una asimilación que, sin embargo, no cesaría de ser un mero intento nominal de sublimación. Hay en esta aparición de lo feo dentro del contexto del siglo XIX y XX, la evidencia de una cierta insuficiencia del formalismo que articula la noción de lo bello y que puede entenderse como una claudicación paulatina de esta legalidad formal, en donde lo feo representaría lo *informe*. Pero si lo bello se puede ligar a una determinación de la forma en su *exterioridad*, ¿cómo podría entenderse la fealdad, en tanto componente *informe* de la visión? Si la belleza es articulación, sentido y configuración, esto se puede entender como la armonía entre los componentes de un todo, y que en algunos momentos históricos se pudo explicar como parte de una predeterminación divina que se daba en la imagen de los seres y objetos¹³⁴. En el contexto del siglo XX, lo *feo*, al constituirse desde la oposición y negación de lo bello, conforma una desarmonía o disonancia en virtud de las denominaciones que se dan en torno a la belleza: esta condición se empalma de una manera coherente con la ya mencionada ruptura vanguardista, que conlleva una idea de violencia y de destrucción del orden, un desmembramiento de sus categorías que explica, en parte, la dificultad para verbalizar la descripción de la fealdad más allá de su desvinculación de lo bello, en la medida en que el relato desde los fragmentos hace complejo articular una versión condensada de lo feo.

¹³⁴ A la concepción de Plotino se puede sumar la visión cristiana de la imagen como orden que refrenda la prescripción desde una divinidad omnipotente: “San Agustín precisa además que Dios ha concedido a toda sustancia espiritual o corporal una medida, una forma y un orden (modus, species, ordo). El orden es un plano según el cual las cosas parecidas o diferentes tienen el sitio que les corresponde (...) La belleza proviene de este orden, al igual que la paz es el resultado de una ordenación...” Davy, Marie- Madelaine (2007). *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal, págs. 33 y 34.

Se podrían señalar tres momentos diferenciados en la existencia de lo *feo*. El primero de ellos, cuando lo informe se despliega y se constituye como *diferencia con respecto a la continuidad del ser de lo bello*. El ser de lo feo consistiría en una extrañeza ante el orden formal. La fealdad tendría, considerando este momento, aquel carácter de informe que caracterizaría lo monstruoso. La deformidad, entendida como una inadecuación a la forma material prescriptiva, al situarse fuera del espacio de validación de la estética, exhibe lo inarmónico de sus componentes bajo una propiedad de existencia negativa y que se opone a la unidad afirmativa de lo bello como construcción de sentido. Lo monstruoso adquiere un peso específico de mayor densidad durante el romanticismo, fundamentalmente en el género de lo grotesco. Este rescataba la tendencia a la deformidad dada en tiempos previos, que se manifestaba, en ocasiones, en la mezcla de elementos antagónicos, la desmesura y la distorsión, así como la multiplicación antinatural de un elemento concreto¹³⁵ y que influiría en etapas posteriores, especialmente en el surrealismo¹³⁶. Lo grotesco se da también en el contexto literario del siglo XIX, lo que incluyó la podredumbre, la naturaleza y el sexo pensado como un horror abismal¹³⁷.

Un segundo momento se da cuando, desde esta noción, se articula una *nivelación de categorías entre lo bello y lo feo* y, por lo tanto, este último se complementa con una belleza que está ordenada en función de preceptos, configurada en base a una normativa, estableciendo una sublimación de los contenidos latentes que permiten el trato con lo

¹³⁵ Véase Kaser, Wolfgang (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa, p. 173.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 277.

¹³⁷ Tal es el caso de Baudelaire, quien, con su postura de *ennui*, aquel que todo lo ha visto, instala el escándalo y el desacato a las normas artísticas vinculadas a una adecuación social. Al respecto, véase Paglia, Camille (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar. p. 625 a 638.

existente. Tal sería el caso de la pintura, que se constituye como un tamiz ante la pantalla cultural de la imagen del arte como representación¹³⁸. Lo *feo* sería aquello admisible en el ámbito de la imagen, pero sólo de un modo en que la estética de lo bello lo reconoce para ser re-confirmada por este. Si es cierto que la belleza sublima tensiones o pulsiones en el ejercicio de esta transacción con lo real, deponiendo la mirada sobre esta pantalla, en lo *feo* existe una de-sublimación incipiente que permitió la transfiguración de lo pictórico en una reflexión sobre sí mismo y en una trascendencia del tema en el plano de las condiciones de recepción de las imágenes. Un contenido “derribado y recurrente”, entendido como imaginación no sometida a condicionamientos, y formas que se desmarcan de la representación mimética. Ejemplos de esto último son la materia pictórica exacerbada, que metaforizaba la oposición entre civilización y naturaleza de Dubuffet, o la descomposición de la representación sobre la superficie del formato en obras del expresionismo abstracto norteamericano¹³⁹.

Finalmente, lo *feo* presenta un momento de dificultad en términos de su posible comprensión, ya que en la multiplicidad de sus lecturas subyace lo que no tenía cabida en el régimen de los signos de lo bello. Bajo esa superficie de líneas de sentido divergentes no puede equilibrarse un vector de significado limitado y formal, como sí lo podría hacer la armonía de las partes de lo bello. Lo bello es unívoco, delimitado y concreto. Lo feo está abierto a la indeterminación, puede ser múltiple. En la concepción de lo bello tradicional, hay una tendencia a la “jerarquía y totalidad” donde los elementos aislados son sólo componentes. Lo canónico determina la unidad y la determinación homogeneizante. La “unidad” siempre es “totalidad” y, en la medida en que la representación de lo bello se dirige a un ideal mimético, ello le otorga un *status* de

¹³⁸ El concepto de pantalla-tamiz se refiere en este caso a la terminología usada por Foster en su alusión al seminario XI de Lacan. Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, p.140 a 148.

¹³⁹ Salabert, Péré (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, p. 125.

permanencia¹⁴⁰. Pero lo feo constituye algo “tanto múltiple como relativo, en una variedad infinita no sólo verbal (lo imperfecto, lo exagerado, lo desproporcionado, lo grotesco, lo monstruoso). Más aún, ello puede ser reducido al criterio de un error formal de hecho u omisión”¹⁴¹. Así, teniendo en cuenta la multiplicidad de lo feo, si se piensa como un conjunto de categorías, estas mismas “son infinitas y pueden ser definidas de innumerables maneras” es por ello que pensar lo feo nos puede llevar, precisamente, al lugar de un “complejo e irreductible pluralismo” presente en gran parte de la estética contemporánea¹⁴². En esas descripciones, lo tanto lo bello como lo *feo* comparten una cierta irreductibilidad en una definición unívoca. Sin embargo, la comprensión de la fealdad presenta la dificultad adicional de no poder ser englobada por formalidad alguna.

Mientras lo bello es tal en función de su adaptación a una norma, la opuesta inadecuación de lo *feo* ante cualquier formalismo lo multiplica en diferentes flujos de sentido. En lo feo hay cierto silencio: al no afirmar nada, sino más bien al denegar los enunciados de lo bello, lo *feo* se encuentra ajeno a la aparente unidad formal del orden. Aquello que enuncia lo feo —desde su negatividad en tanto afirmación de una desorganización— lo hace en una zona de no determinación, que no tiene localización específica: otro rasgo afirmativo de lo feo además de su indeterminación formal consiste en su permanente oposición hacia las formas de adecuación y correspondencia de los referentes, replegándose sobre sí mismo. Lo feo no imita, no refiere ni se modula, se

¹⁴⁰ “La naturaleza constructiva de la forma vanguardista determina su tendencia a la abstracción. La composición clásica se fundamenta en las ideas de jerarquía y totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece. Las relaciones que establece el canon compositivo clasicista son explícitas; su faceta metodológica alude a un principio esencial: la unidad como totalidad. Su marco de referencia es la mimesis, directa o analógica, que da un sentido trascendente a la obra de arte”. Piñon, Helio, “Prólogo: perfiles encontrados”, en Bürger, P. (2000). *op. cit.*, p. 18.

¹⁴¹ Poggioli, Renato (1968). *The Theory of Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, p. 81 (traducción libre).

¹⁴² Véase *Ibidem*, p. 124.

localiza en un espacio fuera del orden, por lo mismo, se le considera como una categoría ontológica que corresponde a una atopía: un ser que “carece de lugar”¹⁴³.

Los tres momentos señalados, si bien operan desde un destacable rango de negatividad y oposición, prefiguran la aparición de lo feo en algunas formas artísticas de la producción del siglo XX. Lo feo posee un notorio rasgo de antinormatividad y una carga de transgresión del límite. Esos atributos constituyen componentes de esa fuerza destructiva que hemos estado señalando tangencialmente hasta el momento: una forma pulsional que se hará manifiesta de modo explícito en el movimiento surrealista. Aunque lo feo no se encuentra supeditado exclusivamente al surrealismo, este movimiento recoge de una forma más evidente los aspectos pulsionales radicados en lo feo. En cierto modo, se trata de realizar en la imagen ese extrañamiento señalado por Plotino cuando advierte de la fealdad del caos y la desfiguración de la razón.

IV. Los límites de lo feo

Nietzsche sueña a Dionisio en una celebración de desenfreno y descontrol. Dionisio es cruel y sensorial, ebrio y oscuro, incomprensible para la razón. La naturaleza sufre su propia fragmentación, que se traduce en ese grupo disperso de individuos que sólo presiente la unidad del mundo¹⁴⁴. Es conocida la tensión dada entre el espíritu luminoso y controlado de Apolo y la ebriedad y el descontrol sensorial de Dionisio dentro del contexto griego. El Dionisio de *El nacimiento de la tragedia* puede ser

¹⁴³ Rodríguez, J. *op. cit.* p. 48 a 51.

¹⁴⁴ Véase Nietzsche, Friedrich (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 54 y 55.

considerado como una de las maneras de pensar una fuerza que se aleja de la luz y el orden, intentando rescatar la vitalidad del ser. Negación del orden, pero auto-afirmación del ser en la experiencia estética. Dentro de las categorías que Nietzsche ataca, se encuentra toda forma de normatividad que pudiese ser un límite de la experiencia. Nietzsche propone, desde la lectura de lo dionisiaco, la posibilidad de experimentar un vitalismo que permitiría la expansión del ser. Esa vitalidad no podría concebirse como ese control de lo visual propio de lo apolíneo, sino más bien apelando al descontrol de la fuerza dionisiaca que no dudaría en transfigurar la superficie de las formas prescritas por la visión¹⁴⁵. Dionisio no es la fealdad *per se*, pero es una figura amenazante para la disposición formal de lo visual, y una manera de pensar uno de los modos de aparición de lo feo como contraposición a ese orden de lo visible. Si la esencia de un concepto no fuera su origen, sino el relato de sus recorridos y acontecimientos, se puede pensar que lo feo se encuentra constituido por una oposición contra la normatividad de la imagen, dada en su fundamento más profundo, y por una marginalización de la representación en la medida en que no se adhiere a criterios mínimos de legalización de la forma. Lo feo, tal como esa fuerza dionisiaca señalada por Nietzsche, ha modificado las apariencias, distorsionado las perspectivas, subvertido los sentidos. Su poder de transfiguración de lo visual hacia un ámbito destructivo permite afirmar su esencia como un elemento transgresor del orden y la referencia a lo visible. Lo feo es también un devenir. Se despliega en diferentes momentos culturales, siendo denominado como tal bajo diversas expectativas de apariencia, que determinan el carácter de la fealdad en función de los mandatos de lo visual. La relatividad de los juicios resulta, en este último sentido, inevitable. Así, la determinación de lo feo refleja en gran medida un aspecto subjetivo, pero a la vez se construye desde un precepto cultural.

¹⁴⁵ “La ebriedad apolínea mantiene excitado sobre todo el ojo, de modo que recibe la fuerza que le permite ver visiones. El pintor, el escultor, el autor épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, todo el sistema emocional está excitado e intensificado: de manera que descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo saca fuera la fuerza de representar, de reproducir, de transfigurar” Nietzsche, Friedrich (2002). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Edaf, p. 118.

Ontológicamente, lo feo es una trayectoria lanzada hacia la anulación del ser. La deformación corporal, la convulsión de las formas, la incontinencia de los contornos del objeto, dan cuenta de una energía que intenta sobrepasar los condicionamientos de la forma, prescrita por el orden de lo visual, que se encarga de integrar lo feo a pesar de su negatividad. Sin embargo, bajo esas formas de determinación persiste una tendencia, subyacente en lo feo, de llevar a cabo la destrucción de esos mismos intentos de retención. Kant señalaba que *incluso* lo feo podía ser subsumido bajo la representación formalista de lo bello. Lo que Kant desliza, sin decirlo, es que en realidad *todo* puede ser incorporado a ese régimen de signos. Pero él mismo, permaneciendo en la legislación formal que fagocita la fealdad, se da cuenta de un límite: señala al asco como una reacción corporal que “descansa en la imaginación neta” y que sería la única fealdad no representable en la complacencia estética. En cierto sentido, lo feo es representable y mantiene, en su condición de negatividad con respecto a lo bello, un atenuado pero constante nivel de dependencia. Es decir, lo feo puede estar presente y mantenerse situado, según Kant, en la demarcación propia del ámbito de las artes visuales.

Sin embargo, existe una fealdad que habita una zona fuera de la posibilidad de ser contemplada desde el desinterés kantiano. Precisamente, porque ella concentra todo el *interés*, entendido como la imbricación del sujeto en esa “extraña sensación” de la que Kant no da mayores luces. ¿Qué podemos entender bajo el concepto de interés en este caso? Se trata, según Kant, de la complacencia “que ligamos a la representación de la existencia de un objeto”¹⁴⁶, y que se vincula con la sensación y la razón¹⁴⁷. La sensación del asco es la forma de adherir al sujeto mismo a una inmanencia que se apodera de la conciencia de sí, cerrando cualquier vía de distinción del objeto con la representación

¹⁴⁶ Kant, I., *op. cit.*, p. 128.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 135.

que se hace de este mismo. Se trataría de una fealdad radicalizada, que intensifica el desagrado y el displacer, para sobrepasar las condiciones sensoriales de recepción subjetiva, tal como lo sublime. Sin embargo, a diferencia de lo sublime tanto burkeano como kantiano –que proporcionan una lejanía de salvaguarda–, esa misma presencia neutraliza la distancia necesaria para poder generar una operación comprensiva desde la razón.

El asco y el rechazo constituirían, por lo tanto, las formas más extremas de la fealdad. En su inmediatez sensorial, apelan no solamente a la desviación del orden del que lo feo intenta liberarse, sino también a una expansión del concepto de lo feo que permiten mantenerlo, a pesar de sus propios intentos de desvinculación, dentro del régimen de lo bello como negatividad afirmativa. También posicionar la noción de asco como frontera de lo feo: no todo lo feo conlleva la sensación de repulsión, pero sí se podría afirmar que toda forma de asco posee un carácter de fealdad. Las formas de despliegue de lo feo en el registro de lo aqueroso y el rechazo somático se dan con mucha mayor fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XX. A través del desagrado y la repulsión, ciertos movimientos artísticos hicieron del asco una modalidad de aparición de lo feo, que en su instauración de choques extremos destinados a conmocionar la sensibilidad, subvirtieron el orden de lo visual de un modo tal en el que la ordenación de lo visible, mediante sistemas de representación inscritos en la tradición, dejaron de ser adecuados para los objetivos y estrategias de creación emergentes. Muchos de estos choques o conmociones utilizaron el cuerpo, la materia, la consistencia de lo real tangible y concreto para operar en la transformación de lo visual para llevarlo al terreno del asco y la abyección. Tal es el caso, por ejemplo, del accionismo vienés, en donde un programa de oposición normativa se articula como condensación de distintas fuerzas destructivas que, paradójicamente, demandaban un nuevo orden.

La condición corpórea de un tipo particular de creación, la producción anti-óptica, señala la preeminencia del protagonismo de la materialidad en diferentes dominios: de un modo cada vez más explícito, esta materia demanda ser considerada como parte de la representación: no a través de mecanismos sublimatorios, ni de delimitaciones de la forma o el orden, sino por el reconocimiento de la materialidad de lo real sin mediación, lo cual conlleva dismantelar la relación entre representación y mundo. El asco, siendo un modo en que la subjetividad se enfrenta al ser de lo real en su inmediatez, constituye un gran problema para la comprensión de sus implicancias semióticas, pues ¿cómo pensar en los significados de una sensación, que precisamente anula, en su intensidad, la delimitación que permite la formalización del pensamiento? Esta desarticulación se puede entender de mejor manera recurriendo nuevamente a Adorno. Con el concepto de dialéctica negativa, Adorno señala el modo en que la estructura dialéctica hegeliana se plantea, desde esta perspectiva, como superada. Según Adorno, los conceptos inscritos en la dialéctica sólo muestran la contradicción dada en la adecuación del objeto hacia su concepto, determinando con ello una limitación, pues los objetos serían más que el concepto que los delimita¹⁴⁸. En el caso de lo feo, la apariencia no es la ilusión de algo situado más allá de lo objetual, sino una condición concreta que reafirma un alejamiento del idealismo propio de lo bello. Considerando lo anterior, Adorno establece una dialéctica negativa, precisamente con el fin de determinar la discordancia subyacente en lo aparentemente unitario, y exhibir la contradicción como un modo de pensar lo distinto¹⁴⁹. Lo feo representa aquella desviación de la norma, tan

¹⁴⁸ “El nombre de dialéctica comienza diciendo sólo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adaequatio* (...) Apariencia y verdad del pensamiento son inseparables. La apariencia no se deja eliminar por decreto, como, por ejemplo, asegurando la existencia de una cosa en sí, situada más allá del conocimiento. Ya en Kant se encuentra encubierta la afirmación de que tal en sí es nulo por totalmente indeterminado”. Adorno, T. (1984). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, p. 13.

¹⁴⁹ “La dialéctica, que reduce todo lo que cae en su molino a la forma puramente lógica de la contradicción, dejando de lado (...) toda la variedad de lo no contradictorio, de lo simplemente distinto. Así se le achaca al método lo que es culpa de la cosa. Mientras la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo. Esto es lo que la dialéctica reprocha a la conciencia como una contradicción”. *Ibidem*, p. 14.

esquivo a la búsqueda de unidad que moviliza a la conciencia, pero que de alguna manera retorna a dar cuenta de la imposibilidad de lo bello para señalar la existencia de lo feo de un modo que no sea definirlo a partir de sí mismo. Lo feo, pensado en su dimensión de asco, parece ser una apariencia que no cesa de retornar insistentemente, como el eco de una materialidad que demanda su lugar en un ámbito ontológico, pues ningún aparato conceptual puede soslayar la imagen y con ello, la concreta realidad de la materia.

V. El asco y su participación de lo abyecto

En la constitución del asco que se encarga de expulsar lo no deseado, la materia juega un papel determinante. Al imponerse sobre el sujeto¹⁵⁰, el asco borra los límites entre representación y objetualidad. La reacción contra la inmediatez de lo real, esa repulsión que rechaza defensivamente aquello que la subjetividad se muestra incapaz de asimilar, es fruto de una imaginación que asocia y construye dicha sensación como respuesta fisiológica. Julia Kristeva se refiere a lo abyecto como condición de base en la formación de la identidad del sujeto¹⁵¹. La fisonomía de lo abyecto se encuentra ligada a la palpable aparición del asco, la náusea y la repulsión. Lo abyecto es aquello que produce rechazo, aunque a la vez fascinación. Es repulsivo, a la vez que adherente. Lo que el sujeto expulsa de sí, pero que antes formó parte de él, desechos del cuerpo

¹⁵⁰ “En efecto, debido a que en esta extraña sensación, que descansa en la imaginación neta, el objeto es representado, por decir así, como si se impusiera al goce, contra lo cual, no obstante, nos debatimos con violencia, la representación artística del objeto no se distingue ya en nuestra sensación de la naturaleza misma de este objeto, y es entonces imposible que esa fuera tenida por bella” Kant, I., *op. cit.*, p. 256.

¹⁵¹ Julia Kristeva toma la reelaboración del pensamiento de Freud llevado a cabo por Melanie Klein, quien formula algunos planteamientos en torno a la formación de la identidad, a partir de la simbolización infantil de diferentes objetos angustiosos: excrementos, órganos, objetos, cosas animadas e inanimadas. Estos objetos son representados posteriormente por el pensamiento simbólico del niño como alteridades con diversos grados de cercanía, investidura o repulsión.

arrojados al mundo, mezcla entre lo orgánico que aún son y lo inanimado que serán¹⁵². La expulsión de los desechos orgánicos erige, entre mundo y sujeto, un límite y una correspondencia: El límite de los orificios corporales, que expulsan los despojos del organismo; la correspondencia entre la subjetividad y lo arrojado a las fuerzas disolventes del mundo. Esta definición de Kristeva considera el modo en que las emanaciones orgánicas y los detritos alimenticios puede extrapolarse a ámbitos morales. Así, lo abyecto resulta ser un no reconocimiento de lo próximo o lo familiar: “La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe”¹⁵³. Una discontinuidad del orden corporal, psicológico y espiritual. Requerimos abyectar para formar nuestra identidad, rechazar a través del asco aquello que, creemos, no nos pertenece. Expulsamos de nuestro registro perceptivo los procesos naturales y sus efluvios, los signos y presunciones de lo impuro, que invaden de mácula la unidad entre el hombre y sus correspondencias con la divinidad¹⁵⁴. La religión representa uno de los lugares en donde lo abyecto es destituido de sus potenciales irradiaciones de corrupción¹⁵⁵, se trata de un modo a través del cual el pensamiento mágico del hechizo cautela las amenazas de lo real mediante la instauración de ciertas defensas rituales. De este modo, persisten límites que el ser no

¹⁵² El término abyecto proviene del latín *abjectus*: bajo, humilde, que deriva de *jacêre*: arrojar. Corominas, Juan (1990). *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 5ª edición. Madrid: Editorial Gredos, p. 22.

¹⁵³ Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, págs. 11 y 13.

¹⁵⁴ Al interior de la religión, específicamente en las religiones monoteístas: «...la abyección persiste como exclusión o tabú (alimentario u otros) [...] pero deslizándose hacia formas más “secundarias” como transgresión (de la Ley) ...» El pecado cristiano resulta ser, pues, una «elaboración dialéctica», amenaza que es, a fin de cuentas, posible de denominar e integrada al Verbo de la cristiandad. *Ibidem*, p. 27.

¹⁵⁵ El exorcismo o expulsión de lo abyecto se realiza mediante el sacrificio, el holocausto que intenta establecer una vinculación del hombre con el dios, de generar alianzas entre el orden humano y sagrado. El tabú, último baluarte contra lo abyecto, cuando es perturbado, requiere del sacrificio, que es la representación de una restitución de unidad de estos dos órdenes que «... necesariamente los enlaza con violencia...». *Ibidem*, p. 127.

debe traspasar, objetos tabuados, prácticas transgresivas del orden¹⁵⁶ que determinan en gran medida los códigos de prohibición. Ciertos objetos, intercambios y organicidades son catalogadas de abyectas y, por lo tanto, desde esa imaginación señalada anteriormente, se puede construir un asco ideacional protector de la práctica tabuada, que discurre paralelo al asco corporal protector de la supervivencia somática.

Sin embargo, el carácter disruptivo que el arte fue adquiriendo con el programa de las primeras vanguardias, propició que las relaciones entre arte y cuerpo, puestas en marcha durante la segunda mitad del siglo XX, encarnen la posibilidad de utilizar la abyección corporal como un medio de provocación y transgresión con diferentes modos de ruptura. El óleo deviene en sangre y escupitajos, la materia escultórica en fecas y fragmentos corporales. La inscripción de la mancha pictórica, transformada en polución orgánica, señala la significación de algo que, estando ahora afuera del cuerpo, adquiere los rasgos de impureza propios de los restos o los excedentes corporales de la subjetividad. El desecho que no va a dar al vacío retorna como una abyección de consistencia material, que posee implicancias a nivel psicológico y espiritual. En el caso del cadáver, este adquiere en lo abyecto la categoría de potencial “polución fundamental”¹⁵⁷. Resulta ser una abyección, que es exclusión del territorio habitado, de la palabra viva. Un “híbrido entre lo animado y lo inorgánico, hormiguelo de transición, reverso inseparable de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico”¹⁵⁸. La permanencia del cuerpo en el mundo y su interacción con los seres vivos llega a ser intolerable, un tabú primigenio. Al ser materia inerte, el cadáver pasa a ser, desde la apariencia, un repudio hacia lo espiritual, lo opuesto a la pureza y a la cercanía de un dios. Pero ¿qué tan taxativa puede ser esta definición? ¿se podría pensar que la materia

¹⁵⁶ Véase “De la suciedad a la impureza” y “Semiótica de la abominación bíblica” en *ibidem*, págs. 77 a 150.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 144.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

posee, en su fealdad desplegada como asco, es la búsqueda de algún fragmento de lo espiritual?

Lo abyecto posee una cara difícil de imaginar en su totalidad. Es una “visión que se opone a toda representación si esta es el deseo de coincidir con una identidad presumida de lo representable. La visión de lo abyecto, por definición, es el signo de un objeto imposible, frontera y límite”¹⁵⁹. Quizás en la búsqueda de ese “objeto imposible” las estrategias de creación de las artes visuales recurrieron al *shock*, el estímulo brutal, a la conmoción traumática, de las cuales provienen la controversia y el rechazo.

¿Cómo pensar lo bello en relación a la fealdad que enarbola el asco y la abyección? No se trata solamente de tener en cuenta que los componentes de la belleza constituyen, dentro de su formalismo, una normatividad que el asco evita, tal como lo feo, aunque en este caso buscando la transgresión por la transgresión. La constitución del asco y su abyección resultante exploran las formas de repudio que se dan cuando la producción anti-óptica invade la continuidad del sentido común. El desplazamiento de la autoridad de lo bello sobre lo visible, basada en el predominio de la visión *retiniana*, permite pensar en una experiencia de la concepción óptica como una simultaneidad fenoménica es, precisamente, la distinción que se puede detectar en los movimientos más contestatarios en su permanente necesidad de re-posicionar la imagen y sus relaciones con la subjetividad. Con la inscripción de la vanguardia dentro de la institucionalidad de las artes, la distancia entre artista y público se exacerbó, justamente cuando los niveles de comprensión de la obra de arte la alejaban de toda expectativa de normatividad y, con ello, de alguna posibilidad de adecuación. Este fenómeno representa por sí mismo la separación definitiva de la comunión entre normatividad espectral y producción de divergencia de la creación artística que se da con la vanguardia, especialmente con el surrealismo en su condición siniestra y se consolida en

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 205.

muchos de sus movimientos posteriores, como la producción anti-óptica del accionismo vienés.

3

LO QUE CALLA EL SURREALISMO

I. Ambivalencias de la teoría

Cuando, en los inicios del siglo XX, la teoría psicoanalítica se estableció como un campo disciplinar con una consistencia revolucionaria, pareció alinearse con la búsqueda de una mirada en expansión llevada a cabo en el ámbito artístico, que se hizo más evidente dentro de los términos teóricos dados en los manifiestos del surrealismo. En su *Manifiesto Surrealista* de 1924, Breton llamó la atención, particularmente, sobre la teoría del sueño desarrollada por Freud, mencionándolo directamente como un investigador que exploraba en aquellos aspectos donde, precisamente, el surrealismo focalizaba su atención: el papel de la irracionalidad, la liberación del pensamiento, y con ello, de los condicionamientos culturales y sociales del momento. La inmanencia parecía desdibujarse en beneficio de la recuperación de un escenario trascendente. El espacio onírico estaba plagado de ese tipo de fenómenos que se hacían visibles como reflejos de la vida interior individual.

En efecto, los sueños representaban una rica fuente de imágenes que, en su inmaculada incondicionalidad con respecto al pensamiento lógico, evidenciaban un fragmento de realidad inexplorada de la manera sistemática y “científica” en las que el psicoanálisis empezaba a indagar. En el *Segundo Manifiesto Surrealista* de 1930, Breton aludía ya a aspectos más específicos como los mecanismos sublimatorios y se adscribía explícitamente a la teoría del psicoanálisis, considerándola como un conjunto de alta consistencia crítica y que sería el sustrato de sus derivas de creación¹⁶⁰. Esta mirada expandida tiene que ver con el modo en que el psicoanálisis, por medio de la denominación de ciertos niveles y movimientos del pensamiento subjetivo, proporcionó un sustento para la interpretación de las imágenes artísticas. Al tomar en cuenta ciertas referencias a los procesos psicológicos del sujeto, localizados en la conciencia misma, el psicoanálisis hacía evidente el hecho de que la psiquis del individuo poseía un conjunto de atributos, conflictos, resoluciones, obstrucciones, pliegues e intersticios en donde se confluían y disgregaban la comprensión del funcionamiento de la conciencia y la opacidad de sus significados.

En el dominio de la producción artística, el surrealismo se permitió focalizar su atención, precisamente, en aquellos procesos constitutivos de lo psíquico, y considerar el modo en el cual la imagen podía ser interrogada con respecto a sus eventuales significados vinculados a la realidad anímica. Las imágenes del arte atenuaron sus énfasis en los aspectos más bien formalistas, para dar lugar a una inmersión en la vida psíquica, en comprender el modo en que las formas presentes dentro de las composiciones surrealistas condensaban múltiples significados provenientes del inconsciente. Sin embargo, la imagen por sí misma poseía, dentro del psicoanálisis, un

¹⁶⁰ “Claro está que el surrealismo, al que hemos visto adoptar deliberadamente en el plano social la fórmula marxista, no tiene el propósito de desestimar la crítica freudiana de las ideas; por el contrario, considera a esta crítica como la primera de todas y la única realmente fundada.” Breton, André (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, p. 105.

papel ambivalente en relación con su *status* como medio de conocimiento¹⁶¹. La teoría freudiana, al ser una exploración de la experiencia profunda del sujeto, proporcionaba la construcción de un imaginario individual que se articulaba en función de ciertos eventos, devenires y etapas que, sin embargo, eran comunes a todos los seres humanos.

Así, es llamativo que una idea clave en la articulación de la subjetividad, referida a un evento traumático, tenga relación con una imagen. Y que el psicoanálisis articule en base a esta componentes claves para comprender ciertos mecanismos psíquicos. La escena primordial (*Urszenen*), en la que el sujeto es testigo de la cópula parental—sea este mismo evento, real o imaginado— provoca una angustia de base debido a la imposibilidad de comprensión en la medida en que los padres se encuentran involucrados¹⁶². Esta escena primaria se encontrará, según Freud, en los fantasmas inconscientes posteriores de toda neurosis¹⁶³. En este caso, la visión puede considerarse como una fuente de angustia posterior, que desencadena los diversos procesos de construcción del sentido de la vida interior subjetiva.

Otro lugar en donde la imagen constituye un punto relevante para la detonación de ciertos procesos de elaboración psíquica, es en la formación de la fantasía, entendida como el cumplimiento de un deseo, y que también entusiasmará como medio de exploración a los surrealistas. Dentro de estas se encuentran aquellas que representan los sueños diurnos, las fantasías inconscientes que a veces se vinculan con el inicio del sueño o bien con la formación preconsciente de la ensoñación que se puede dar durante

¹⁶¹ Al respecto, véase el análisis de Martin Jay en relación al modo en que Freud posee una relación “ambigua” con la visión. Jay, Martin (1994). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-century French Thought*. California: University of California Press, págs. 329 y 330.

¹⁶² “Freud pone de relieve diferentes elementos: el coito es interpretado por el niño como una agresión del padre dentro de una relación sadomasoquista; provoca una excitación sexual en el niño al mismo tiempo que proporciona una base a la angustia de castración”. Laplanche, Jean y Pontalis, Jean (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, p. 124.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 123.

la “conciencia diurna”. Más allá de las diferentes categorizaciones, la fantasía exhibida en el psicoanálisis tiende a ser una imagen que se encarga de representar los “procesos de paso entre los diferentes sistemas psíquicos: represión o retorno de lo reprimido”¹⁶⁴. La fantasía se encontraría en una zona próxima a la conciencia, permaneciendo cerca como imagen latente, hasta el momento en que cierto nivel de investidura de sentido o *catexis*¹⁶⁵ del sujeto la aleje, para sumergirse en un lugar donde podría transar los contenidos reprimidos con aquellos que la conciencia subjetiva es capaz de reconocer¹⁶⁶.

La subjetividad, vista desde el psicoanálisis, puede ser considerada como un conglomerado de impulsos indeterminados que el analista intenta decodificar. Los actos fallidos, las formas neuróticas de enfrentamiento con la realidad, los sueños, las fantasías, corresponden a formas en las cuales el inconsciente, ese concepto clave que el psicoanálisis utilizó como un objeto de estudio central, se hizo visible con mayor o menor intensidad, durante los momentos en que se establecían sus primeras cartografías. De una manera u otra, los conceptos que usualmente se daban en el lenguaje psicoanalítico se fueron haciendo cada vez más populares, ello da cuenta de la profunda influencia que la mirada psicoanalítica ha tenido para la cultura.

El examen en profundidad de las imágenes artísticas, vistas a través del filtro propiciado por el psicoanálisis, permitió que fuese un recurso teórico ampliamente utilizado por artistas y público, para promover, entre otras perspectivas, una

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 145.

¹⁶⁵ Véase al respecto la definición de *catexis* proporcionada por Laplanche y Pontalis: “Concepto económico, la *catexis* hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera...”. El concepto de *catexis* resulta mucho más amplio que esta síntesis. Pero si se pudiese subsumir en un par de ideas elementales, se puede decir que la *catexis* representa la disposición una cierta cantidad de energía dentro del sujeto con respecto a representaciones y objetos. Y que este mismo sujeto administraría a discreción la relación con aquellas representaciones, los objetos y consigo mismo. *Ibidem*., p. 49 a 53.

¹⁶⁶ *Ibidem*., p. 141.

comprensión analítica de mayor complejidad en torno a la producción visual. Esta se basaba, precisamente, en la ampliación del significado y las implicancias que las imágenes del arte podían adquirir, en función de una vida interior pensada como impulso inconsciente, y que marcaban una diferencia con la fantasía de artistas como Bosch o las intuiciones románticas de la vida onírica de Fussli o Blake, en donde el impulso de construir imágenes señalaba una representación desde la fantasía. Si bien ello no implicaba necesariamente una conciencia del mundo inconsciente en los términos freudianos, sí planteaba una suerte de premonición de los modos en que la época posterior daría forma a aquellas fuerzas que pugnaban y emergían desde un fondo representacional que el arte permitía.

En cierto modo, el surrealismo permite que el inconsciente se muestre a través de las imágenes del arte, y que estas formas tengan una dimensión cripto-semiótica, que la decodificación psicoanalítica permitirá hacer manifiesta. La comprensión se potencia, especialmente cuando se toma en cuenta la coherencia del significado que se articula entre las imágenes oníricas, las fantasías subjetivas y las formas artísticas. Desde este punto de vista, las producciones dadas en el espacio de las artes visuales resultan ser representativas de la sensibilidad del artista en diferentes instancias, como también de las interpretaciones de la audiencia, que pueden dar luces en relación con los procesos de decodificación que se dan como las respuestas frente al arte.



Ilustración 5: William Blake (1805). *The Great Red Dragon and the Beast from the Sea* (Óleo sobre tela).

Si se sigue con detalle el relato analítico de la teoría, la mirada del psicoanálisis explora en los componentes de las producciones artísticas visuales, indagando en las elecciones y posibles simbolizaciones de los artistas y sus asentamientos energético-psíquicos sobre las imágenes producidas. Cada objeto, escenario o atmósfera representada poseen una investidura psíquica y emocional, o bien una cierta lógica explicativa. La pipa de Magritte puede ser tanto un eco de recuerdos infantiles en torno a un objeto más o menos olvidado, como también un desafío intelectual para contravenir la denegación de “esto no es una pipa” enfrentada a la lógica perceptual que la afirma.

La experiencia subjetiva contenía estratos, cubiertas más o menos constantes de imágenes que se acumulaban en la memoria sensible o en las lógicas del sentido. Se podría decir que una imagen dada en la conciencia, estaría conformada por otras que la preceden, con mayor o menor antelación, la configuran y le dan lugar. El olvido u omisión, sólo aparente, de estas imágenes previas, representaría un resto acumulativo, un

acopio de figuras que se inscriben en el fondo del inconsciente. Esta interioridad se encontrará plagada de formas no condicionadas por un ordenamiento óptico, pensado como una normativa visual perspectivista, y que estarán disponibles para retornar hacia la experiencia subjetiva.

La idea de inconsciente resultaba, en los inicios del siglo XX, algo perturbadora. Ya que era una forma de existencia invisible, pero presente y potencial en todo ser humano, a pesar de que el espíritu moderno parecía otorgar al sujeto un reconocimiento ilimitado a su densidad y certeza¹⁶⁷, y con ello, a su unidad. Sin embargo, la idea de inconsciente no era nueva, pues ya circulaba una tradición conceptual que permitía señalar líneas alusivas a ciertas experiencias psicológicas no necesariamente perceptibles en la conciencia. Ya fuese el *hipothymós* señalado por Platón como un presagio del inconsciente¹⁶⁸; las energías “ciegas” y “dinámicas” que dirigían tanto al universo como a un ser humano “irracional”¹⁶⁹ que terminaba siendo guiado por fuerzas que desconoce, según Schopenhauer. También, especialmente, los estudios de Hartmann que aludían explícitamente a un inconsciente que se manifestaba en la producción del artista¹⁷⁰.

Freud sistematiza la idea de inconsciente de un modo más amplio, expandiendo hacia una perspectiva clínica este término con un sentido científico¹⁷¹, asignándole

¹⁶⁷ Lizarazo, Diego (2004). *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Madrid: Siglo XXI, p. 105.

¹⁶⁸ “En el pensamiento clásico Platón sostenía que el alma tenía una constitución triádica: el nous o la razón (la conciencia); el thymós o el ánimo, y el hipothymós o el deseo, donde por lo menos esta última instancia evoca con cierta claridad lo que Freud llama el inconsciente”, *ibidem*, p. 106.

¹⁶⁹ Ellenberger, Henri (1970). *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic Books, p. 208.

¹⁷⁰ Von Hartmann, Eduard (2001). *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. Valencia: Universitat de Valencia, p. 176.

¹⁷¹ Mientras algunos, los más, proclaman los “descubrimientos” en torno al inconsciente obtenidos por Freud, otros, como Onfray, atribuyen el psicoanálisis a un conjunto indeterminado de autores previos, y especialmente a Josef Breuer como inventor del término. Al respecto, véase Onfray, Michel (2010). *El crepúsculo de un ídolo*. Madrid: Taurus.

diferentes atributos y modalidades de acción¹⁷². Instalando el concepto de aparato psíquico como la imagen de un mecanismo que se encuentra localizado en el interior del sujeto, Freud intentó “hacer inteligible la complicación del funcionamiento psíquico, dividiendo este funcionamiento y atribuyendo cada función particular a una parte constitutiva del aparato”¹⁷³.



Ilustración 6: René Magritte (1928). *La traición de las imágenes; Esto no es una pipa*. Óleo sobre tela.

¹⁷² Castellanos, Belén (2015). *El inconsciente ontológico de Gilles Deleuze. Por una ontología política frente al psicoanálisis culturalista*. Madrid: Dykinson, p. 129.

¹⁷³ Laplanche, J. y Pontalis, J., *op. cit.*, p. 30.

El aparato psíquico poseía componentes que regulaban la tensión de diferentes energías constitutivas de una conciencia, casi a la manera de un flujo propio del ámbito de la hidrodinámica¹⁷⁴, siendo fuerzas endógenas que se guiaban bajo el principio del placer. No se trataba, en ningún caso, de un mecanismo de correspondencias cerebrales de corte anatómico, a la manera de la frenología, sino más bien de un modelo o ficción que puede servirnos para concebir la circulación de las energías interiores que no poseían una denominación consensuada.

Pensar la psiquis como un sistema de tensiones que se acumulan, se liberan y se relacionan entre sí como una configuración casi maquinal, subraya la visión de una energía que moviliza la vida interior, la percepción, el lenguaje, la fantasía y las imágenes endógenas. El aparato psíquico posee una condición topográfica para identificar diferentes niveles de la conciencia: el *Ello*, el *Yo* y *Superyó*. Los estratos mencionados se manifiestan con diversos códigos, que pueden ser, en mayor o menor medida, comprensibles ante el análisis, e intensifican sus influencias ante los sucesos de la vida tanto material como psíquica. El *Yo* se identifica y transa las energías entre la realidad y el deseo, señala conscientemente los lugares del sí mismo, propone una versión del principio de realidad. El *Ello* conspira para lograr el placer, intenta simplemente satisfacer los instintos, se retrae, vuelve a exhibirse por medio de actos no siempre explicables y, menos aún, lógicos. Esta topografía diferencia componentes que, en su diferenciación, conforman un todo orgánico. Habla de una propiedad específica, la de transmitir, transformar las energías internas del sujeto y diferenciarla en “sistemas o instancias”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Gaut, Berys y McIver, Dominic (2015). *The Routledge Companion to Aesthetics*. New York: Routledge, p. 356.

¹⁷⁵ Laplanche, J. y Pontalis, J., *op. cit.*, p. 30.

Así, ciertas imágenes artísticas del surrealismo recibían y representaban, hasta cierto punto, las fuerzas experimentadas en el nivel de un inconsciente que contenía, re-investía y producía imágenes de y desde la subjetividad. La producción visual, en el caso de aquellas representaciones surrealistas que se ligaron más fuertemente al psicoanálisis, pudo hacer evidente uno de los principios de la producción antióptica: las imágenes construidas como representaciones artísticas contienen intensidades subjetivas que retornan desde un fondo indistinguible de múltiples fenómenos psíquicos, todos ellos ligados no solamente a aspectos visuales alusivos a una existencia exterior al sujeto como cuerpo existente en el mundo: también incluyen experiencias de interpretación y significados complejos, que la percepción visual individualizada y por sí misma no transmite completamente.

En cuanto a las posibilidades de interpretación de la imagen del arte, el surrealismo encontraba en el psicoanálisis un aliado indiscutible para propiciar las exploraciones en los dominios incondicionados de la existencia obliterada del inconsciente que se manifestaba en los actos espontáneos y en las sintomatologías de diverso tipo. Lo mismo no podía, sin embargo, decirse del psicoanálisis mismo: Freud consideraba los “fracasos psíquicos y sociales” –i.g., la histeria, los comportamientos neuróticos– como patologías a ser tratadas mediante el análisis, mientras los surrealistas veían en estas fallas adaptativas una genuina forma de desatar los impulsos vitales. Breton dice “la histeria es, sin lugar a dudas, un síntoma patológico y puede considerarse, en todos los aspectos, una forma suprema de expresión”¹⁷⁶. Aun así, la posición de Freud era divergente al respecto. Si el inconsciente aparentaba ser irracional, era “porque se desconocía cómo se articulaba su dinámica y el objetivo del psicoanálisis era precisamente descubrirla”¹⁷⁷. Aquí, se puede percibir una escisión entre el deseo de

¹⁷⁶ Revista *La Révolution Surréaliste*, núm. 11, p. 20. Citado en Batchelor, David; Fer, Briony; Wood, Paul (1999). *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal p. 216.

¹⁷⁷ Sebrelí, Juan José (2011). *El olvido de la razón*. Buenos Aires: Penguin Random House, Grupo Editorial Argentina.

liberación surrealista y la reserva freudiana respecto de la condición patológica de una vida interior no controlada. Ello incluye resaltar la diferencia que se da entre la apreciación de las apariciones del inconsciente, que en el borde clínico es considerado como síntoma, y en el flanco artístico más bien como expresión. Mientras que, en su dimensión ostensiva, el inconsciente se manifiesta como síntoma o puesta en escena de la histeria, las fobias o las neurosis obsesivas, en su esfera más subyacente puede ser visto como un modo subordinado de la expresión del sí mismo.

Así, el psicoanálisis posee una relación ambivalente con las imágenes en dos niveles: por un lado, se constituye fundamentalmente sobre las formas mentales, estableciendo o describiendo escenas de un origen traumático (la escena primordial, la intuición de la castración) o bien de un sedimento de la vivencia diurna (los sueños). Sin embargo, el trabajo sobre el sentido se produce por sobre todo desde la construcción lingüística propia de la elaboración secundaria, proceso que permite la comprensión y la aceptación en la realidad consciente del significado¹⁷⁸. En cierto modo, el psicoanálisis indaga bajo la superficie de las formas, pero no deteniéndose completamente en la condición ontológica de las imágenes como entidades resistentes a la comprensión desde el lenguaje. La negociación del análisis con lo incomprensible parece dar lugar a esta doble vinculación metodológica, en que la imagen habla, pero sólo en los términos que proporciona el sustento teórico psicoanalítico.

Por otra parte, la misma ambivalencia se puede percibir precisamente en la relación que el psicoanálisis establece con las imágenes del arte. Los sueños son el lugar privilegiado visto como reservorio de diversas retóricas icónicas de las cuales el surrealismo se hará cargo casi a modo de traducción. Pero esta operación fundaba, a su vez, una desconfianza, pues la transcripción no representaba, al menos para Freud,

¹⁷⁸ Al respecto, véase Mengual, Josep (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 201.

mérito alguno, en la medida en que el automatismo no contenía una conciencia estética desde la articulación formal¹⁷⁹.

II. Una pulsión inconsciente

La mirada sobre este inconsciente, considerado como mecanismo inserto en el interior del sujeto, instala una idea que para el contexto posterior no sería sino una certeza: que no somos soberanos de nuestra vida interior y que existen zonas de la experiencia no perceptibles por la vida consciente. Que algunas energías vitales fluyen, se circunscriben alrededor de ciertos núcleos de instinto, deseo o urgencia, y se hacen los índices inequívocos de esa fuerza instintiva que pugna por salir de nosotros mismos.

La pulsión corresponde a la representación más concreta de esa energía: se trata de una fuerza gatillada desde el organismo y que requiere de una satisfacción para aliviar la tensión que la moviliza. Según Freud, esta tensión representa el intento de lo vivo por mantener un estado que le precede, con lo que se mantiene una tendencia energética de continuidad a pesar de que la pulsión misma puede aparecer como una

¹⁷⁹ “Freud buscaba y admiraba la belleza en las obras de arte, no la interpretación de sus símbolos, que dejaba para sus análisis clínicos (...), por eso calificaba a los surrealistas de lunáticos; porque con su automatismo psíquico y creativo confundían estos mecanismos con el arte” Docio, Jesús (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí: el método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Eutelequia, p. 23.

discontinuidad en el flujo de movimientos de los sujetos¹⁸⁰. Así, desde la teoría psicoanalítica, se habla de diferentes pulsiones constitutivas de energías que movilizan a los individuos. Las más conocidas: los impulsos de vida y muerte, o *Eros* y *Tánatos*, que se despliegan desde y por dentro del sujeto. Estas últimas pulsiones no fueron inmediatamente caracterizadas por Freud, sino que fueron acumulando interpretaciones, convirtiéndose en conceptos que se delineaban con diferentes matices de atributos en dos textos de Freud: *Tres ensayos sobre teoría sexual* y *Más allá del principio del placer*.

La coexistencia de Eros y Tánatos plantea un escenario de tensión entre un impulso de conservación y otro de aniquilación o auto-destrucción que se verifica con mayor precisión en la segunda teoría de las pulsiones. La idea de que existe un estado basal de agresividad sería determinante para comprender la pulsión en un sentido más específico, con respecto a la persistencia del inconsciente en su afán destructor de un modo que el sujeto mismo se ponía en riesgo. Si para concebir lo sublime se pensaba en una energía que asolaba o acechaba al sujeto desde fuera, en el psicoanálisis el inconsciente aparece como una fuerza incondicionada, impredecible y poderosa que proviene desde el sujeto mismo.

La pulsión cumple un papel fundamental para entender los modos en que el inconsciente construye y moviliza el deseo, localizándolo en un tiempo o modo particular. Algunas interpretaciones dentro del psicoanálisis distinguieron diferentes

¹⁸⁰ “¿De qué modo se entrama lo pulsional con la compulsión de repetición? Aquí no puede menos que imponérsenos la idea de que estamos sobre la pista de un carácter universal de las pulsiones (...) y quizá de toda vida orgánica en general. Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica”. Freud, Sigmund (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*, en *Obras Completas (1984)*, volumen XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, p. 36.

pulsiones: las de agresión, de apoderamiento, de tipo parcial, pulsiones sexuales, de auto-conservación, de muerte y de vida, pulsiones del yo¹⁸¹. En todas ellas habitaba, de un modo u otro, la urgencia fisiológica o mental: el deseo que debía ser satisfecho para mantener una distribución homogénea de las fuerzas internas. Pero, aun así, pensar en un instinto de muerte o de destrucción que conlleva la posibilidad de autoagresión, es más problemático pues ¿cómo podría satisfacerse un deseo que viene de lo orgánico, en la medida en que, como pensará Freud más adelante, tiene como objetivo su propia aniquilación?

Freud tuvo revisiones que permitieron utilizar el psicoanálisis con otros énfasis. Jacques Lacan, quien propone un “retorno a Freud”, plantea la noción de pulsión escópica, la cual desplaza la urgencia de satisfacción a la visión¹⁸². El objeto “a” de Lacan, la objetivación de la pulsión, vista como objeto y causa del deseo, se materializa aquí como mirada. La mirada posee dentro de sí un componente de goce potencial, un deseo pulsátil que se despliega como necesidad de encontrar un objeto de satisfacción. El deseo de esa pulsión escópica se puede entender como la búsqueda de una satisfacción, tal como en las otras pulsiones descritas por el psicoanálisis. La pulsión escópica puede tener una doble lectura: en tanto alineada con la pulsión de vida, la satisfacción puede ser la concordancia entre percepción visual y representación. La producción artística más naturalista y representacional estaría más cercana a esta satisfacción, la sublimación propia del arte cobra aquí un sentido claro.

En su lectura más destructiva, su alineación con la pulsión de muerte podría quizás verificarse en la destrucción de la relación entre representación y experiencia perceptiva, por ejemplo el arte abstracto, el arte corporal y otros que anulan la relación isométrica entre representación y mundo. La perspectiva lacaniana tiene implicancias no sólo para desarrollar explicaciones en el contexto temporal más cercano al post-

¹⁸¹ Laplanche, J. y Pontalis, J., *op. cit.*

¹⁸² Jay, M., *op. cit.*, p. 252.

estructuralismo, sino también para comprender, a la manera de una “acción diferida” las implicancias que lo siniestro tuvo y tiene hasta el día de hoy en como mecanismo de retorno.

El análisis de Hal Foster, en su obra *El retorno de lo real*, explica el concepto de mirada en tanto objeto “a” y su preexistencia con respecto al sujeto en el “espectáculo del mundo”. La percepción tradicional de la perspectiva, considerada como un espacio depurado, homogéneo y matemático, aquí es subvertida. Cuando Panofsky señala los puntos constitutivos de la perspectiva percibida por el sujeto en tanto localizaciones, dependientes entre sí, y que sólo existen como puntos “referidos unos con otros”, sanciona el hecho de que los componentes de una mirada depurada por medio de leyes geométricas (en este caso de un sujeto que percibe desde un punto de vista particular) no tienen sustancia, sino sólo un ser instrumental¹⁸³.

La mirada propuesta por Lacan contiene una independencia ontológica respecto del observador que instala otra presencia. En el modelo lacaniano de la mirada, la relación entre pantalla y cuadro tiene una condición particular: los objetos del mundo también nos miran. El hecho de que exista una alteridad con respecto al observador detona una paranoia implícita en el modelo. Hay una mirada, cargada de pulsión –por lo tanto, de un intento de satisfacer un deseo de apropiación– que proviene no sólo del observador hacia los objetos iluminados por un “punto de luz”, quizás una metáfora de la contemplación, vista como la percepción visual propia de un sujeto que observa. También hay una segunda mirada, siendo el mundo y sus objetos los que miran al sujeto. Se trata de la aparición de otra fuerza pulsional, que se dirige a la apropiación del que mira. Por otro lado, las imágenes del arte, pensadas como una imagen-tamiz, constituyen una defensa del sujeto ante la mirada de lo real. Dicho en otros términos, si se toma al pie de la letra la definición propuesta por Foster, en el sentido de que la pantalla tamiz

¹⁸³ Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, págs. 13 y 14.

corresponde a la “reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo”¹⁸⁴, cabría pensar que, bajo la visión psicoanalítica freudiana más tradicional, la sublimación de la pulsión de la que dan cuenta las imágenes del arte, proporciona la defensa que cada sujeto tiene ante el enfrentamiento con lo real. Pensar en la imagen del arte a la manera de este tamiz, mediante la modulación de los diferentes registros de las producciones artísticas, permite comprender de una mejor manera la idea de lo siniestro, considerado como un retorno de las experiencias clausuradas por el pensamiento consciente, y que se revela con las diversas fisonomías que le otorga la representación artística.

La influencia que tuvo lo siniestro como recurso para comprender ciertas vivencias psíquicas que se manifestaban en las imágenes del arte, no sólo operó como medio explicativo en su propia época, sino que tuvo efectos residuales. Pensar lo siniestro y su recepción en el contexto temporal posterior, también permite comprender de qué modo sus atributos dan cuenta de una complejidad conceptual. Esta se instala primero en la imagen surrealista, y pasa a los movimientos que se apropiaron de la producción visual para operar con un contenido discursivo y sensorial que iba más allá de la percepción visual.

III. El carácter regresivo de la pulsión

Más allá del principio del placer constituye la segunda versión de la teoría de las pulsiones desarrollada por Freud. En este texto, las energías libidinales, vistas como fuerzas de empuje, se describen de igual manera que en la primera versión, pero con un componente que modifica su articulación. Freud las analiza con otra profundidad e implicancias, pues no se basan solamente en el principio del placer que las orientaba en

¹⁸⁴ Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, p. 143.

su primera teoría expuesta en *Tres ensayos sobre teoría sexual*. En esta segunda teoría, Freud plantea que el mecanismo de repetición es una necesidad orgánica de retornar a estados inanimados de la materia, la cual se manifiesta como violencia hacia y desde el individuo: “las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva”¹⁸⁵.

La estructura de funcionamiento de la pulsión, sea sexual o de agresión, sigue incólume, pero se explica desde la idea de que el destino de todo lo viviente es la aniquilación y, más aún, que dicha destrucción es parte de una urgencia y necesidad pulsional que se dirige en primer lugar hacia el sujeto. Este retorno de lo orgánico hacia lo inorgánico, constituye el fondo sobre el cual se despliegan las diversas pulsiones: la energía de “empuje” descrita por Freud, tiene implícita una energía destructiva subyacente, que probablemente convencía a Freud respecto del poder del inconsciente. Si la pulsión escópica, descrita por Lacan en su re-visita a Freud, contiene este componente pulsional, esto puede dar luces, en primer lugar, para comprender algunas imágenes artísticas que sintomatizan lo siniestro y que condensan, precisamente, esta energía. La pulsión, entendida como un intento de restaurar un estado anterior, opera bajo esta lógica, con lo cual se concluye que la pulsión sería el intento de llevar al organismo hacia su propia muerte. En términos fenomenológicos, se podría decir que el carácter de lo vital, la vida misma, es un paréntesis que se da dentro de la (verdadera) continuidad que representa la muerte. Un modelo que quizás Bataille tenía muy claro al momento de describir la continuidad de lo sagrado y la discontinuidad de los cuerpos¹⁸⁶.

La existencia de ciertas imágenes de la castración, de la doble presencia, de la transfiguración de las formas (desde los torsos griegos escindidos de Magritte a las figuras antropomórficas distorsionadas de Arp) sustentan una amenaza visible que acosa

¹⁸⁵ Laplanche, J. y Pontalis, J., *op. cit.*, p. 336.

¹⁸⁶ Al respecto, véase Bataille, Georges (2000). *El Erotismo*. Barcelona, Tusquets.

el autocontrol y seguridad del sujeto en su proyección somática ante el mundo. Se pueden considerar como manifestaciones que hacen visible las pulsiones agresivas tanto contra el propio artista como contra su entorno. La pulsión destructiva basada en esta necesidad de retornar a lo inanimado será un componente sádico propio de la producción antióptica. En cierto modo, la producción antióptica se acoplará a la determinación de Freud en relación a que las energías pulsionales constituyen una tendencia a la destrucción¹⁸⁷.

Los movimientos de vanguardia que se relacionaron de alguna manera con el psicoanálisis pudieron tener mayor conciencia respecto de este flujo de pulsiones, y las manejaron de diferente manera. Ya fuera el surrealismo con el inconsciente como fuente de fantasías y descubrimientos del paisaje interior (como Matta y Ernst), el expresionismo abstracto con la liberación de las formas pictóricas, o la lógica del *objet trouvé* de Duchamp. La vanguardia, en la búsqueda de formas contrarias a la “racionalidad” y a la normatividad del academicismo, encontraron en esta teoría una zona de la conciencia que validaba, en gran medida, los intentos de torcer las convenciones de la disciplina. Una imagen que, más allá de su incomprendibilidad para el domesticado sentido común, tenía una lectura diferente, por ejemplo, en la medida en que el sueño iluminaba de un modo coherente la fisonomía de las energías ocultas del inconsciente visto como deseo¹⁸⁸. El deseo inscrito en el inconsciente se manifestaba

¹⁸⁷ “Contradiría la naturaleza conservadora de las pulsiones el que la meta de la vida fuera un estado nunca alcanzado antes. Ha de ser más bien un estado antiguo, inicial, que lo vivo abandonó una vez y al que aspira a regresar por todos los rodeos de la evolución. Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: la meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo”. Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*, en *op. cit.*, volumen XVIII, p. 38.

¹⁸⁸ “Los surrealistas afirmaban que el torrente de imágenes oníricas ponía en evidencia una especie de causalidad del deseo que anonadaba a la voluntad consciente”. Jay, M., *op. cit.*, p. 184.

como momento de descontrol, de liberación de los estratos culturales que condicionaban el comportamiento.



Ilustración 7: René Magritte (1937). *La representación* (Óleo sobre tela).

La posibilidad de explorar (primero en términos psicológicos y luego artísticamente) en las energías instintivas, daba la oportunidad de encontrar fuerzas no determinadas por la voluntad individual, al menos, en el plano de lo consciente. El psicoanálisis examinaba y relevaba el inconsciente como una de las fuerzas que movilizaban la historia¹⁸⁹. Y si el inconsciente permitía pensar en fuerzas naturales que

¹⁸⁹ Jiménez, Marc. (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Books, p. 196.

exponían la tensión entre civilización e instinto, los movimientos de vanguardia harían más explícita su intención de rescatar una originalidad y pureza a través de la exploración en el inconsciente y su fuerza pulsional. Esas fuerzas o pulsiones que, en su carácter regresivo, impulsaban al sujeto hacia un estado anterior. Por ejemplo, el movimiento de la Secesión Vienesa de fines del siglo XIX representaba lo que se ha denominado como una “revolución edípica” dentro, precisamente, del contexto en que surge el psicoanálisis. Los artistas que constituían la Secesión Vienesa se enfrentaron a un espacio cultural altamente conservador y religioso, que condenaba los intentos de cruzar los límites normativos por parte del movimiento¹⁹⁰.

El movimiento de la Secesión, que se había propuesto la superación de las restricciones y la búsqueda de la representación del estado interior y emocional de los individuos que formaban parte de su retórica visual, encontró en el psicoanálisis un sustento teórico importante¹⁹¹ que validaba las aspiraciones a una liberación del sujeto de las prohibiciones culturalmente establecidas, y que la sociedad vienesa ejercía con dureza. Para los secesionistas, la mente humana que revelaba el psicoanálisis aparecía ahora claramente delineada como una fuerza irracional, era susceptible de ser examinada desde el sujeto mismo en cuanto a su energía instintiva, y propiciaba el convencimiento de que el conocimiento de diferentes disciplinas podía unificarse para una exploración de la realidad más allá de su apariencia¹⁹².

Egon Schiele y Gustav Klimt exhibían, en la mayoría de sus obras, una sexualidad que resultaba escandalosa y provocadora, con imágenes de mujeres que

¹⁹⁰ Charles, V. Carl, K. (2014). *The Vienesse Secession*. New York: Parkstone International, p. 11.

¹⁹¹ Kandel, Eric (2012). *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. New York: Random House, p. XV.

¹⁹² *Ibidem*, págs. 14 a 16.

hacían evidente un erotismo en contra de toda normativa socialmente construida¹⁹³. Un inconsciente latente aparecía en sus obras con alusiones mucho más directas acerca del sexo y la agresión¹⁹⁴. Por otro lado, en el contexto artístico de principios de siglo, la idea de una pureza original era compatible con este intento de rescate del instinto que devino en un primitivismo: en Francia y en Alemania se miraba el arte de los pueblos aborígenes como la manifestación más fehaciente de una fuerza instintiva, que la civilización no había contaminado con sus capas de represión y ocultamiento de las fuerzas vitales del sujeto. Este primitivismo también podía ser señalado como “el estudio y la reapropiación del llamado arte primitivo por parte de la civilización occidental y, en particular por parte del arte moderno”¹⁹⁵.

Gauguin, en su búsqueda de la pintura como expresión de sí, habilita una mirada situada en el control de las variables compositivas, pictóricas y de contenido desde el análisis más bien formal, tal vez pensando en el dibujo. Pero también, y al mismo tiempo, genera otra, localizada en la sensación que probablemente surge desde el color “Hay, pues, dos clases de belleza: la que nace del instinto y la que procede del estudio.”¹⁹⁶. Cezánne también, pero bajo otra miradas y procedimientos, explora las posibilidades de una construcción de lo pictórico¹⁹⁷. Este interés por examinar el carácter del impulso primitivo en la creación era síntoma de una inquietud por liberar al sujeto de las restricciones del pensamiento racional. La difusión de las ideas de Darwin, mediante revistas y exhibiciones, favoreció la tendencia a considerar los pueblos aborígenes más cerca de los comienzos de la humanidad. Su presencia en las artes visuales se verificó en

¹⁹³ Charles, V. Carl, K. (2014). *The Vienesse Secession*. New York: Parkstone International, p. 117.

¹⁹⁴ Kandel, E., *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁵ Mayayo, Patricia. “Las máscaras de Picasso: el primitivismo en *Les Femmes d’Alger*”, en: *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte* (1998). Oviedo: Comité Español de Historia del Arte, p. 163 y 164.

¹⁹⁶ Chipp, Herschel (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal, p. 102.

¹⁹⁷ *Ibidem*, págs. 35 y 36.

obras como las de Matisse y Picasso, quienes tenían colecciones de arte primitivo¹⁹⁸ y que influyeron en algunos de sus trabajos.

El movimiento surrealista exploró la idea de que había una energía psíquica subyacente, primordial y poderosa, que podía manifestarse en las imágenes artísticas. En definitiva, los surrealistas parecían darse cuenta de que la imagen podía ser más que apariencia formal, y que su constitución sostenía una complejidad que renovaba el interés por parte de la audiencia. Breton señala sin ambigüedades el valor que el sueño, la fantasía y la asociación libre tienen para acceder a este inconsciente primario. Las obras que el surrealismo generó podrían verse, por medio de este manifiesto, como una síntesis de atributos que les proporciona una densidad discursiva en términos del relato interior.

Esta densidad discursiva se puede comprender mejor tomando en cuenta el modo en que el psicoanálisis distingue ciertos atributos de las imágenes del arte. Hal Foster plantea tres niveles: la lectura simbólica, la descripción del proceso y las analogías retóricas entre sueños, fantasías e imágenes del arte¹⁹⁹. La interpretación simbólica propia del psicoanálisis se verificó principalmente en la lectura de las propiedades de la imagen como síntoma de un “algo más”. Por ejemplo, el análisis que Freud desarrolla en su texto *El Moisés de Miguel Ángel* con base en los gestos y características de la imagen escultórica del Moisés ubicado en San Pietro de Vincoli, atendiendo en forma minuciosa a los detalles y su relación con la historia bíblica, la lectura gestual y la proyección somática del personaje. Cada señal corporal de Moisés, la posición de la mano que se desliza sobre la barba, entre otras formas, eran imágenes que correspondían a estados psicológicos y anímicos. Estos daban cuenta, finalmente, de una concepción de la obra que ostentaba una apariencia del Moisés histórico. Sin embargo, más allá de su análisis

¹⁹⁸ Rhodes, Colin (1997). *Primitivism and Modern Art*. London, Thames and Hudson, p.133.

¹⁹⁹ Véase Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain; Buchloh, Benjamin (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson. p. 20.

simbólico y gestual, daba cuenta de un retrato interior que comenzaba en la imagen, pero que desembocaba en una manera de percibir más compleja, que articulaba el relato visible con la deducción analítica²⁰⁰. Esta lectura se sostenía en la medida en que podía concebirse una apreciación de lo visible, pero teniendo en cuenta que en la apariencia subyacía un componente que expandía la noción de lo representado: la simbolización de ciertos atributos se daba en la imagen de la obra de arte, pero para llegar a esa lectura, era necesario desplazarse del lugar de la mera contemplación.

La atención a los procesos de constitución de las imágenes artísticas se hacía más evidente cuando Freud consideraba el trabajo artístico como fruto de la construcción de un mundo imaginario, que el autor se permitía expresar al renunciar a sus instintos no permitidos socialmente. La aceptación de este artista en lo social se da porque el resto de los individuos ven en esta fantasía un reflejo de su propio deseo reprimido. Así, es comprensible la resistencia de Freud ante el psicoanálisis, pues precisamente la liberación instintiva supeditaba los intentos formalistas de adecuación y sublimación del impulso. Desde el punto de vista del modo de generación de las imágenes artísticas, Freud parece considerar el arte como el lugar privilegiado de sublimación de la pulsión, y la posibilidad de que la pulsión retorne con un cariz distinto, idea clave para entender el proceso de articulación de lo siniestro. La analogía retórica que menciona Foster con respecto a la concepción freudiana, se relaciona fundamentalmente con el hecho de que los sueños y fantasías, generados en el inconsciente, poseen formas de elaboración que posibilitan visualizar una lógica narrativa interna. Los mecanismos de condensación y desplazamiento permiten deslizar la significación de contenidos mediante la adaptación del referente visual ante el examen de la conciencia posterior.

²⁰⁰ Al respecto, véase el texto señalado en Freud, S. (1920). *El Moisés de Miguel Ángel*, en *op. cit.*, volumen XIII, págs. 213 a 242.

Las analogías de los fenómenos del mundo psíquico y las imágenes artísticas representan una posibilidad de analizar en paralelo las formas de relación que se dan entre la sensibilidad consciente y las imágenes transmutadas del lenguaje onírico o fantástico. La constitución de una retórica visual, fundada en estos modos de representación, permite establecer una férrea analogía de las formas oníricas con los sistemas de apariencias presentes en las artes visuales, principalmente mediante la identificación de los contenidos explícitos (manifiestos) y ocultos (latentes)²⁰¹. En los sueños, la diferencia entre contenido manifiesto y contenido latente permite distinguir capas de significado, las cuales se encontraban inscritas en las imágenes que aparecían ante el sujeto. El contenido manifiesto, pensado como la apariencia visible, concreta de la epidermis de los sueños o la superficie pictórica, poseía una equivalencia evidente con la configuración formal de la imagen o la representación artística. El contenido latente, sin embargo, marca una diferencia fundamental con respecto al sentido de contenido que podía tener la imagen artística. En el sueño, ese contenido oculto permitía defender al sujeto de las diferentes tensiones psíquicas, buscando dar con un interior que “habla”, o elabora una coherencia narrativa de cierta consistencia lógica a través de las imágenes. Si en el sueño se encuentra encapsulado el deseo más esencial del sujeto, es porque en el mundo onírico se dan cita fenómenos clausurados por la conciencia, por ejemplo debido a efectos de adecuación social. Sin embargo, “lo que emerge a la superficie es nuestra infancia con sus impulsos olvidados, reprimidos, rechazados y, con nuestra infancia, emerge también la de la humanidad, resumida de algún modo en la del individuo”. Se trata de un movimiento de regresión que da cuenta de lo abolido, de lo prohibido, donde el deseo se relaciona y pone la imagen “al lado de la energía”²⁰².

Freud tenía un gusto artístico más bien conservador, pues veía en el arte la adaptación socialmente aceptable de los impulsos inconscientes del individuo que ya se

²⁰¹ *Ibidem*, p.199 y 200.

²⁰² Ricoeur, Paul (1999). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores, p. 81.

mencionó. Por lo mismo, consideraba a los surrealistas como unos chiflados y “tontos”, con los que no quería ser relacionado²⁰³. En rigor, los surrealistas eran una versión opuesta a lo que Freud consideraba como la función del arte, en términos de ser un mecanismo sublimatorio de los impulsos que se salían del control consciente, y que permitía, finalmente, la adaptación del sujeto y la validación social de la práctica artística²⁰⁴. En lo medular, el surrealismo era en sí mismo, por sobre todo, automatismo psíquico. Esta actividad, no mediada por procesos secundarios, es desde donde se desprenderán un conjunto de estrategias de creación visual, con diferentes énfasis, para explorar el modo de funcionamiento de la psiquis y promover su liberación del control normativo, una desublimación. Si las fuerzas del inconsciente podían acercar al sujeto a una pérdida del control normalizado de los impulsos, ello hacía de los surrealistas unos entusiastas de los mecanismos desublimatorios²⁰⁵. Las pulsiones podían ser desatadas en la búsqueda del placer y no ser reguladas por el principio de realidad que cautelaba el desenvolvimiento del aparato psíquico.

Se puede pensar, más aún, que los surrealistas, en sus intentos de revertir ciertos modos de construcción de lo visual, no dudaban en desarticular al sujeto en términos de su certeza perceptiva. La asociación libre, el cadáver exquisito, el *collage*, entre otros recursos, propiciaban una constitución de las imágenes artísticas de una manera que era

²⁰³ Post, Stephen: “Surrealism, Psychoanalysis and Centrality of Metaphor” en Gedo, Mary (2013). *Psychoanalytic Perspectives on Art*. London: Routledge, p. 177.

²⁰⁴ Al respecto, Freud sostiene que el arte se encarga de conciliar tanto el principio del placer como el principio de realidad, fundamentalmente a través de la fantasía sostenida sobre una representación que permite la existencia parcial de aquellos deseos reprimidos, pero que son parte de la vivencia individual y social: “el artista es originariamente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a esa renuncia a la satisfacción pulsional que aquella primera le exilie, y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace, merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma”. Freud, S. (1911). *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, en *op. cit.*, volumen XII, p. 229.

²⁰⁵ Véase Foster, H., et. *al. op. cit.*, págs. 17 y 20.

difícil, para el aparato visual de la época, integrarlo a la expectativa normativa de las imágenes del arte. En el surrealismo comienza una ruptura que los movimientos de la posvanguardia, desde el momento en que el orden formal sustentado en la óptica sería visto con cierto nivel de recelo. Sin duda, el surrealismo no era el único movimiento que se desvinculaba de dicho orden perspectivista (de hecho, el cubismo y el expresionismo, por dar unos ejemplos, se planteaban en dicho movimiento de negación del orden visual perspectivo), pero era el que más claramente sustentaba un componente sensible psíquico de base inconsciente. Un inconsciente liberado sería una fuerza que iría contra la concepción básica de Freud respecto al arte, en cuanto a su papel como la elaboración de impulsos erótico-destructivos que no tenían cabida en el espacio cultural. Se trataría de una articulación de pulsiones, condensadas en la imagen artística, que tenderían a devolver al sujeto a un estado previo.

IV. Lo siniestro

La publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* corresponde al desenlace de un proceso personal de descubrimiento de André Breton. Primero, como estudiante de medicina, interesado en diferentes patologías psiquiátricas dentro del hospital *Val de Grace* en París, y luego como artista que se vinculó al dadaísmo, la pintura simbolista y la psiquiatría. Su apertura al sentido de lo absurdo se debió en gran medida a su relación con Jacques Vaché, quien era el “vaso comunicante” con el movimiento *Dadá*²⁰⁶. Los traumas generados por la guerra aparecían en los síntomas de los veteranos que sufrían de diferentes efectos post-traumáticos a nivel psicológico. La desestructura, el pensamiento irracional y la enfermedad mental fueron puertas de entrada para que Breton abrazara la teoría del inconsciente que le presentó Freud en 1921. Su sensibilidad estética se relaciona también con el uso del absurdo y la fantasía como formas de

²⁰⁶ Foster, Hal (1995). *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA, USA. The MIT Press, p. 190

creación no condicionadas, y que se daban confluía en las imágenes artísticas que proporcionaba el movimiento *Dadá*.

Considerando su interés por comprender estas formas de construcción de la imagen incondicionada, Breton abraza los principios del psicoanálisis con fuerza: el mandato inconsciente, el principio del placer y de realidad, la ansiedad de castración, podían ser la conexión con lo real perceptible y, al mismo tiempo, un estrato subterráneo que trascendía las modalidades de la percepción visual²⁰⁷. Así, para Breton, la teoría psicoanalítica proporcionaba un lugar desde donde observar las imágenes del arte con otro punto de vista: el sueño, la fantasía, los mecanismos de representación podían ser considerados, desde ese momento, como instantes de vinculación con la creación visual, y que sólo requerían ser trasladados desde la imaginación hacia la materialidad pictórica. Se trataba, en gran medida, de suspensiones del juicio de realidad, que condensaban sus diversas significaciones en las imágenes artísticas presentes dentro del surrealismo.

En cierto modo, suspender el juicio de realidad era permitir que la sensación entrara en el territorio de la representación formal, pero sin un filtro que asegurara la adecuación formal o el entendimiento cabal desde una lógica coherente. La presencia de la metáfora toma especial relevancia en la interpretación de los sueños. La distinción entre contenido manifiesto y latente es, sin duda, significativa para promover el acceso a la comprensión de la imagen en una doble codificación. Lo que ostenta como superficie y permite su identificación y coherencia. También lo latente como el contenido que es el mensaje esencial y oculto. Si aceptamos que “la interpretación es un movimiento de lo manifiesto hacia lo latente”, y que “interpretar es trasladar el origen del sentido hacia otro lugar”²⁰⁸, entonces, la metáfora resuelve la tensión entre contenido latente y manifiesto. Esto provocaría que en el surrealismo la pulsión saliera a flote en sus

²⁰⁷ Foster, H., *et. al.*, *op. cit.*, p. 190.

²⁰⁸ Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 82.

métodos de creación, ya sea mediante imágenes que tergiversan las apariencias lógicas, creaban paisajes oníricos o daban cuenta de impulsos eróticos. Las estrategias de creación se basaban total o parcialmente en algún nivel de automatismo para clausurar el flujo consciente, utilizando para ello el azar objetivo. La escritura automática, el *frottage*, el cadáver exquisito, señalaban modos de generar la asociación libre y hacerla obra en las imágenes producidas. La mirada pulsional se manifestaba en lo concreto incluso considerando su carácter regresivo con respecto al proceso civilizatorio.

Sin embargo, sería errado pensar en el surrealismo como una mera construcción de imágenes especulares con respecto a los sueños, o una correspondencia sancionada por la determinación de un código previo. Por ejemplo, si las imágenes del surrealismo tuviesen una significación simbólica preestablecida, ello clausuraría una visión de lo simbólico construido sobre la base pulsional que el fondo inconsciente de la vida psíquica sostiene. Tal como afirma Adorno, “las creaciones surrealistas no son más que meramente análogas al sueño, en la medida en que derogan la lógica habitual y las reglas del juego de la existencia empírica, pero sin dejar de respetar las cosas aisladas violentamente separadas unas de otras”²⁰⁹. En cierta medida, la localización del objeto en la imagen surrealista desafía la lógica de la continuidad, esperable en el mundo de la percepción óptica y su representación visual. Pero, en la medida en que esos mismos objetos, fenómenos o personajes son “violentamente” separados, es decir, expuestos en su independencia objetual, son también relevados en cuanto a su contenido como la asociación que puede ejecutar el sujeto. Por ejemplo, el *collage* o el *objet trouvé*.

Dicho de otro modo, las condensaciones y desplazamientos de sentidos subjetivos, se desenvuelven en el núcleo interno de la representación surrealista. Ese fondo promueve la construcción de una imagen del arte, que desafía la norma de lógica y equidistancia entre obra y mundo óptico. Lo anterior otorga una presencia que

²⁰⁹ Adorno, Théodor (2003). *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11. Madrid: Akal, p. 100.

sobrepasa la capacidad explicativa del sujeto, un imaginario que condensará el carácter regresivo de aquellas pulsiones presentes en lo siniestro. El texto de *Lo siniestro* permite señalar la manera en que algunas de estas fuerzas pulsionales, entendidas *grosso modo* como *Eros* y *Tánatos*, se manifiestan en la creación artística bajo diferentes escenas, personajes y objetos. El análisis que Freud hace en este trabajo se dirige fundamentalmente a la exploración de E.T.A. Hoffmann en sus “Cuentos nocturnos”. Si bien la exploración de Freud apunta a la descripción literaria, queda patente la importancia que tiene la lectura de las imágenes presentes en “El hombre de arena”. Los personajes tienen atributos que Freud se encarga de establecer como paralelos con la angustia de castración, la pulsión de muerte y la pérdida del control del sujeto.

Freud declara la estética como un ámbito al cual el psicoanalista “rara vez” accede. Probablemente, porque el psicoanálisis postulaba una visión directa de la experiencia interna del sujeto, intentando sobrepasar las defensas individuales. De acuerdo con la descripción de Freud, justamente el arte era el lugar de la sublimación de los impulsos, por lo que es probable que la entrada a través de una mediación, tal como lo era el arte, no fuera lo que el proceso terapéutico requiriese para conectar directamente con el inconsciente. El terapeuta deja fluir el discurso, realiza preguntas discretas, se escabulle de cualquier forma de influencia, para no condicionar respuestas. Si el arte era un fenómeno que mediante la creación sustituye y sublima la presencia de ese deseo obliterado, la interpretación psicoanalítica podría haber evadido esa lectura, debido a su carácter sustitutivo.

Se puede pensar que lo siniestro se encontraba, en cierta medida, latente en lo sublime, cuando señala la experiencia inquietante y abrumadora de lo desproporcionado, de lo informe, de lo oscuro, lo que materializaba una amenaza y que movilizaba una respuesta casi fisiológica del sujeto. Esta idea probablemente repercute en Freud, para quien el examen atento de lo “no dicho” o lo no evidente, propio del psicoanálisis, pudo

poner en evidencia a estas fuerzas de lo que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror”²¹⁰.

Los estudios de la estética no ponían estos aspectos en primer plano, prefiriendo más bien ocuparse, según Freud, de aquello que correspondía a “las variedades del sentimiento ante lo bello, grandioso, atractivo (vale decir, positivo), de sus condiciones y los asuntos que lo provocan, y no de lo contrastante, repulsivo, penoso”²¹¹. Si lo sublime se identificaba con una fuerza exterior, que provenía de la naturaleza, una amenaza latente sobre un sujeto en términos más bien físicos y materiales, en lo siniestro dicha amenaza se relaciona, más bien, con ciertos contenidos de la vida psíquica que retornan y se manifiestan ante la conciencia con una apariencia que subrayaba lo oscuro, lo inexplicable y lo angustioso. La diferencia fundamental es que, en el caso de lo siniestro, esa fuerza intimidante provenía desde la misma subjetividad que experimentaba la amenaza desde fuera, pero que no era sino el producto de su propia proyección.

Lo siniestro constituye una estética de la angustia, en la medida en que explora la forma en que el sujeto enfrenta presencias amenazantes a su integridad psíquica bajo la apariencia de ciertas imágenes que lo conmocionan. Lo siniestro, como afirmó Schelling –y que el mismo Freud cita en su texto–, es “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, sin embargo, se ha manifestado”²¹². Freud presenta el concepto de lo siniestro como un intento de generar la comprensión de un dominio que se relaciona con el impulso emocional, en gran medida apaciguado, y que se da en algunas manifestaciones artísticas. Afirma que el estudio de la sensibilidad desde la perspectiva del psicoanalista, en ocasiones se sumerge en áreas que la estética, al menos hasta ese momento, no incluía.

²¹⁰ Freud, S. (1919). *Lo ominoso*, en *op. cit.*, volumen XVII, p. 219.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Citado en Trías, E., *op. cit.*, p. 39.

Freud recurre a la descripción semántica acerca del origen y a la connotación de la palabra *Unheimlich* en diferentes idiomas. De su análisis, Freud propone la unión entre “*Heimlich*” (lo familiar o conocido) y su prefijo negativo “*Un*”, con lo cual construye el concepto, intraducible al español, de una familiaridad que se ha vuelto amenazante²¹³. Aquello que siempre fue familiar (*Heimlich*) y que retorna, cuando se somete al dictado del prefijo “*Un*”, se somete al signo de la represión.

Así, se da la descripción de un enfrentamiento ante algo ya conocido y familiar, pero que, bajo ciertas condiciones, se nos vuelve ajeno. Se trata de una vivencia de algo cercano que retorna a la experiencia del sujeto con una sensación de extrañeza, a veces terror, y que detona un sentimiento de angustia. En cierto momento del texto, Freud plantea lo siniestro como una forma nueva de lo terrorífico, pero que posee rastros de ser algo conocido desde hace mucho tiempo. Pero, aun así, no todo aquello nuevo y que no nos es familiar es siniestro. ¿Cómo, entonces, puede ser que lo familiar y lo conocido se vuelvan hacia nosotros con un rostro amenazante? ¿qué condiciones deben darse? Al respecto, Freud señala que existe una defensa contra la amenaza de lo siniestro, y que tiene que ver con el conocimiento que tengamos de aquella presencia amenazante que estamos contemplando. La incertidumbre intelectual marca la diferencia para determinar la sensación de lo siniestro: “Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso.”²¹⁴.

²¹³ “La palabra alemana «unheimlich» es, evidentemente, lo opuesto de «heimlich» («íntimo»), «heimisch» («doméstico»), «vertraut» («familiar»); y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido (bekannt) ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexos no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso”. Freud, S. (1919). *Lo ominoso*, en Freud, S. (1919), *op. cit.*, p. 220.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 221.

Freud afirma que la indistinción entre fantasía y realidad representa la base para construir lo siniestro. Lo siniestro puede ser visto, en una de sus aristas, como una devolución al estado infantil en que existe una absoluta dependencia de la madre, y en el que no hay una diferenciación clara entre el yo y el no-yo. La teoría psicodinámica, al establecer diferentes estadios de desarrollo psíquico, clarifica cómo la represión construye la identidad del sujeto con sus correspondientes etapas de resolución. La represión que supone la negación de estados previos del sujeto conforma la realidad psíquica de ese momento particular. La porosidad de los límites entre fantasía y realidad serían, en cierta medida, la manera de sustentar lo siniestro como ese retorno a etapas precedentes. Lo siniestro se distribuye en la recepción subjetiva mediante diversos caracteres. Freud los señala en su texto como tres principales: la repetición, el doble y la angustia de castración. Cada uno de ellos se enlaza con una amenaza concreta contra el sujeto.

La experiencia de la repetición es citada por el mismo Freud a partir de una caminata que realiza en una pequeña ciudad de Italia²¹⁵. Un momentáneo extravío lo hace volver al mismo lugar, y su sensación de estar a merced del regreso de un escenario que no controla, atrae sobre sí el sentimiento de algo “ominoso”. La repetición hace aparecer el retorno de algo no controlado, y que conlleva la percepción de desamparo. La vida psíquica, que en una etapa infantil se subordinaba a la represión de las pulsiones mediante una repetición compulsiva, aparece como un eco en la vida adulta. La compulsión a la repetición se considera como un factor autónomo, irreductible, de una dinámica conflictual en la que sólo intervendría la interacción del principio del placer y el principio de realidad. Por otro lado, la presencia del doble constituía una medida cautelar: “el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una «enérgica desmentida del poder de la muerte» (...) y es probable que el alma «inmortal» fuera el primer doble del cuerpo”, lo cual explicaría por qué, en las civilizaciones

²¹⁵ *Ibidem.*

antiguas, la creación de la imagen de un difunto representaba un resguardo contra la aniquilación eterna. La angustia de castración corresponde a la sensación de la pérdida genital, y se sostiene fundamentalmente en una percepción construida desde lo masculino. Freud explica de manera muy limitada la angustia de castración femenina a partir de un argumento de la “envidia del pene”, que es en definitiva el modo en que la mujer se relaciona con un órgano que no posee, pero que intenta obtener ya sea mediante la cópula o la maternidad. La explicación, más allá de todas las críticas que se pueden formular, sanciona a la mujer como participante de una castración potencial, que en su caso la vive como acto consumado.

V. Lo que calla el surrealismo

Los artistas del surrealismo supieron utilizar el recurso de lo siniestro como un modo de producción de imágenes que evadían la legislación del principio de realidad: Max Ernst recurría a un *collage* que superponía diferentes estratos de lo visible, articulando fragmentos de grabados antiguos en madera y que repetían una existencia previa de los objetos en un nuevo contexto intencionado de la imagen. Breton utilizaba el “azar objetivo”, por ejemplo, *Objeto de funcionamiento simbólico*, en donde mediante la lógica del *objet trouvé* articulaba fragmentos objetuales azarosos de lo real. Hans Bellmer, ya fuera en forma gráfica o escultórica, desmembraba los cuerpos y los reconfiguraba mediante un procedimiento que puede describirse como una dispersión y reconstitución somática [véanse las ilustraciones 8, 9 y 10] Estos procedimientos permitían enfrentar la conciencia del público con diversas imágenes de la pulsión, en un lugar en el que el intercambio de la sublimación y la misma pulsión permitían la vinculación de lo real con su registro inconsciente.

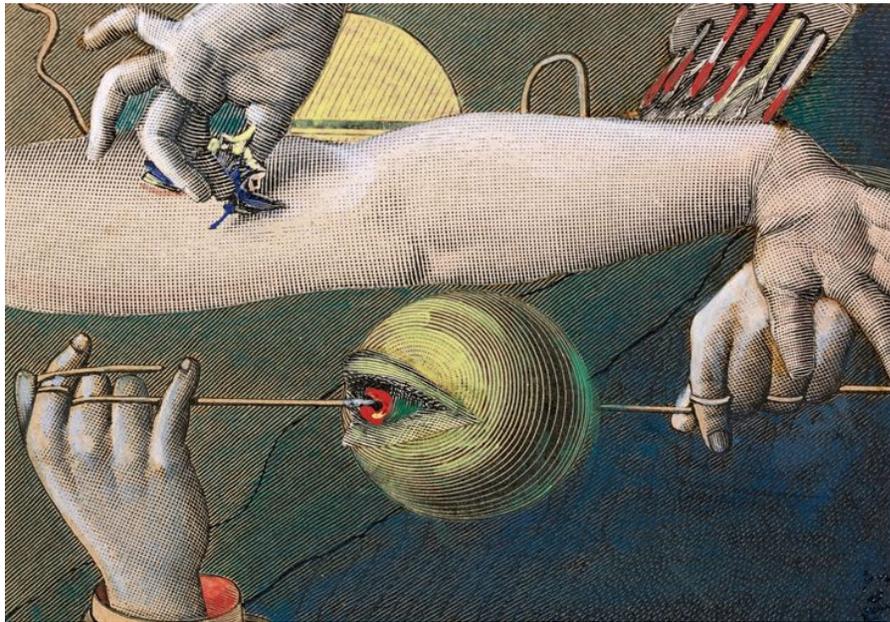


Ilustración 8: Max Ernst (1921). *Sin título*. Collage-gouache sobre papel.



Ilustración 9: André Breton (1931). *Objeto con funcionamiento simbólico*.



Ilustración 10: Hans Bellmer (1938). *La Poupée* (Fotografía sobre gelatina de plata.).

El retorno de contenidos reprimidos bajo la concepción de lo siniestro se producía bajo estas manifestaciones que encubrían la repetición, la amenaza de castración y la omnipotencia del pensamiento, que articulaba una nueva realidad dentro de los márgenes de la obra. Lo siniestro se construía y se reconstruía, evitando la disponibilidad de lo real como algo dado en el mundo. Los objetos de lo siniestro aparecían como tales en ambientes familiares, pero también des-familiarizaban lo real²¹⁶. Se trataba de conectar dos topografías diferenciadas como las capas de lo visual y lo conceptual en cada una de las obras. Pero, bajo las denominaciones de fantasía, mundo onírico, asociación libre, escritura automática y demás procedimientos desarrollados por los surrealistas, se escondían diversas formas de delimitación de las imágenes del arte y sus efectos. Estos límites permitirían, a fin de cuentas, mantener al sujeto a salvo de las imágenes del arte surrealista y sus efectos de conmoción. Después de todo, desde el punto de vista de una psiquis defensiva, propia del sentido común, se podía pensar que las obras surrealistas eran modalidades de estilo, en el mejor de los casos. O bien, en su registro más amenazante, una muestra de los efectos de la patología mental. Fuera un caso u otro, lo cierto es que el surrealismo permitía señalar una realidad desconocida, pero intimidatoria. En este último sentido, se refería a una matriz sublime. Por otro lado, los artistas surrealistas depositan la fealdad como parte constitutiva de la imagen siniestra: fundamentalmente, a través de la imagen del daño, de la agresión, la amputación y la violencia, todas ellas condensadas en la amenaza de castración. De lo anterior se puede deducir que el surrealismo opera desde una estética de la angustia, señalando el retorno de lo reprimido y la amenaza concreta de la castración. Lo siniestro, aquel retorno de lo clausurado que vuelve como una imagen modificada, una representación bajo otra fisonomía respecto de su origen, constituiría en cierto modo, un goce pensado como repetición.

²¹⁶ Mengual, Josep (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 619.

Los surrealistas exhiben el erotismo y la pulsión de muerte, quiebran las continuidades de la imagen, fracturan los cuerpos representados. A todos, los moviliza un deseo de dar a conocer los mecanismos represivos del mundo precedente. Desean liberar la psiquis, violentar el sistema de lo visual. Pero también, sin darse cuenta, siguen estando en un orden del que intentan escapar. Las herramientas son limitadas y por ello recurren a los procedimientos que aluden a las fuerzas pulsionales. Generan manifiestos en los que pretenden dar una legitimidad a su deseo de liberación. Incluso ellos necesitan una cartografía de su deseo. Es extraño que Freud sea su punto de apoyo, considerando el modo en que él piensa el papel del arte como medio de sublimación. El mismo Freud señala que su proyecto es uno diferente a la liberación surrealista.

Las pulsiones definidas por el psicoanálisis, las descripciones y análisis de lo siniestro son unas coordenadas que representan precisamente eso: señales previas, discursos que escondían, de todos modos, una lógica interna que explicaba y daba coherencia a ese aparente sinsentido que comenzaba a manifestarse en la imagen del arte. De una manera que los surrealistas no se daban cuenta, necesitaban de algo que representase una mayor ruptura. Ello, porque cuando lo sublime, la fealdad, la pulsión o lo siniestro se explican, pierden su consistencia. La pulsión tiene trayectorias dudosas. Lo imaginario y lo real podían fundirse en la imagen y, en la medida en que construían una representación, señalaban sin decirlo los puntos de tensión entre ambos registros. Pero ninguno de ellos parecía tener primacía sobre el otro, pues lo real limita con el olvido de la conciencia, y la fantasía tiene su propio límite como fuerza subjetiva de constitución con una densidad óptica²¹⁷. En este sentido, la creación surrealista contiene componentes de la producción anti-óptica: el descontrol de la conciencia, que pone en evidencia un descentramiento del yo. La oposición normativa, dando lugar a un

²¹⁷ “Un viaje real carece por sí mismo de la fuerza para reflejarse en la imaginación; y el viaje imaginario carece de fuerza por sí, como dice Proust, para verificarse en lo real. Por este motivo lo imaginario y lo real deben ser más bien como dos partes yuxtaponibles o superponibles de una misma trayectoria, dos caras que se intercambian incesantemente, espejo móvil”. Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Madrid: Anagrama, p. 92.

reconocimiento del inconsciente como una fuerza que opera más allá de la voluntad subjetiva. La liberación de la producción artística de la legalidad formal o las determinaciones técnicas que dictaban las modulaciones de la materia. La oposición a la preeminencia del régimen óptico como realidad única que establecía la referencia como modalidad de apropiación del mundo de un modo exclusivo.

Es así como en la obra surrealista habita el germen de una paranoia: la amenaza vista como una subjetividad descentrada, una posibilidad de experimentar lo real, no como algo que se representa, sino como una realidad que puede hacerse parte del sujeto. Esto incluye controlarlo de acuerdo a designios ocultos, tal como se deduce de la presencia de lo siniestro. Mientras los surrealistas manifiestan su necesidad de liberación, saben que esta misma se encuentra en proceso. Los manifiestos se constituyen desde el lenguaje, bastión fundamental de la cultura. La materia pictórica, gráfica o escultórica se encargan de representar lo real, lo fantástico o ambos, pero siempre hay una mediación. La mirada surrealista cumple una función doble, la de recibir la imagen e investirla de sentido en el lugar de dicha mediación. Lo que calla el surrealismo es que ello no es suficiente, y presiente la existencia de una materia y su pulsátil necesidad de devorar al sujeto.

4

LA CONDICIÓN ANTIÓPTICA DEL ACCIONISMO VIENÉS

La imagen sensible resuena en el cosmos y se alimenta en fuentes de energía “inferiores” y, por lo tanto, menos vigiladas o más transgresivas, más libres o menos controladas que las actividades espirituales “superiores”. La imagen capta más lejos y más bajo, hace de radar²¹⁸.

I. Premoniciones y rupturas. Una nota sobre la sustitución de la forma óptica

El accionismo vienés plantea en su breve difusión, y a través de un rechazo normativo fundado en el uso del cuerpo como superficie de inscripción pictórica, la aparición del horror, el *shock* y la conmoción subjetiva. Desde aquí, es posible asomarse a zonas clausuradas por la cotidianidad, la cultura o el escenario común que otorga la continuidad de la subjetividad centrada sobre sí. En el plano de la imagen del arte, el movimiento se opone a esa defensa neurótica del informalismo, donde los hechos sociales permanecían ocultos, rescatando sólo una transgresión de lo formal, pero siendo conservador en lo latente. Los artistas del accionismo parecen se hacen cargo de esta negación en su condición de síntoma del intento represor por clausurar contenidos no

²¹⁸ Debray, R. *op. cit.*, p. 152.

deseados en el contexto de posguerra, ante el cual era necesario generar una oposición colectiva social y política. Frente a este sitio de tensión y de violencia cabe preguntarse qué vemos cuando nos enfrentamos al horror inscrito en la imagen: ¿de qué manera el límite ético constituye la representación de un poder que debe ser enfrentado? ¿cómo se piensa el concepto de representación artística en la medida en que el accionismo viene a poner énfasis en una experiencia desligada de todo control racional? ¿se trata del intento de renunciar a cualquier forma de mediación que pueda estar presente en la creación? Y si fuera así ¿de qué forma se puede pensar la relación entre representación y contenido, entre imagen y objeto? ¿Cuál sería la condición ontológica de la obra de arte en este contexto? ¿Qué es lo que representa toda esta amalgama de fuerzas que sobrepasan la capacidad del sujeto, ya sea desde fuera de sí, como en los escenarios naturales, tormentosos y monumentales de lo sublime o desde ese retorno sobre él como amenazas latentes y sólo presentidas? ¿En qué medida estas categorías se oponen a las determinaciones de lo que la sensibilidad denomina como orden, adecuación, belleza, en una suerte de búsqueda de certezas nominales? ¿Se tratará de una admonición que parece provenir desde el exterior, pero que es más bien, un retorno del sí mismo con una escritura incomprensible?

Sea lo sublime visto en “El desborde sublime” del capítulo 1, lo feo examinado en el capítulo 2, “Trayectorias de lo feo” o aquella sensación de lo siniestro explorada en “Lo que calla el surrealismo” de capítulo 3, la conceptualización que se ha examinado hasta ahora ha hecho manifiestos algunos atributos sensibles, localizados en una subjetividad que, paulatina e históricamente, se vuelve cada vez más consciente respecto de sus dificultades para comprender su propia sensibilidad en relación a las imágenes del arte. La historia del arte, según Didi-Huberman, trata de intentar percibir aquello que “queda pendiente”, tratando de categorizar, denominar los restos que escapan a la conciencia de la época, para constituir un “conocimiento específico”. Lo sublime, lo feo

y lo siniestro pueden ser percibidos como ciertas fuerzas de la sensibilidad denominadas desde matrices de pensamiento divergentes en sus métodos y sentidos, pero que aluden a una forma común de desempeño: ante todo, oposición y divergencia. Desborde sensorial y sensible en lo sublime, refutación de lo bello por parte de lo feo, retornos amenazantes de un escenario familiar que se convierte en lo siniestro. El atributo común a todos ellos es la negatividad sensible, concebida como el modo a través del cual se contradice la unidad entre contenido y representación, como la contradicción de la relación dada entre imagen del arte y contenido de realidad, o como la denegación del intento de conciliar la fealdad con un orden estructurado en clave idealista.

Esta negatividad permitiría contemplar los movimientos de la relación entre lo sensible y la “racionalidad de los fines” del objeto artístico o, dicho de otro modo, distinguir la tensión dada entre sensación y representación coincidente con la existencia de una óptica objetual. Esa mirada, herencia renacentista de la relación sujeto-objeto que subrayaba la posición del sujeto como “elemento fundacional y central de la representación”²¹⁹, determinó la confluencia de un sistema geométrico que ordenaba y establecía jerarquías de distancias, límites y posiciones de los objetos y espacios.

Pensar el reverso de esta disposición requeriría buscar su opuesto, precisamente, en el desarraigo del sujeto central del ordenamiento óptico, para sustituirlo por otros modos de constitución de la representación. Esos modos fueron explorados, sin duda, por las diferentes formas de organización visual propios de la vanguardia. Aun así, la noción de apariencia permanecía como base, si bien con otros objetivos. Georges Braque afirmaba sobre la pintura: “la meta no es estar preocupado por la reconstitución de un

²¹⁹ Véase Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa, págs. 24 a 26.

hecho anecdótico, sino con la constitución de un hecho pictórico”²²⁰. El “hecho pictórico” no se basaba en los aspectos miméticos de la imagen, sino más bien en la creación de una obra cuya sensibilidad fuera autónoma: “no se debe imitar lo que se desea crear. No se imitan las apariencias; la apariencia es el resultado”²²¹. En cierto modo, la independencia de la pintura con respecto a las formas miméticas de representación se jugaba en un movimiento que apostaba por la liberación de las condicionantes formalistas. Pero el mismo Braque, a pesar de rescatar esta autonomía de lo sensible, desconfiaba de su hegemonía, pues alcanzaba a percibir los riesgos de una sensibilidad incondicionada. A falta de un ordenamiento, la sensibilidad requeriría de un trayecto de sentido: “los sentidos deforman. La inteligencia forma. Trabajad para perfeccionar la inteligencia. No hay certeza sino en lo que la inteligencia concibe”.²²² ¿Es la certeza constructiva, situada en la constitución de una óptica representacional, lo que aleja la indeterminación de lo sensible, que se sanciona como sensorialidad sin sentido y sin un destino coherente?

Si se pudiese pensar en una línea que abarcara todos los tiempos establecidos por la disciplina historiográfica, quizás sería posible también distinguir lo arcaico como el dominio originario de esa sensación incondicionada, o lo *informe* como germen del formalismo de la representación²²³. Sería admisible señalar con mayor propiedad que las fuerzas de lo sublime, lo feo y lo siniestro corresponden a una narración marginalizada de lo estético. Dicho relato sería el discurso de una sensibilidad escindida desde un fondo de determinaciones formales: lo bello, la articulación de un sentido consistente con la representación del mundo, o una manera de percibir delimitada por

²²⁰ Braque, Georges. “Reflexiones sobre la pintura”, publicado en *Nord-Sud*, diciembre de 1917. Citado en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón (1999). *Escritos de vanguardia, 1900/1945*. Madrid: Akal, p. 83.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ Al respecto, véase Adorno, T. (2004)., *op. cit.*, p. 92.

condicionantes culturales de la percepción. Una *óptica*, que intentaría unificar y eliminar la contradicción entre sensibilidad y orden.

Este relato de lo sensible, marginado por las expectativas de estilo artístico, podría ser entendido como la facultad de experimentar la sensibilidad de un modo amplificado por la capacidad subjetiva de recepción, en un doble registro: la recepción de lo sensitivo, entendida no sólo como percepción visual, sino como una articulación de los diversos sentidos corporales, en conjunto con una capacidad de explicar y comprender las implicancias de esta sensibilidad expandida. Históricamente, las manifestaciones de las artes visuales fundadas en las que se denominó como las Bellas Artes, se basaron en la percepción visual, considerándola como la forma de acceso privilegiada al código representacional, en la que el canon, el equilibrio y sus aspectos formales construían una adecuación normativa, y donde les determinaba la noción de belleza en su registro más clásico. Estos atributos, en la medida en que se construyeron como referencias visuales, estilos, maneras de percibir, determinaron formas de la sensibilidad que, paulatinamente, permitieron poner en tela de juicio la percepción visual como forma privilegiada y única de comprensión del arte. Esto, en la medida en que incorporaron los aspectos más subjetivos de la interpretación desde el sujeto.

La descripción dada en el capítulo 1 (“El desborde sublime”), alude a lo sublime y el modo en que la sensibilidad subjetiva consideraba factores fisiológicos que expandían la experiencia de lo estético. Estos permitieron experimentar lo monumental, aquello que superaba la capacidad de lo visual como forma de acceso a la totalidad. La visión era una forma de acceder a lo trascendente, pero de una forma que se hacía conscientemente limitada, en la medida en que se realizaba una meditación sobre sus modalidades de aprehensión. En lo sublime, la escala matemática o perceptiva era lo que permitía ver lo grande, lo colosal. Lo superior al sujeto no podía ser percibido en su

totalidad, sólo podía ser pensado como una mediación entre la experiencia de lo enorme y su recepción por parte de la subjetividad. Con respecto al sujeto, lo que se percibe en lo sublime, como amenaza o detonante de un terror vital, se ubica en un espacio exterior: las fuerzas naturales de las cuales la percepción visual no puede dar cuenta en su totalidad, sino más bien, señalar o proyectar un efecto mayor.

En el capítulo 2 (“Trayectorias de lo feo”), se indicaba la inadecuación la de la forma respecto a un referente, vista como una negatividad que poseía un cierto nivel de independencia con respecto a lo bello. En este caso, la oposición normativa se zanjaba, en gran medida, considerando la oposición formal dada en el lugar de la percepción visual. Lo grotesco sería el divorcio de la forma con respecto a una expectativa de eficacia. Se trataría de la puerta de entrada para pensar que la percepción de lo visual en el ámbito de las artes visuales era más bien una arista de algo más amplio y definitorio para el pensamiento de lo estético en el curso del siglo XX.

En el capítulo 3 (“Lo que calla el surrealismo”), lo siniestro era el retorno de algo reprimido que se manifestaba como una apariencia que contenía diferentes formas pulsionales. Reprimidas por el ego, estas mismas retornaban como figuras amenazantes condensadas en las imágenes de las fantasías y los sueños. En lo siniestro, la amenaza a la integridad subjetiva provenía desde el sujeto en sí mismo, que proyectaba un contenido producido en su profundidad psíquica, y que había dejado de percibir debido a diversos procesos de censura.

¿Qué pueden tener en común estas tres tendencias descritas? Sin duda, el que de un modo u otro representaban afecciones de la sensibilidad subjetiva, modificaciones de las apariencias de las obras de arte, y que propiciaron un escenario artístico de la segunda mitad del siglo XX abierto a recibir movimientos de enorme poder transgresivo.

Estos movimientos exploraron la sensibilidad en su forma más radicalmente sensorial, recurrieron a una expansión de la representación, a un deslizamiento de los signos para apoderarse del cuerpo, utilizarlo como soporte pictórico y lugar emergente en la inscripción de sentido. Esta posibilidad no surgió, como es sabido, automáticamente. Los movimientos de vanguardia de la primera parte del siglo XX propiciaron un escenario prolífico, en gran medida debido a su deseo de explorar otras modalidades de representación, para estos desplazamientos semióticos. De hecho, según Adorno, uno de los componentes destacables de la vanguardia es no sólo su deseo de transformación de algunos aspectos de la convención, en este caso entendida como la modificación del procedimiento representacional (o la alteración de los modos de producción pictórica), sino más bien la ruptura con la tradición total del arte²²⁴.

Si bien puede afirmarse que estos intentos efectivamente lograron dicho propósito, el accionismo vienés constituyó un punto de inflexión en relación a cómo posicionar este acto de ruptura de una manera alevosamente transgresora, marcando un punto fundacional para muchas de las prácticas artísticas más radicales. Esto fue coherente con el programa de oposición normativa, y que los movimientos de vanguardia contenían dentro de sí. Las diferentes formas de construcción de la obra de arte en el período de post-guerra exploraron en un origen traumático, promoviendo una forma de lectura de los trabajos visuales que se alejaron de la esfera idealista, para entrar en el plano de la inmanencia de manera directa. Es por eso que el accionismo vienés, más allá de su mayor o menor reconocimiento como continuidad en el flujo del relato de la historia del arte, representó un suceso que puede dar luces respecto de una línea de trayectorias históricas de la experiencia somática dentro del ámbito de las artes. Que intente propiciar la comprensión de una estética que reconoce la fractura, la descomposición y el despojo como formas expandidas de la sensibilidad negativa.

²²⁴ Véase Bürger, P. (1997), *op. cit.*, p. 87.

Quizás Georges Braque no imaginaba el potencial de esa negatividad cuando afirmaba que “los sentidos deforman”²²⁵. Efectivamente, el accionismo vienés acudió a los sentidos, eliminando, al menos en lo declarativo, la mediación intelectual.

II. Los desastres de la guerra y el reingreso de la materia

La discontinuidad de los estados de excepción marcados por las guerras mundiales, representan sucesos que producen una profunda modificación de la conciencia europea a todo nivel y, más aún en las modalidades de ejecución de la praxis artística. Si la Primera Guerra Mundial ya había sido el fondo ante el cual la vanguardia operaba en su intento de superar la tradición, en el caso de la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia y su declarada intención primaria de ir más allá de las convenciones artísticas pareció exacerbarse. Se ha mencionado por parte de algunas investigaciones que estos movimientos artísticos, posteriores a los años 40, constituyen una segunda oleada de producciones rupturistas, siendo denominados como una posvanguardia o neovanguardia. Quizás porque se tiende a pensar que Primera y Segunda Guerra fueron “contenedores en los que se almacenan sumas de acontecimientos conceptualmente diferentes”. Sin embargo, es plausible pensar que dichas guerras constituyen más bien una “secuencia continua” que, en definitiva, marca un escenario de “violencia, delirio, impulso de venganza y trauma” que se extiende a lo largo de todo el siglo²²⁶. Por lo tanto, cuando hablamos de la vanguardia no necesariamente debemos distinguir etapas programáticas, sino más bien intensidades de su acontecer.

²²⁵ Véase cita nº 222 de este trabajo.

²²⁶ Sloterdijk, Peter (2014). *El sol y la muerte*. Madrid, Siruela, p. 34.

La sensación de estar en ese punto crucial en donde se toma conciencia del horror, permite un cuestionamiento radical de los principios de la crítica dada en la cultura. La conocida declaración adorniana sobre la imposibilidad de escribir un poema después de Auschwitz, se volvió una tesis plausible, en la medida en que la cosificación propia del “progreso del espíritu” dio señales de estar destruyéndolo²²⁷. Después de todo, se había hecho constatable no sólo lo irrealizable de representar el horror de la *Shoah* en la escala que se conoció, cuando los campos se hicieron visibles, sino que también se evidenció la profunda contradicción en la coexistencia de la cultura más refinada con el espanto de la tortura y la aniquilación humana²²⁸. Hiroshima surgió como una amenaza latente, la tecnología parecía haberse hecho cargo de propiciar el miedo, y arrasarse la humanidad comenzaba a ser una más de las probabilidades dadas por este progreso de lo tecnológico y la cosificación del espíritu. Una forma de constatar el modo en que la tecnología del arrasamiento del enemigo, su alienación con respecto a la escala de destrucción que sigue “el principio de la producción técnica moderna”²²⁹. Las víctimas no eran entes aislados y episódicos, sino que se trataba de un escenario social que necesitaba elaborar el sentido de la pérdida.

Culturalmente, el centro artístico se desplazó de Europa a Estados Unidos ya en 1939, cuando Dalí, Breton, Ernst, Matta y Tanguy, entre otros, escapaban de esta Europa en guerra²³⁰. Los artistas se permitieron profundizar en la falta de estructura, la destrucción, la renuncia a la trascendencia y al idealismo en su afán de volver a comprender un mundo que adquiriría una nueva fisonomía en un amplio sentido. Si la

²²⁷ Véase Adorno, Theodor (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel, p. 29.

²²⁸ “Cuanto más se torturaba en los sótanos, tanto más inflexiblemente se cuidaba que el techo reposara sobre columnas”. Adorno, T. (2004), *op. cit.*, p. 97.

²²⁹ Fromm, Erich (2004). *Anatomía de la Destructividad Humana*. México: Siglo Veintiuno Editores. p. 344.

²³⁰ Honour, Hugh; Fleming, John (1995). *A World History of Art*. London. Laurence King Publishing, p. 20.

guerra había hecho que toda norma fuese sobrepasada y toda construcción arrasada por la maquinaria destructora, quizás era posible pensar en el arte como un nuevo escenario, en el que todo podía ser refundado. En la medida en que la destrucción era el signo de los tiempos, el relato de la primera vanguardia, en la que un sujeto pretendía reconciliar arte y vida, quedaba anulado. La post-vanguardia que apareció luego de la Segunda Guerra indicaba una existencia sin salida. La lectura de Heidegger, Kafka y Sartre, se potencia desde mediados de la década del cuarenta, cuando son traducidos para el público norteamericano, que recibe estas influencias culturales europeas, fruto de su escape del nazismo. La recepción de estos autores y su componente existencialista, entendido como la atención a la experiencia propia más inmediata, se vincula rápidamente con el naciente expresionismo abstracto norteamericano²³¹. “Volver a las cosas mismas”, como había planteado Husserl desde la fenomenología, instala una primera reflexión en el escenario artístico de Estados Unidos respecto a cómo pensar en la pintura.

La postura existencialista de Sartre, respecto a que la existencia precede a la esencia, reafirma la urgencia de examinar lo más cercano. Ante esto, la pintura debía ser parte de una acción inmediata ligada a la sensación. Harold Rosenberg formulará años después, en su texto *American Action Painting*, una reflexión sobre la obra de los artistas norteamericanos y su relación con la producción de la pintura en tanto función vicarial del intelecto. Para Rosenberg, el soporte no será una representación de lo que el sujeto piensa, sino más bien, una extensión de la mente misma. Esto constituirá el recurso central de la pintura de acción²³². La guerra, con su destructividad, y los consiguientes desplazamientos de los centros de poder en el nuevo mapa geográfico global, provocaron una nueva matriz para concebir las relaciones entre los países del mundo. En

²³¹ *Ibidem*, p. 36.

²³² Aracil, Alfredo. Rodríguez, Delfín (1998). *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, p. 362.

el plano artístico, la vanguardia operó radicalizando su posición crítica de los escenarios de post-guerra. Se produjeron desplazamientos de los centros de los escenarios institucionales artísticos. Y estos movimientos se manifestaron en el campo artístico visual en tanto disciplina: la pintura no podía ser la misma una vez que la destrucción global era una probabilidad real.

Si con la aparición de los primeros movimientos de vanguardia las temáticas y estrategias de creación ya habían fisurado en gran medida la convención, era esperable el desplazamiento de los códigos de comprensión de la pintura. Esto podía producirse desde los medios técnicos conocidos, hacia un lugar no explorado, movimiento facilitado precisamente por esta neovanguardia exacerbada en sus procedimientos de innovación y ruptura. Un sitio donde la materia pictórica pudiese palpitar y desenvolverse a sus anchas. Como si la pintura de la transparencia, del control de los medios, del virtuosismo técnico, de sus “formas purificadas”, ya fuesen medievales, renacentistas o barrocas, estuviesen “ajenas a la materia” en su condición de sometimiento a la vida espiritual²³³. Se trataba de una línea que se desligaba de la representación más tradicional, que se ajustaba a una isometría de la apariencia de los objetos, especialmente en la pintura que surge con la invención del orden renacentista.

Para llegar a estos intentos de instalar la acción y la experiencia artística subjetiva como medio sustantivo de creación y de articulación expresiva, existían ya algunos antecedentes referidos a la liberación de las normas y convenciones de la representación artística, y que se estaban dando en los movimientos precedentes, por sobre todo en el terreno de la pintura. Ello incluyó las exploraciones expresionistas que modificaban las apariencias corporales, torturando la fisonomía de las figuras humanas

²³³ Véase Salabert, Péré (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, págs. 25 y 26.

en la representación, como en el Expresionismo de *Die Brücke* y sus negativas a vincularse a alguna reglamentación académica. Esto, si bien sus intentos iban más bien por el lado de conectar sus obras con aspectos metafísicos que se vinculaba a la dialéctica de abstracción y empatía (*Einfühlung*)²³⁴. También el surrealismo operaba como una renuncia a ajustarse a la modalidad representacional naturalista. La intención de Breton, tal como ya se vio en el *Manifiesto*, era sumergir al artista en el inconsciente mediante la evitación de la inmanencia²³⁵. “El empleo de la línea dibujada a mano, la connotación de ‘garabatear’, incluso, supone además un enfoque contrapuesto completamente al de la precisión técnica y las líneas trazadas con regla...”²³⁶.

La búsqueda o el intento de relevar la expresión emocional, el gesto pictórico que profundizaba la denegación de un “bien hacer” como condición básica de validación de la obra de arte no tardó en sumergirse en las formas más primigenias de la expresión artística. Si el gesto era una proyección somática de la energía del artista, ello implicaba una espiritualidad soterrada. Pero a la vez una búsqueda de ciertas energías elementales, que denotaban un rasgo de originalidad, de momento primigenio. Ejemplo de esta inmersión en las dimensiones fundacionales de la imagen artística es la incorporación en la representación pictórica de las imágenes creadas por niños, enfermos y marginados en el movimiento del *Art Brut*²³⁷. Aquí, Dubuffet tuvo la certeza de encontrar una originalidad que sorteaba las restricciones, expresadas fundamentalmente como

²³⁴ Véase Foster, H. *et. al.*, *op. cit.*, págs. 85 y 86.

²³⁵ Véase el inicio del capítulo 3 de este estudio, “Lo que calla el surrealismo”.

²³⁶ Batchelor, David; Fer, Briony; Wood, Paul (1999). *Realismo, Racionalismo y Surrealismo*. Madrid: Akal, p. 179.

²³⁷ “Dubuffet ya había descubierto una originalidad y autenticidad nuevas e intactas en la pintura de los enfermos mentales, los artistas *naifs* y los niños, que llamo colectivamente *L’Art Brut* o el arte en bruto”. Ruhrberg, Honnef, Klaus; Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane (2005). *Arte del siglo XX*. Vol. 1. Barcelona, Editorial Taschen, p. 25.

cultura²³⁸, para restituir la presencia de aquello sumergido en las capas más profundas. Esta presencia era metaforizada por una pintura incondicionada, desplegada sobre un soporte que resultaba ser una especie de superficie “erotizada” por la materialidad pictórica²³⁹ o intentando salir de los sistemas académicos.

Por otro lado, la línea de creación definida por Duchamp establece un aterrizaje en la existencia desvinculándola de cualquier trascendencia, o sometimiento a sistemas retinianos de representación²⁴⁰. Cuando Duchamp abandonó lo que su tiempo dictaba como el “buen gusto”, penetró en el centro de la que sería conocida como una pintura anti-retiniana. Con esta entrada en un flujo de fuerzas que no giraban en torno al carácter mimético de la imagen, dejó de lado la representación que mantenía el “culto de las semejanzas”,²⁴¹ propia del sentido común de la época. La operación de Duchamp, aquella que prefirió elegir los objetos encontrados antes que la manufactura de los materiales “nobles”, otorgar perplejidad antes que certeza, se opuso no sólo a la generación de formas bellas, sino a la constitución de la visualidad como un medio privilegiado y hegemónico de acceso a la experiencia sensorial. Como si a través de la negación del predominio de la representación “retiniana” se instaurara un nuevo régimen de significación y sentido.

La abstracción en clave de tachismo, la aparición del expresionismo abstracto, el informalismo, manifestaban de un modo cada vez más explícito la tendencia a

²³⁸ “La cultura, al contrario de lo que se cree, es restrictiva, reduce el campo, genera oscuridad”. Dubuffet, Jean (1970) *Asfixiante Cultura*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor. p. 21

²³⁹ Véase Mahon, Alyce (2005). *Eroticism and Art*. Oxford: Oxford University Press.

²⁴⁰ Los *readymades* de Duchamp rechazaban implícitamente la tradición de lo sublime y sugerían que lo que constituye la realidad son las apariencias de las cosas cotidianas, no un código espiritual superior supuestamente oculto dentro de ellas”. McEvelley, Thomas (2007). *De la ruptura al cul de sac*. Madrid: Akal. p. 150.

²⁴¹ Apollinaire, Guillaume, en Chipp, Herschel (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal, p. 266.

abandonar la mimesis, o aquella representación en concordancia con la apariencia perceptual y, de paso, a la utilización de los recursos tradicionales de representación. La renuncia a la correlación el objeto perceptivo visual y la pintura considerada como su representación, resulta más evidente en la pintura de Pollock, en donde el pigmento y la materia pictórica se expandían, de manera en que la energía psíquica se desplegaba, iluminando los arquetipos ocultos en su psiquis (Pollock fue asiduo al análisis junguiano²⁴²). Sin embargo, estos despliegues energéticos, en su absoluta liberación de los condicionamientos técnicos, se daban aún dentro de un formato, entendido como el soporte del cuadro, y permitían que la pintura, considerada en sus aspectos gestuales y como materia pictórica, fuese protagonista de la imagen.



Ilustración 11: Jackson Pollock (1952). *Blue Poles*. (Óleo sobre tela). Terrain Gallery, New York.

²⁴² Véase al respecto “Una interpretación psicoanalítica alternativa de los dibujos psicoanalíticos de Jackson Pollock” Kuspit, Donald, en Kuspit, Donald (2003). *Signos de Psique en el Arte Moderno y Posmoderno*. Madrid, Akal, págs. 155 a 172.

Con la anterior preeminencia de la pintura como protagonista, la incorporación del informalismo también tuvo una lectura de la obra considerada como una forma de evitación defensiva: la no referencialidad podía indicar una abstracción cuya mirada hacia sí misma mostraba un mecanismo de despolitización, una manera de permanecer al margen de los fenómenos históricos y sociales. Quizás “una negación que podría interpretarse como una decisión de apartar la historia, en esta época claramente traumática, de la argamasa artística que no requiere explicación fuera de sus códigos formales, y que se basa en sus propios criterios”²⁴³. Un Neo-expresionismo como el de Pollock representaba en gran parte esta tendencia, como un anuncio de lo que algunos interpretaban como el fin de la pintura en tanto representación, según Kaprow²⁴⁴. La comprensibilidad de la imagen artística, que la vanguardia ya había propiciado, se hace difícil en esta suerte de clausura neurótica del entendimiento del sentido. Dentro de ese contexto emergen ciertos gestos, que profundizan la incomprensibilidad en torno al recurso de medios, difícilmente considerados como parte de la disciplina artística. Ello porque, desde cierta zona de la producción artística, se percibía un agotamiento de los recursos técnicos y de las formas de constituir la imagen misma del arte. Pierre Restany, como crítico, e Yves Klein como artista, propician la aparición de lo que se conocerá como el Nuevo Realismo, en el que se acusa la “disminución y esclerosis de todos los vocabularios (artísticos) conocidos”²⁴⁵. Desde aquí, Restany se planteó la tensión existente, dentro del arte contemporáneo, entre una función voluntarista y otra

²⁴³ Aliaga, Juan Vicente (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, p. 195.

²⁴⁴ Ursprung, Philip (2013): *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 23.

²⁴⁵ Restany, Pierre (1960). “Les nouveaux réalistes, 16 avril 1960. Milan (1er manifeste)”. Citado en Stiles, Kristine (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, p. 352.

desviacionista²⁴⁶. La primera, que puede pensarse como imitación de la apariencia, una voluntad de controlar los medios técnicos, un enfoque del arte como sistema cerrado y condicionado por prácticas convencionales y acordadas de representación naturalista. La segunda, la función desviacionista, que buscará un camino propio hacia una sensación pura, incondicionada, en un deseo de reintegrar al ser humano a aquello que representa para él su trascendencia, esto es, emociones, sentimientos y poesía²⁴⁷.

La aparición de estas tendencias informalistas parece ser la consecuencia lógica de la oposición, de una manera permanente y sostenida, contra la convención institucionalizada del arte en las primeras décadas de la vanguardia. Las tendencias informalistas, presentes muchas veces en la pintura, escondían bajo su superficie los fenómenos inmediatos, la reflexión sobre el horror generado en los crímenes de guerra, la destrucción de las ciudades o los campos de exterminio. Se trataba de una suerte de “proceso amortiguador narcotizante donde las luchas sociales pasaban a segundo término, en donde la historia analizada desde una perspectiva crítica no se ponía en tela de juicio”²⁴⁸.

²⁴⁶ Pierre Restany establece la diferenciación entre voluntarismo –la voluntad del artista de ceñirse al patrón óptico– y el desviacionismo –desviación de la tradicional nomenclatura de la imagen en tanto representación basada en la percepción visual– como un modo de diferenciar las fuerzas que se despliegan en el arte contemporáneo. Véase Restany, Pierre (1982). *La Otra Cara del Arte*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita, Editores.

²⁴⁷ Restany, Pierre (1960). “Les nouveaux réalistes, 16 avril 1960. Milan (1er manifeste)”. Citado en Stiles, Kristine (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, págs. 352 y 353.

²⁴⁸ Aliaga, *op. cit.*, p. 210.

III. La praxis del accionismo vienés: la negación óptica y los dictados de la materia

La aparición del accionismo vienés se produce en el escenario de post-guerra, inicialmente en la última parte de la década del cincuenta, si bien su aparición más formal se da en el año 1962, cuando Günter Brus, Otto Mühl y Herman Nitsch se unen para dar lugar al grupo que operará durante toda la década del 60. Se trataba de un contexto cruzado por los resabios traumáticos de una vanguardia europea arrasada por el fascismo y el nazismo, que reverberaba aún como un efecto residual en el espacio artístico, y por el prometedor, pero apabullante, despegue de una neovanguardia norteamericana²⁴⁹. Este movimiento se materializó como un expresionismo abstracto que parecía renovar la representación pictórica (especialmente con la pintura de Pollock), pero alineada con una tradición de la cual no renegaba completamente, según esa intuición formalizada por Greenberg cuando publica *La pintura moderna*. Aquí, Greenberg define el expresionismo abstracto como una derivación consistente con los trabajos de los “expresionistas alemanes, rusos y judíos”, para romper con el cubismo tardío, pero con una base formativa francesa que sería una influencia poderosa²⁵⁰. De este modo, el neoexpresionismo desarrollaría, tangencialmente, líneas de producción que, para los accionistas vieneses, proporcionarían una base procedimental, con un énfasis en aspectos sensoriales, lo cual se puede entender como una fijación en el comportamiento de la materia pictórica. La pintura podía, desde la abstracción, dar cuenta de ciertos movimientos de la sensibilidad, en un sentido y amplitud, que la función sustitutiva de la representación pictórica europea (*i.g.*, los “Grandes Maestros”) no podía dar cuenta. De esta manera, la energía situada en el espacio mental, objetivada

²⁴⁹ Foster *et al*, *op.cit.*, p. 464.

²⁵⁰ Greenberg, Clement (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, p. 68.

en el gesto pictórico neo-expresionista, así como el tachismo francés, sirven como propósito de liberar su propio interior psíquico²⁵¹.

Las tendencias artísticas comenzaban a consolidar formas de trabajo que problematizaban la condición de arte, las formas de expresión generadas por la individualidad y los recursos materiales en tanto estrategias de creación, con lo cual también se estableció una particular atención a la materia pictórica. En 1955, se exhibe por primera vez una muestra del movimiento *Gutai* en Japón. En esta exhibición, Kazuo Shiraga, uno de los integrantes del grupo, se lanza hacia una pila de barro, revolcándose mientras era observado por el público. Más tarde, otro integrante, Saburo Murakami, atravesaba paneles de papel con su cuerpo, en una clara alusión a la arquitectura japonesa del interior. *Gutai* representa, hasta cierto punto, una actualización del *Dadá* en Japón, a través de un componente “anti-arte”²⁵². Desarrolla prácticas que incluyen gritos, gestos, movimientos²⁵³ que se pueden pensar como presagios del *Butoh*. Se distinguen formas diferenciadas de ruptura que posicionan las identidades femeninas en sus contextos: Shigeko Kubota y Yayoi Kusama con transgresiones de tipo sexual, en donde los fluidos corporales aparecen como parte de los gestos que intentan remecer el espacio de exhibición²⁵⁴. La pintura parece expandirse hacia ámbitos materiales impensados que representaban, a través de la ausencia de control por parte del artista, una metáfora del estado de la situación. El intento de apaciguar las heridas de guerra mediante la obstrucción del contenido social parece incrementar la necesidad de exhibir las heridas frescas que el informalismo, la abstracción, parecían querer solapar. Un intento de clausura temática en la medida en que la abstracción eliminaba el contenido conflictivo.

²⁵¹ Lebrero Stals, José. “Alto Voltaje”, en VV.AA. (2008). *Accionismo vienés*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, p. 15.

²⁵² Aliaga, *op. cit.*, p. 206.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 206 y 207.

Sin embargo, esto representaba al mismo tiempo una operación que, desde el despliegue de la materia pictórica independiente de la constricción o “autoritarismo de la forma”²⁵⁵, se hizo manifiesto como fuerzas desplegadas con nuevos signos y gestos sobre la superficie pictórica. Estos gestos y signos, con el tiempo, se desplazaron paulatinamente a otros formatos y soportes que sobrepasaron la constitución de lo pictórico, para manifestar una energía que, operando sobre el cuerpo, hacía patente su capacidad de conmoción destructiva, una expansión de las propiedades de la pintura como representación para ser una nueva forma de presencia.

En el accionismo vienés se manifestaron, brutalmente y de manera explícita, formas radicalizadas de la representación artística que sin duda estuvieron ligadas a estas formas de expansión de lo pictórico. Estos modos de producción incluían el derrame incontrolado de pintura sobre diferentes objetos, utilizando todo el cuerpo, como en las obras de Gunter Brus; sacrificios ritualizados de animales, con cuya sangre se pintarrajeaban diferentes superficies, como en el caso del *Orgien Mysterien Theater* de Hermann Nitsch; o con la exhibición de sustancias corporales tales como orina, vómito y excrementos utilizados como material pictórico. Dichas prácticas chocaron frontalmente con su ámbito histórico. Al utilizar de este modo el cuerpo humano como su soporte y medio de expresión fundamental, se exploraba la “tensión del límite”, que pasaba a ser una de las razones fundamentales de la práctica artística²⁵⁶. La violencia precedente de la Segunda Guerra Mundial reverberaba aun en Austria, pues los campos de exterminio se habían implementado aquí, tal como en Alemania. En un intento de superar esta “disociación entre cuerpo y mente que el nazismo había realizado sobre los

²⁵⁵ Salabert, *op. cit.* p. 304.

²⁵⁶ Alvarez, Alberto (2013). *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*. Barcelona: Laertes, p. 148.

alemanes”²⁵⁷, los accionistas vieneses recurren a la mezcla de erotismo, crueldad y sadomasoquismo. Quizás en un intento de encauzar la culpa de entronizar un poder que se había encargado de dirigir la agresión hacia un enemigo imaginario. Así, el exceso sensorial de la violencia trascendía la representación para llevar a cabo, más bien su realización²⁵⁸.

Los ataques contra el cuerpo, los gestos blasfemos, la violencia desatada, no eran apariciones dadas de manera aleatoria. Se trataba de una puesta en escena, en donde el accionismo vienés intentaba actualizar un tiempo pretérito ancestral, o inscribir sobre esta temporalidad diferentes detonantes sensoriales. De este modo, organizaba un flujo de intensidades psíquicas que circulaban, indistintamente, a través de un espacio no enmarcado por un soporte. Por el contrario, se trataba más bien de acciones y gestos que, posesionados del cuerpo de los artistas, revertían la dialéctica dada entre creador y obra. No se trataba de pensar en el artista como autor que entregaba un testimonio de su intención comunicativa, expresiva o narrativa. Se trataba más bien de pensar que el artista era la obra y que no había mediación alguna entre espectador y acontecimiento.

Los procedimientos que estas prácticas desarrollaban reflejaban, en gran medida, una reacción desde el ámbito artístico contra cualquier forma de dominio, normatividad o acatamiento de un orden perceptual jerarquizado e inscrito en el contexto social, entendido como cultura y civilización. En el plano de la producción artística, la oposición iba dirigida como un ataque hacia la convención de la representación, que se pudiese subsumir bajo la forma de lo bello. O incluso, lo que tuviese algún sentido, como el lenguaje, al que analizaban en sus operaciones, como convenciones que

²⁵⁷ Rocha, Servando (2012). *La facción caníbal: historia del vandalismo ilustrado*. Madrid: La Felguera, p. 389.

²⁵⁸ *Ibidem*, págs. 389 y 390.

proporcionaban un control de los sentidos tanto visuales como textuales²⁵⁹. Lo que constituyó el núcleo del accionismo vienés fue una sistemática negativa a adscribirse a una norma social o cultural en el espacio de la creación artística. Las obras realizadas por los artistas del accionismo vienés se apertrechan de los intentos informalistas de consolidar la liberación de las fuerzas que establecían una referencia formal ante la materia pictórica. Incluso más: la pintura y su densidad pierden su rendimiento como materialidades constitutivas de la representación. Serán las sustancias como materias orgánicas las que establecerán su primacía como evidencias del encuentro con lo esencial en la acción artística²⁶⁰. Una alusión a un origen atávico de lo ritual, fundamento de lo humano en su sentido más instintivo, inmediato y ajeno a la norma cultural, tensión que los accionistas vieneses se encargaban de exhibir.

Lo anteriormente señalado fue especialmente válido para aquellas obras que trabajaban la idea de lo sagrado. Como en Nitsch, cuando la inclusión de animales y humanos en el espacio sacrificial de un rito sanguinario, conducían hacia una esfera en donde aparecía la “experiencia del exceso primordial”²⁶¹. El sacrificio representa el testimonio de una vitalidad oculta por siglos de civilización. La “asfixiante cultura” descrita por Dubuffet años antes, era traspasada mediante la aparición de imágenes pictóricas densas y torpemente controladas por niños y enfermos mentales. La pintura testimoniaba por medio de su manejo “primitivo” el flujo de energías localizadas en alguna zona inexplorada de la psiquis. En el caso de Nitsch, el cuerpo de la cultura es perforado por la violencia de la sangre, derramada por un animal sacrificado. La pintura vuelve a una etapa regresiva, donde el símbolo deviene un índice. En este caso, la representación pictórica pierde su propiedad de representar una imagen “de” algo. Su

²⁵⁹ Alcázar, Josefina (2014). *Performance, un arte del yo*. México: Siglo XXI.

²⁶⁰ “Sólo las sustancias conservan, frente al rostro humano (...) su materia primaria (...) cósmica”. Soláns, Piedad (2000). *Accionismo vienés*. Madrid: Nerea, p. 13.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 66.

condición de indicialidad le permite encarnar precisamente ese algo que la puesta en escena intenta actualizar. “No es casual que los signos eucarísticos hayan sido el centro de las procesiones, holocaustos y crucifixiones colectivas del polémico Hermann Nitsch. La performance litúrgica más repetida de Nitsch consiste en el sacrificio colectivo del cordero. Los operantes derraman la sangre del animal degollado sobre una sábana blanca, que quedará como sudario-documento de la crucifixión”²⁶².

Así, muchas de las prácticas exhibidas por los artistas más representativos del accionismo vienés recogen la necesidad de promover una entrada en la experiencia más allá de la percepción visual. El trabajo de los accionistas vieneses contenía una violencia que distaba mucho del control de la materia proporcionado por las técnicas tradicionales de las Bellas Artes, y que ya habían comenzado a ser dismanteladas por el expresionismo abstracto. Se trataba de una energía que no podría ser contenida por la materia pictórica. En este sentido, se alejaban metodológicamente de las pulsiones expresionistas de la primera mitad del siglo XX, que seguían de algún modo ligadas a la representación de las apariencias del mundo, pero se acercaban expresivamente en lo que se refería al intento de vincular la experiencia de creación con un “más allá” del cuerpo, casi como un intento metafísico-trascendental que no reconcilia al sujeto con lo vital, sino que más bien lo aniquila. Los intentos expresionistas, si bien se encargan de fisurar la representación mimética, tienden a buscar la conexión entre arte y espíritu. Pero para los accionistas ese “más allá” representaba una aniquilación del sujeto como ente de consciencia individualizada. Ello implica la renuncia al manejo de ciertos medios convencionales de las artes visuales o de la proyección de la sensación pensada con un destino de ser comprensible. Si la materialidad de las Bellas artes consistía en un *índice de densidad* ligada a su posibilidad de permanencia (el mármol, la pintura)

²⁶² Repollés, Jaime (2011). *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal, p. 235.

siempre aludían a una presencia más allá de la propia época, una proyección temporal que fantaseaba con la trascendencia desde la materialidad.

El planteamiento subyacente en el accionismo vienés renuncia al dispositivo mismo de la obra de arte tal como estaba pensada hasta ese momento. El soporte de la obra proporciona un anclaje seguro, una distancia desde la cual puede situarse para la contemplación. El dispositivo es, ciertamente, una forma de expresión depositaria de las prácticas de diferentes momentos, épocas y subjetividades, y que puede ser pensada como una extensión del lenguaje. Más aún, de uno constituido o reforzado por diversas prácticas culturales. Desde la palabra se focaliza la acción misma que parece dejar de lado la configuración del lenguaje²⁶³. Aquí, el arte intenta captar las cosas mismas sin mediación, enfrentar la realidad sin velo y sin defensas. Como si la materia corporal adquiriera, desde su puesta en escena, una existencia que exhibe la pulsión interna, la energía vital desatada y sin las defensas propias de los hábitos corporales civilizados. En mayor o menor medida, el cuerpo, fuese del artista o no, parece ser poseído por una dirección existencial de la cual la norma no es parte.

La violencia contra el cuerpo, el desacato de la norma moral, la transgresión de los límites y convenciones, radicalizados hasta un punto límite en el que el recurso de denominar estas prácticas como “formas artísticas”, se pone en una tensión casi insostenible con un sector importante de la audiencia. Ella consideraba al accionismo vienés como una mera catarsis sin sentido, o un despliegue de impulsos patológicos y destructivos. Se trataba de un conflicto entre representación, objeto y experiencia. La intencionalidad declarada de situar la obra en un espacio de exhibición artística, incorpora una posición analítica y en cierto modo, racionalizada con respecto a los efectos que se obtendrían en la percepción amplificada de la audiencia, con su registro y

²⁶³ Soláns, *op cit.*, cap. 1.

posterior difusión. El castigo, la autoflagelación, el sometimiento del cuerpo a diferentes formas de tormento, se hacen presentes como mecanismos de representación en donde el protagonista temático es la destrucción en sí. Lo anterior no representa algo nuevo en el campo de la representación visual, pero sí contiene una diferencia sustancial, y es que dentro del accionismo vienés parece haberse quebrado una distancia necesaria para el análisis y el pensamiento acerca de “algo” para convertirse en la experiencia de la destrucción que da cuenta de sí misma.

Se hace evidente que el accionismo vienés tiene, como rasgo más identificable, su oposición a las normas sociales que rodeaban a los sujetos, manteniéndolos centrados en función de su adecuación al comportamiento esperable. Esto constituyó su núcleo irreductible: instalar la violencia de sus manifestaciones mediante la autoagresión, el sacrilegio, la violencia exhibida en diversos modos, la mayoría de las veces opuesta a las normas morales y culturales. Su intento de denegar el orden supuesto en la representación, y que había establecido, dentro de la convención artística previa, una distancia necesaria entre artista y obra para producir un referente. Será la anulación de esta distancia uno de los componentes esenciales para entender el modo en que la negación de ciertos atributos de la imagen tienden a destruir su *status* de opticidad. Dentro de las individualidades que conformaron el accionismo vienés existieron ciertas distinciones en relación a los puntos de análisis y reflexión de lo visible y sus implicancias por parte de sus principales artistas, que definieron ámbitos específicos de interés para cumplir sus objetivos de trabajo.

III. Nitsch y la trascendencia subvertida

Hermann Nitsch desarrolló sus acciones artísticas bajo la denominación de *Orgien Mysteries Theater* (Teatro de Orgías y Misterios), lo cual permite acceder a una primera comprensión. Por un lado, el recurso de puesta en escena que llevaba las teorías de Artaud hasta sus formas más extremas²⁶⁴. Sus acciones incluían una pretensión de totalidad sensorial, recurriendo a la pintura, el teatro, la música, los rituales religiosos cristianos y paganos. El sacrificio del cordero cristiano se interpretó literalmente, abriendo en canal varios animales para exhibir una belleza difícilmente pensable para el *status quo*: la carne, las vísceras, el interior del animal que se presenta como una intensidad perceptiva que supera la visión y lleva al espectador hacia una experiencia de interpelación de otros sentidos. Esta intensidad se incrementa por todos los demás estímulos sensoriales acústicos, táctiles y gustatorios²⁶⁵.

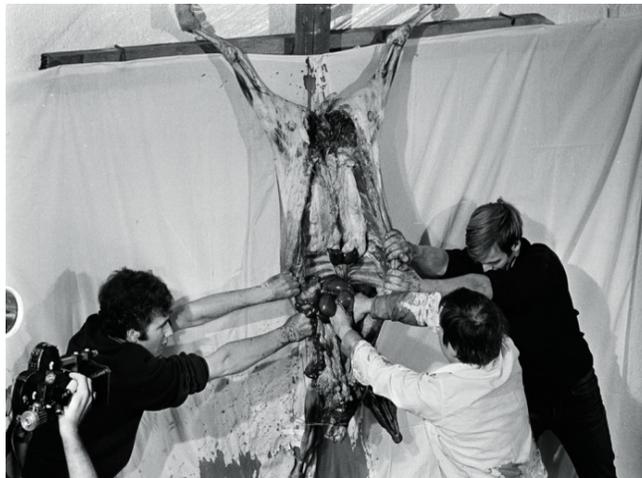


Ilustración 12: Hermann Nitsch (1968). *Action* (Performance).

²⁶⁴ Torres, Francisco (2001). *El teatro y lo sagrado: de M. Gherlenderode a R. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 167.

²⁶⁵ Nitsch, Hermann. "Todos los cinco sentidos", en: Picazo, Gloria (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, p. 52.

Los sacrificios del *Orgien Mysterien Theater* tenían, como parte de su despliegue, la incorporación de iconografía cristiana, evidenciada en la forma de crucifixiones como una manera de oración en la que confluían los mitos de Dionisio y de la Cristiandad²⁶⁶. Cabe pensar que la necesidad de utilizar tanto las formas rituales paganas como aquellas propias de la religión cristiana, se debía a una nueva forma de eucaristía, en el sentido de obtener una transformación del espectador. En teoría, se trataba de que el espectador fuera estimulado con pasiones y emociones, hasta ese momento, inconscientes, y que lo pondrían en una posición más cercana a la divinidad. Esto, en la medida en que se acudiera al exceso violento de las imágenes producidas ante el espectador²⁶⁷ para, según Nitsch, sondear el inconsciente de nuestras mentes, como también desmontar los “aspectos destructivos de la epistemología occidental”²⁶⁸. Esto implicaba, sin duda, una contravención normativa de la cual el propio Nitsch era consciente. Sin embargo ¿hasta qué punto la puesta en escena transportaba efectivamente al público o al artista en su papel de chamán? Existen ciertas reservas respecto a la genuina eficacia del *Orgien Mysterien Theater* para vincularse con un espacio ritual. Sus actos son considerados, en ocasiones, más bien como la estetización de una liturgia, sin una conexión genuina con un espacio trascendente. Efectivamente, los animales ya estaban muertos cuando se desmembraban y, si bien los actos mismos son considerados como acciones de una fuerte transgresión, en la medida en que se utilizan recursos propios del rito cristiano, su acceso a lo divino sólo parece darse en términos de su gestualidad. En este último sentido, Nitsch vincula aspectos de una temporalidad arcaica en tanto ritual, pero desarrollada en un espacio contemporáneo, que lo valida como la transgresión

²⁶⁶ Ghelderode, Michel de; Arrabal, Fernando (2001). *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 167.

²⁶⁷ “El artista muestra en escena animales sacrificados y no escatima en medios a la hora de sugerir este sentimiento de desmesura que desafía lo soportable: sangre en abundancia, animales abiertos en canal, fetos y otros tantos elementos que escenifican este carácter de exceso intrínseco a todo ritual”. *Ibidem*.

²⁶⁸ Stiles, Kristine (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, p. 805.

programática permitida en las culturas occidentalizadas abiertas a las prácticas de la neovanguardia²⁶⁹.

El sacrificio ritual era, en las culturas originarias, un acto de sometimiento, de hechizo e intento de control de ciertas fuerzas de carácter trascendente. En sus *Aktions*, Nitsch parecía querer unificar las fuerzas psíquicas soterradas por las formas culturales con una conciencia sobre lo real que el *Orgien Mysterien Theater* intentaba reconciliar. Quizás como una búsqueda del *self* que la psicología analítica junguiana postulaba como trascendencia individualizada, pero generada a partir de la conciencia de lo colectivo²⁷⁰. De este modo, se accedía a una esfera sagrada, mítica, una liturgia que no distinguía las categorías religiosas, sino más bien unificaba la contradicción de lo trascendente espiritual con lo grotesco de la catarsis liberada de sus condicionamientos.

Es en este sentido, el de la amplificación sensorial, en donde Nitsch posiciona a la percepción visual en un lugar sin duda privilegiado (“mi teatro es un teatro visual”²⁷¹), pero que no es suficiente. Después de todo, Nitsch demanda “otra forma de mirar. No me interesa esa forma de mirar que percibe las cosas cotidianas, pulidas y aseadas con la intención de diferenciar, y que no hace sino registrar conceptos lingüísticos terminados; lo que a mí me interesa es aquel mirar, ya perdido, que percibe con todos los sentidos los objetos que se miran”²⁷². Desde aquí, la idea de sinestesia se distingue con mayor precisión y nos aclara que, si bien la percepción visual era la modalidad de realización del *shock* –no sólo en Nitsch, sino más bien en todo el accionismo vienés–, esta no se

²⁶⁹Sobre las resistencias a la eficacia del *Orgien Mysterien Theater*, véase Nelson, Robert (2007). *The Spirit of Secular Art: A History of the Sacramental Roots of Contemporary Artistic Values*. Australia: Monach University ePress, p. 112 y 113.

²⁷⁰ Nitsch, pero también el accionismo vienés en general, reconocían ciertas ideas de Jung. Marchán Fiz, Simón (2001). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, p. 201 y 202.

²⁷¹ Picazo, Gloria (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, p.51.

²⁷² *Ibidem*.

agotaba en la superficie del impacto inmediato detonado por la imagen. Se trataba, justamente, de lo contrario. De producir una mirada que se desplegara en conjunción con otras facetas de la sensación y que no podían ser contenidas en el formato de un dispositivo material. La oposición a una norma del ver óptico puede pensarse, en Nitsch, como la articulación de las diferentes capacidades sensoriales del sujeto, unificadas en una percepción amplificada del desarrollo ritual. Esta expansión no era sólo sensorial, sino también intelectual y espiritual. Ello debido a que el rito, sanguinario y blasfemo, superponía capas de diferentes intensidades espirituales que eran aparentemente antagónicas: por un lado, el gesto ritual originario (o “primitivo”) y violento; por otra parte, el uso de una iconografía cristiana explícita, y que era el punto de conflicto con el entorno social inmediato. En este último sentido, se podría decir que hay una transgresión planificada, un despliegue de gestos y acciones que renuncian a una construcción de lo estético situado en la convención óptica. Sin embargo, en la denominación misma de “puesta en escena”, en la concepción del “teatro” de los misterios orgiásticos, persiste aun un espectador y un peligro de “amaneramiento” de lo transgresivo²⁷³.

Este acceso al espacio de lo sacro, más allá de su eficacia real o imaginaria, posicionaba al sujeto en una transgresión de la cual pocos parecían ser conscientes. La muerte de Dios era una certeza, y la puesta en escena del sacrificio violento sólo podía mantener su sentido en la medida en que hubiese un ente divino que se deleitara con los holocaustos de las víctimas. Posicionar al sujeto como espectador de la escena representaba una forma subrepticia de extraer el fiel de su *status* de oferente, y hacerlo consciente de la violencia como espectáculo de una entidad divina. La subjetividad pasa

²⁷³ Al respecto, véase Salabert, P., *op. cit.*, p. 305.

a experimentar el ser del dios, con lo que se subvierte la estructura y función del sacrificio como acto de vinculación entre oferente y alteridad divina²⁷⁴.

Sin embargo, si hay un dios ausente ¿hacia qué zona de lo divino apuntan las acciones de Nitsch? El recurso de la liturgia se explaya específicamente en el rito cristiano. Con ello ¿no juega precisamente con los códigos de aquello que declara obsoleto y represor? La puesta en escena, efectivamente, posee un paralelo importante con el rito cristiano. Pero ahí se encuentra, precisamente, el centro de la producción antióptica sustentada en Nitsch. La utilización de los símbolos y gestos de una religión inscrita con fuerza en la vida social y espiritual colectiva, ligándola a formas arcaicas de expresión ritual, no puede sino ser transgresiva. Nitsch opera subvirtiendo la “legalidad” de lo espiritual, para rescatar la condición atávica de un rito primigenio. Nitsch parece querer subvertir la Ley desde el desmantelamiento, *en la imagen*, de una trascendencia sublimada y dirigida a una posteridad metafísica, con el riesgo de su improbabilidad. En este caso, la producción antióptica opera desde la tergiversación del significante sacro.

IV. Otto Muehl, un soberano

En 1961, Otto Muehl culminaba un período de búsquedas pictóricas desde un punto de vista que consideraba la representación dentro del marco-soporte. Habiendo explorado una pintura contenida por esas condicionantes, abandonó definitivamente la

²⁷⁴ “Como hemos visto, la operación sacrificial supone una cierta ignorancia. Los fieles no conocen y no deben conocer el papel desempeñado por la violencia. En esta ignorancia, la teología del sacrificio es evidentemente primordial. Se supone que es el dios quien reclama las víctimas; sólo él, en principio, se deleita con la humareda de los holocaustos; sólo él exige la carne amontonada en sus altares.” Girard, René (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, p. 13.

pintura de caballete y realizó sus primeras esculturas-basura, que proseguirán hasta su encuentro con Nitsch en 1962. Colaborará con él en las acciones del *Orgien Mysterien Theater*, pero irá más allá. Si en las acciones de Nitsch había componentes violentos, dirigidos a la destrucción del cuerpo de un animal sacrificial, Muehl explorará los modos de “degradar” el cuerpo mismo, mediante la liberación de las pulsiones de “el sadismo, la agresión, la perversidad, el deseo de reconocimiento, la avaricia”²⁷⁵. Esta modalidad parece encubrir un mecanismo de desplazamiento, que le permite desatar sus impulsos sobre los cuerpos de mujeres, sobre los que arroja alimentos, basura y envuelve con sábanas²⁷⁶. En rigor, Muehl requiere volcar su energía destructiva sobre diferentes suuperficies corporales. Su “Degradación de una Venus”, le permite atacar la idea de la belleza clásica, al mancillar el cuerpo femenino que, en su posición sedente, parecía reafirmar la idea de ser un “sexo inferior”. Muehl no sólo arroja líquidos viscosos y pintura. También se encarga de inspeccionar y exhibir el sexo y el ano de las modelos de un modo invasivo, transgresor y escandaloso, especialmente tomando en cuenta su contexto, en donde cierta tendencia “misógina” se palpaba en la “inactividad femenina”, considerada como una “superficie manchable, ensuciable, usable”²⁷⁷. **(ilustracion)**

²⁷⁵ Aliaga, Juan Vicente (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, p. 216.

²⁷⁶ VV. AA. (2008). *Accionismo vienés*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. p. 435.

²⁷⁷ Aliaga, J. *op. cit.*, p. 216.



Ilustración 13: Otto Muehl (1964). *Mama und Papa* (Performance).

También bajo la influencia de Antonin Artaud, Otto Muehl abraza la crueldad, la destrucción de lo vivo como el único “teatro” que vale la pena contemplar²⁷⁸. Ello debido a que, para Muehl, borrar la frontera entre arte y vida significaba exacerbar la intensidad de lo único que le permitía generar un sentido, aunque ello implicase la destrucción del arte mismo: “ya que no conozco otro modo, más que el arte, de acercarme a la realidad, intensifico mis acciones hasta proyectos extremadamente agresivos”²⁷⁹. Esos proyectos incluían la exploración de las resistencias, relaciones y vínculos entre cuerpo y pintura, y que podían analizarse entre las díadas soporte/pintura

²⁷⁸ Mey, Kerstin (2007). *Art and Obscenity*. London: I.B. Tauris, p. 20 y 21.

²⁷⁹ Nelson, Maggie (2011). *The Art of Cruelty*. Norton, New York, p. 20.

y cuerpo/agresión. Las influencias del expresionismo abstracto se verificaron en las *Materialaktion*, en la medida en que estas puestas en escena visibilizaban cómo Muehl consideraba la materialidad pictórica en tanto acción sobre el cuerpo. Es en estas acciones materiales donde los fenómenos psíquicos se objetivan como una auto-terapia que se da a través de diversas materialidades y gestos. Por ejemplo, cuando embadurna el cuerpo de una “Venus” en la *Materialaktion n° 3*, o cuando vacía torrentes de pintura y líquidos en *Leda und der Schwan*. La asociación libre surrealista sigue operando aquí, pero de un modo en que lo psíquico no es representado simbólicamente: más bien se manifiesta en gestos corporales, un desplazamiento de la pincelada en la forma de pintura arrojada, sin control aparente que era, en sí misma, la condensación de un contenido inconsciente. ¿Se trataba de una pintura? Hasta cierto punto. Pero la acción material de Muehl tenía, a nivel semiótico, una condición de *index*, de presencia inmediata del contenido mental que se hacía evidente en sus acciones, en los residuos de sus “degradaciones” y en su comportamiento transgresor.

Según Muehl “todo es utilizado como sustancia” para llevar a cabo una exploración de lo pictórico²⁸⁰. Sin embargo, ese material pictórico indaga más bien en sus propiedades como desencadenantes de procesos catárticos. Dentro de estas exploraciones materiales, el vómito es un recurso material más, que se incorpora a la representación de los alimentos como culminación de su consumo, en la forma de un líquido que materializa su “expulsión extásica y orgásmica” y que se vinculaba directamente con las ideas de Wilhelm Reich²⁸¹. Cabe mencionar que, para el accionismo vienés, el trabajo de Reich es altamente significativo, en la medida en que su diferenciación entre una expansión placentera y contracción angustiosa del organismo

²⁸⁰ Muehl, Otto (1964). “Materialaktion: Manifesto”. Citado en Stiles, Kristine (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, p. 865.

²⁸¹ Aliaga, J., *op. cit.*, p. 215.

determinaban, respectivamente, la constitución de la sexualidad y la angustia. Para Reich, la represión sexual era ignorar una “ley natural” del sexo que precisamente era la causa última de la guerra y la agresión mal encaminada²⁸².

La substancia parece seguir un recorrido mental de Muehl. Un evento traumático particular se manifiesta en una de sus obras (*Chattanooga*). Aquí, Muehl ataca el cuerpo de una mujer arrojándole alimentos. Lo que parece un sin sentido, lo adquiere cuando cita un recuerdo personal en donde varios de sus camaradas de guerra fueron asesinados. “Cubiertos de barro y sangre”, los cuerpos ubicados en el fondo de su memoria parecen actualizarse en el deseo de atacar (aunque sea de un modo simulado) el cuerpo femenino, “un crimen simulado cuya víctima es del sexo que la sociedad patriarcal ha relegado a una función secundaria”²⁸³. Es dentro de esta producción en donde la comida arrojada sobre un cuerpo adquiere una connotación psíquica. Muehl profundizó en la transgresión a través del sexo, considerado como un dominio existencial clausurado por el “pánico genital”²⁸⁴ que la sociedad manifestaba y al que, siendo coherente con su política de la experiencia extrema, propuso curar mediante la normalización de la pornografía. Escribió manifiestos que dictaban el modo en que la estructura social debe ser subvertida. El manifiesto *Zock* de 1967 propone la abolición de toda institución, la anulación de los derechos de los burgueses que denomina “gnomos”, reemplazar los bosques por plástico, prohibir el sexo uni-racial, aniquilar los seres humanos y animales “inútiles”, volar las cumbres de las montañas para “evitar el alpinismo y el esquí”, aniquilar químicamente cada insecto, entre muchas otras propuestas más²⁸⁵.

²⁸² Véase al respecto Reich, Wilhelm (2010). *La función del orgasmo*. Barcelona: Planeta, págs. 18 y 19.

²⁸³ Aliaga, *op. cit.*, p. 217.

²⁸⁴ VV. AA., *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁵ Al respecto, véase Muehl, Otto: “Manifiesto *Zock*” y “*Zock*, aspectos de una revolución total”, en: *ibidem*, págs. 412 a 418.

Con su declarado odio y deseo de destrucción de la humanidad, Muehl señala una radicalización del deseo pulsional al que ya no le basta crear desde la destrucción de la producción convencional, sino concebir un mundo del cual él es absoluto soberano. Esta sensación de soberanía le lleva a fundar una comuna de la *Organización de Análisis Accionista*, en donde la libertad sexual era el gran mandato a seguir. En la década del 90 es arrestado por pedofilia. En su recinto, Muehl se escindía de toda norma, creaba su propia legislación de comportamiento, abusando sexualmente de menores, forzando abortos y ejerciendo el absoluto control sobre la comunidad interior. Una vez liberado, se presenta en el Museo del Louvre sosteniendo su posición de denuncia del orden social, al que liga con un “fascismo cotidiano” y al que opone un arte “resistente” ante la censura²⁸⁶

V. Günter Brus, la pintura como ser

Günter Brus abordó de manera más específica la tematización de la pintura como expresión, lo cual no parecía ser un problema radicalmente nuevo, teniendo en cuenta que la materia pictórica de posguerra ya proporcionaba un sustento técnico que permitía focalizar la atención en los comportamientos de la materia. Pero, aun así, incluso en el expresionismo abstracto más representativo se desprendía, de todos modos y en forma subyacente, el sujeto productor de una psiquis individual por más que se sintonizara con una presencia arquetípica. Tal es el caso de Pollock, que en su búsqueda de contactarse

²⁸⁶ Al respecto, véase el análisis que hace Jean Clair acerca de la tergiversación valoriza en el accionismo vienés en Clair, Jean (2007). *De immundo*. Madrid: Arena Libros, Cap. V.

con una realidad primordial y trascendente²⁸⁷, tendía a ser considerado como un pintor chamánico, que recibía influencias desde otra dimensión existencial pero que, a fin de cuentas, seguía necesitando una imaginaria a la cual recurrir para detonar su proceso de pintura abstracta²⁸⁸. La problematización de la obra de Brus no se refería, única y exclusivamente, a la expresión individualizada y personal, y por lo tanto no intentaba referirse a un pensamiento emitido desde un sujeto, sino al problema de cómo la pintura podía pensarse a sí misma, pero inscrita sobre el cuerpo del sujeto.

Si bien la producción de Brus tenía una evidente relación y unidad en relación al resto de la producción del accionismo vienés, da la impresión de que su percepción respecto de la experiencia pictórica le llevaba más allá del abandono del sujeto central de la forma óptica perspectivista. Brus elaboraba una investigación pictórica que intentaba sobrepasar los límites que le proporcionaban los procedimientos técnicos de la pintura y sus formas de contención formal.²⁸⁹ Se podría decir que la mirada de Brus intentaba situarse en un análisis de la materia, no sólo abandonando el punto de vista de un sujeto, sino sustituyéndolo por una mirada desde la materia pictórica misma.

Esta experiencia pictórica era una expresión, pero no se trataba de una expresión que busca delinear el sí mismo, sino más bien de expresar el ser de la pintura. Brus recoge la

²⁸⁷ Al respecto, existen interpretaciones que aluden a una transición que Pollock realiza, desde la posición de caballete, al gesto de recorrer el suelo, ejecutando su conocido *dripping*. Se refiere que esta postura estaría influida por los pintores de arena aborígenes en Estados Unidos. Es también conocida la falta de intencionalidad declarada, por parte de Pollock, con respecto a la realización de sus obras. Sin embargo, su visita a una exhibición en el Museo de Historia Natural de Nueva York, en donde existían muestras de arte aborigen, permite pensar que habría cierta influencia en su desarrollo posterior. Al respecto véase Fineberg, Jonathan (1995). *Art Since 1940, Strategies of Being*. London, Laurence King, p. 90.

²⁸⁸ Crowther, Paul. Wünsche, Isabel (2012). *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. London: Routledge, págs. 139 y 140.

²⁸⁹ Albarrán, Juan (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 56.

tradicción de la Secesión Vienesa, especialmente con Schiele, y pasa a través del expresionismo. La transgresión de la Secesión y la representación emocional del expresionismo le atraen, pero Brus no deja de considerar los aspectos denotativos del expresionismo en relación a los estados internos. Por lo mismo, la pintura por sí sola no le es suficiente²⁹⁰. O quizás se podría pensar que era, precisamente, la pintura y su incondicionada materialidad la que pugnaba por hacerse presente y posicionarse como objeto y conciencia de la imagen del arte que Brus intenta desarrollar.



Ilustración 14: Günther Brus (1964). *Autorretrato* (Acción y registro fotográfico).

²⁹⁰ Véase Weibel, Peter: “Analyses of Power”, en: Weibel, Peter; Altenberg, Theo (2010). *Gunter Brüs. Bodyanalysis Actions 1964-1970*. Deutschland: Edition Kröthenhayn, p. 3.

El análisis pictórico de Brus instala una conciencia de la “anatomía” y el “cuerpo” de la pintura. La incisión que, del mismo modo que un bisturí abre el cuerpo carnal, se manifiesta aquí como un trazo negro sobre el cuerpo de Brus pintado de blanco. Se trata de una línea que hace acto la incisión del cuerpo y del soporte pictórico²⁹¹. Esto parece establecer que Brus trabaja desde la función de analogía representacional. La energía que opera en la pintura es la misma que se despliega sobre el cuerpo. Lo que opera sobre el cuerpo individual se traslada al cuerpo social. Se podría decir que el análisis de la anatomía del acto pictórico mismo lo lleva a una observación del cuerpo individual en su relación con su propio contexto vital entendido a través de la pintura. Así, un observador podría advertir, en las obras de Brus, la función sexual y social del cuerpo en concordancia con la función cultural y social de la pintura²⁹². Al realizar la inscripción de los gestos Brus no usa sólo pintura, esta misma se expande a otras materialidades y mecanismos. La pintura no sólo se deposita sobre algo. También corta, corroe, y tortura la superficie del soporte. Y muchas veces ese soporte es un cuerpo. Eso produce reacciones concretas desde el Estado. “El efecto que la performance de Brus produce sobre el Estado –y la reacción violenta del Estado– demuestra que su auto caracterización pictórica de la sociedad describe la verdadera

²⁹¹ *Ibidem*, p. 4.

²⁹² *Ibidem*, p. 7.

naturaleza del Estado (...) la mutilación es la automutilación de la sociedad”²⁹³. Brus es un pintor analítico, sostiene un programa de acciones para indagar en la estructura social del comportamiento, personifica en la pintura los gestos que diferencian al sujeto de la materia, las heridas de la violencia del contexto. Brus convierte al cuerpo en un sitio de inscripción de sucesos, placer, dolor, amor, miedo. Todo “impregnado de historia y esta como destructora del cuerpo”²⁹⁴.

VI. La condición antióptica del accionismo vienés. La admisión de lo trascendente

Las operaciones desarrolladas por los artistas del accionismo vienés, metaforizan de un modo concreto la experiencia de la creación en su aspecto más violento. Incorporaron no sólo la representación de la pulsión individual en la forma de una agresión libre sobre destinatarios concretos y específicos, sino que también delineaban una oposición hacia el “contrato social”, la norma, la política de la cual eran sujetos. El accionismo vienés operó como un constructor de conflicto psíquico, al propiciar la violencia que permite atentar contra la estabilidad subjetiva de unidad y control del ser. El conflicto podía tener dos salidas, una neurótica y otra catártica: traumatizar y producir los efectos de represión y negación. También, liberar los impulsos de un modo en el que la psiquis podía hacerse consciente de las modalidades de opresión y de dominio internalizados en el cuerpo.

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ Mejía, Iván (2005). *El cuerpo post-humano: en el arte y la cultura contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 35.

El accionismo vienés recurre a lo sublime, y la vez lo traspasa. Gestiona una experiencia somática extrema, que conmociona al individuo y la audiencia. En este sentido, se dirige a un primer momento de lo sublime. Pero también desplaza el centro del sujeto desde esa misma conmoción y pone en estado de suspensión la adhesión a la construcción cultural que rodea el acto artístico. De acuerdo a esto último, traspasa el límite espectral de lo sublime, pues ya no queda lugar para el deleite ni para la reflexión diferida. Lo anterior se explica debido a que varias de las prácticas de sus artistas, exploran en la negación del sujeto cultural, localizado entre los flujos del lenguaje o el razonamiento, que cautelan la pertenencia de lo subjetivo a un marco de relaciones coherentes. Las prácticas artísticas intensifican lo sensorial en diferentes niveles: corporal, visual, táctil. De esta manera, lo que podría pensarse como representación adquiere una densidad diferente, pues la imagen se articula con otros medios sensitivos que sacan a la visión del lugar central que condiciona la apreciación del arte. El accionismo vienés no busca la belleza. Al menos, no aquella que estuviese fuera de ese momento *arcaico*, descrito por Adorno y citado en el capítulo 2 (“Trayectorias de lo feo”) de este trabajo. Por el contrario, agrade la convención consolidada de lo bello mediante ataques directos, sea a la sublimada iconografía cristiana desde el *Orgien Mysterien Theater*, la cual despedaza sobre un suelo cargado por dioses desconocidos; o bien desbarata la armonía y lo femenino ultrajando la apariencia de mujeres mediante la mácula alimenticia, como Muehl. En este aspecto, el accionismo vienés busca la fealdad y la desfiguración como testimonios de lo real y de la insignificancia de lo humano. Por otro lado, el accionismo vienés se sustenta sobre un componente siniestro en diferentes niveles. La amenaza de castración evidenciada en gestos y simulaciones de cortes, golpes, heridas y flagelaciones que condensan, en mayor o menor medida, la castración misma. La pérdida del control y la convulsión corporal que transmite la idea de que el sujeto ha perdido el control de sí, quedando abierta la posibilidad de ser habitado por otro.

Uno de los aspectos que se pone en juego al momento de pensar la creación desde esta expresión de lo corporal y de la inestable aplicación de la materia, es el replanteamiento de la condición ontológica de la obra de arte, ya que si la obra se sitúa en el cuerpo del artista, y los medios materiales fluyen para ser arrojados hacia cualquier lugar ¿significa que ya no hay una “cosa” llamada obra? Cuestionar el cómo existe la obra de arte o como puede pensarse en la medida en que su condición de negatividad, incluyendo la producción cultural dentro de la cual se inscribe, significaría re-pensar los límites y condiciones de la producción artística, preguntarse acerca de sus modos de articulación, cuáles son sus componentes, métodos y sentidos.

Al negarse a realizar una manufactura, o a manejar una técnica en particular y más bien localizar la creación en la experiencia, el gesto y la sensación, los artistas del accionismo vienés parecen sumergirse en la forma más radicalizada del intento de conectar arte y vida, por medio del habitar descentrado y extremo del cuerpo. Pero esta vez con un giro paradójico: la experiencia de la creación, en la medida en que se adentra en la sensación del dolor y la negación normativa del modo en que lo hace, avanzando casi al borde de la aniquilación corporal, permite asomarse a un momento donde la fuerza vital se ve amenazada por la caída en la muerte. La mayoría de las veces como metáfora, otras, como en Schwarzkogler, de una manera concreta²⁹⁵. Se trata de retomar con mayor vigor lo que correspondía al programa de la vanguardia en su primer momento: romper con la convención, con el costo de la incomprensión de la audiencia. El grito, el gesto, la convulsión corporal, el uso de materias orgánicas eran nuevas modalidades de expresión en el campo de las artes visuales, “se hacía necesaria la participación de una manera directa de los cinco sentidos del espectador...leche derramada, un huevo de ave machacado, una yema de huevo embadurnada, fruta aplastada grasa embadurnada, carne cruda, despojos, intestinos, excrementos, sangre

²⁹⁵ Rudolph Schwarzkogler se suicida en 1969, arrojándose por una ventana. No se trataba de una acción artística, si bien el episodio generó cierta expectativa ansiosa con respecto a la consecuencia entre artista y obra. Véase VV. AA., *op. cit.*, p. 439.

salpicada, esperma, color rojo derramado, charcos de lluvia, etc. Provocan una percepción intensa, se fija en lo más profundo y utilizan al máximo nuestra necesidad de sentir”²⁹⁶.

La representación formal de las épocas precedentes había sido pensada como una función sustitutiva de algo situado frente a la visión comprensiva y “óptica” de un individuo. En relación a esta tradición, el accionismo vienés operaba de manera opuesta. A través de la predominancia de la experiencia corporal, que era en sí misma un medio de expresión no mediatizado, fundado en lo sensorial. Esta hegemonía de lo sensitivo da cuenta de una manera de pensar la creación, desde un punto de vista no necesariamente explicitado por el movimiento, y que justamente pone un énfasis: que el primado de la sensación corporal propuesta en el accionismo vienés, definido como un arte de acción y experiencia, es una expansión de lo sensitivo hacia una conciencia trascendente, con un origen localizado en la percepción visual. Sin embargo, este origen dado en el espacio de lo visual, resulta obliterado. Ello, en la medida en que las fuerzas de creación de las obras cuya performatividad libera al sujeto de los condicionamientos corporales que las fuerzas civilizatorias obligan a solapar. Como si el accionismo vienés propiciara “un repliegue de la conciencia humana sobre sí misma en una renaciente atención a la máquina corporal, cuya más estricta literalidad es “yo”, es decir (...) yo-cuerpo”²⁹⁷.

²⁹⁶ Hermann Nitsch, citado en “Primeros brotes del performance”, en Alcázar, Josefina (2014). *Performance, un arte del yo*. México: Siglo XXI.

²⁹⁷ Salabert, P., *op. cit.*, p. 291.

5

LA PRODUCCIÓN ANTIÓPTICA

"Buscar la espiritualidad es responder a un ansia de superación que se origina en la materia, nace en la tierra como en los excrementos y pasa por la carne"

Pere Salabert

I. Los matices de un concepto

El concepto de producción antióptica no señala necesariamente un momento histórico particular, pero sí puede caracterizarse como una fuerza que intenta sobrepasar el andamiaje formal de la imagen de lo real de acuerdo a una convención pictórica, considerada en su dimensión de apariencia especular del mundo. No sería posible para este estudio referirse a la producción antióptica sin aludir al modo en que contiene sus propios endoconceptos. El término se enlaza con la noción de *obra de arte*, entendiendo la determinación cósmica del fenómeno artístico. Por otro lado, la creación referida bajo esta concepción considera el carácter de oposición ante una normativa, propia de lo que se ha denominado hasta ahora como un *orden de lo visual*. La problemática fundamental de la producción antióptica alude a su doble condición de negatividad presente a nivel conceptual y que repercute en el despliegue de las fuerzas de amenaza, negación y revelación que se traslucen desde la secuencia de lo sublime, lo feo y lo siniestro, respectivamente. La producción antióptica es relacional, señala elementos que subyacen

en su interior, aludiendo a movimientos precedentes y a sus vínculos con el momento en que se determina su aparición. El concepto posee líneas divergentes, pero que le otorgan la consistencia necesaria para señalar la sospecha en la representación mimética y retiniana, en su condición de acceso privilegiado a la experiencia artística.

La producción antióptica contiene un rasgo relativo y otro absoluto²⁹⁸, debido a que subyacen en su interior movimientos de diferente carácter. El primer atributo corresponde a su intento de vincular prácticas artísticas de distinta época que difieren entre sí en términos de sus procedimientos y posibilidades. Si bien en lo sublime, lo feo y lo siniestro se dan algunos componentes y tensiones que la articulan, no siempre sus objetivos programáticos van dirigidos al mismo destino, a pesar de que se trata de manifestaciones constituidas por una misma fuerza, a veces bajo el signo de una amenaza, como en lo sublime; otras con un componente más violento, vistos en ciertos momentos de lo feo y lo siniestro. Los puntos de ruptura o discontinuidad evidentes en estas fuerzas no son los mismos. He ahí su relatividad.

Por otra parte, el rasgo absoluto de la producción antióptica consiste en el modo a través del cual se sintetizan las energías destructoras que subyacen en su ser. Las tensiones mencionadas adquieren diferentes fisonomías y cifrados, en virtud de las formas de restricción que los diversos contextos imponen. Sin embargo, en la intensidad antinormativa y destructora de la producción antióptica se condensan distintos modos de desafiar la interdicción normativa de la ley formal. Adorno señala que “en el canon de las prohibiciones se sedimentan las idiosincrasias de los artistas, pero estas son obligatorias objetivamente”²⁹⁹. Así como las expectativas de sentido de distintas épocas

²⁹⁸ Al respecto véase la relación entre la dimensión absoluta y relativa de un concepto en “¿Qué es un concepto?” en Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, y especialmente págs. 25 a 27.

²⁹⁹ De hecho, “el comportamiento idiosincrásico, que al principio es inconsciente y apenas transparente teóricamente a sí mismo, es el sedimento de las maneras colectivas de reaccionar”. Adorno, T. (2004), *op. cit.*, p. 75.

esperan articular un orden de lo visual en forma coherente con su contexto, la creación vanguardista se satura de negatividad al propiciar la transgresión y el cuestionamiento de las categorías ligadas a la concepción de arte.

La producción antióptica representa un modo de pensar la acción de ciertas prácticas artísticas, que se sitúan en una oposición a la norma y la convención con respecto a la función sustitutiva de la representación visual. Para señalar el término por medios más precisos, es necesario explicitar algunas determinaciones que lo articulan y que se incluyen en su composición. Se trata de concebir la producción antióptica sobre la base de dos dominios diferenciados: la idea de *producción*, que no recurre exclusivamente a modalidades gestuales tradicionales en un sentido técnico; y otra que define una actitud de negación de la implicancia normativa, definida como la reproducción mimética o fundada en la imagen de la realidad óptica. El concepto de producción antióptica señala un despliegue de gestos artísticos, que pueden materializarse fuera del soporte tradicional, considerado como aquella “ventana” dentro de la cual se presenta una realidad con su propio espacio virtual interior. La denominación de producción implica deslindar acciones con respecto a los modos convencionales de ejecución de la obra de arte, entendiendo por estas formas aquellas que mantienen una relación, de mayor o menor cercanía, con un referente del mundo perceptivo inmediato. Así, en cierto modo, no habría una “obra” en el sentido cósico del término. Si fuese de la manera señalada, se generaría la idea de un artefacto, físicamente estático, y visualmente especular en relación con un referente, situado ante la contemplación de un espectador. Al proponer la idea de producción visual, se otorga una misma jerarquía al gesto productivo y a la obra que se realiza. Esta última, la obra de arte en un sentido convencional, se entiende como una materialidad “noble”, que enarbola una pretensión de trascendencia, de posteridad, para desafiar el paso del tiempo. De este modo, la materia pictórica manipulada por la técnica de un autor, delineaba los contornos de la obra-cosa en función de una intencionalidad, que quedaba “solidificada” al momento de recibir la signatura de un artista.

“Producción” se puede definir aquí como una condición de la imagen del arte, pensada como un devenir o flujo con diferentes niveles de implicancias de contenido y vinculación entre artista y audiencia. Este mismo representa una manera de construir imágenes que incorporan otros aspectos del ver subjetivo, recurriendo al uso de medios materiales, gestos y procedimientos no contemplados por la tradición. Lo anterior lleva a re-pensar la relación que se establece entre acción, imagen y materia. En síntesis, una mirada y producción desde un ver expandido, del que la vanguardia haría un programa³⁰⁰. La producción antióptica indica la oposición hacia condiciones de pensamiento y concepciones de la imagen artística, tomando en cuenta un orden implícito en relación con la observación del mundo. Este ordenamiento es el que la óptica sostiene como modalidad de desempeño esperable de acuerdo a la percepción visual, considerada en su dimensión receptiva. Se piensa en este antagonismo como una actitud de negación con respecto a las formas de pensamiento y representación del espacio tridimensional bajo el sistema de la perspectiva “como forma simbólica”.

Con el término “óptica” se alude a un área de conocimiento que indaga en el modo en que la retina recibe las imágenes, tanto de las superficies de los objetos, como de los fenómenos del mundo, mediante la acción de la luz. Con esta premisa, se señala fundamentalmente una lógica de sensaciones estimulares, una jerarquización de los modos de apropiación de la visión dirigida hacia la exterioridad. El concepto de óptica se puede entender como un modelo de comprensión de la percepción en la medida en

³⁰⁰ La vanguardia posee una “doble determinación irreductible”, a partir de la cual es posible pensar en las modalidades transgresivas de las que la producción antióptica se hará cargo. Por un lado, al “aumentar la autonomía de los recursos de expresión artísticos en un grado antes desconocido” se alude a un formalismo que pondrá su atención en la técnica y procedimientos liberados de su condicionalidad hacia el dominio del arte. Por otra parte, al “desarrollar la eficiencia de los recursos de expresión artística en una medida hasta entonces desconocida” se proporciona un sustento revolucionario para un cambio en las actitudes y percepciones sobre el arte. Esto resultará un núcleo fundamental para definir una estética negativa y el núcleo transgresivo –y soberano– de la producción antióptica. Véase Menke, Christoph (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, págs. 37 y 38.

que esta se vuelve un mecanismo de recepción del medio circundante. Si bien la óptica como tal posee una extensa tradición, es Leon Battista Alberti se encarga de sustentar las bases del comportamiento de los fenómenos visibles, aunque sin referirse a un sujeto propiamente tal. Alberti no se preocupa del funcionamiento mismo del ojo o del modo de despliegue de la luz sobre los objetos del mundo, sino que determina la manera en que un triángulo opera como estructura de visibilidad para la representación pictórica³⁰¹.

La *Dióptrica* de Descartes establece bases cognitivas para la comprensión de la óptica moderna, tomando en cuenta un sujeto que sostiene un punto de vista particular e intransferible. Descartes unifica el fenómeno de la luz y lo une a la mecánica del “objeto luminoso” y al “medio de transmisión”³⁰². El análisis cartesiano establece una visión comprensiva de la imagen, pensada como una correspondencia entre percepción y aprehensión sensible de los objetos. Lo hace de un modo que evidencia un ordenamiento racionalizado en términos matemáticos y geométricos, característico de un modelo kepleriano del ojo, y que Descartes tiene en cuenta cuando piensa en la visión como un aparato ocular. La visión en Descartes tiene el valor de ser un medio a través del cual el pensamiento puede enfocar su atención y determinar con precisión los rasgos visibles y diferenciados de los objetos, casi una puesta en lo visual de la distinción sujeto-objeto propio del pensamiento cartesiano³⁰³. Esta jerarquización de lo visible es, sin duda, un hecho determinante para pensar la percepción visual como orden, y a la vez una modalidad de comprensión fundada en la recepción sensorial y la producción de lo sensible en sus niveles más instrumentales de estímulo y respuesta. Así, la imagen óptica se presenta aquí como una que, situada en aquel fondo renacentista que construyó la ventana pictórica del cuadro, configuró un plano de despliegue de la *Gestalt*

³⁰¹ Kemp, Martin (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Akal, p. 30.

³⁰² Zajonc, Arthur (1995). *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente*. Santiago: Andrés Bello, p. 91.

³⁰³ Al respecto, véase la relación entre visión, pintura y pensamiento señalada en Stoichita, Victor (2000). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, págs. 151 a 155.

espectatorial de la modernidad, incluyendo la perspectiva como medio de representación. Pero al mismo tiempo, se trata de uno de los momentos en que la visión es pensada como una potencial sincronía con otros sentidos³⁰⁴. Lo anterior permite postular que pensar sólo desde la óptica es pensar desde la adecuación a un *algo* y, por lo tanto, a una “superficie” que refleja un consenso fisiológico, subjetivo y cultural, del que la producción antióptica se desvincula para instaurar su forma particular, y programáticamente incondicionada, de aprehensión de lo real.

II. La recepción somática, la expansión del ver

La recepción somática alude a la capacidad sensorial del sujeto dada en su captación de lo visible, siendo a primera vista una reacción predeterminada por las características de la superficie retiniana. La percepción visual conforma una experiencia, engarzada a una convención o aprendizaje establecido, determinante de lo que el sujeto ve, siendo limitada por denominaciones alusivas a la ley formal de las imágenes del arte. Sería lo constitutivo de una “pantalla de lo real” determinada por la tradición. Maurice Merleau-Ponty llama la atención sobre un momento particular: “la ciencia y la filosofía han sido llevadas, durante siglos, por la fe originaria de la percepción. La percepción se abre a las cosas. Esto quiere decir que se orienta como hacia su fin, hacia una *verdad en sí*, en la que se halla la razón de todas las apariencias”³⁰⁵. A esta convención se le puede definir como una *óptica interior* que otorga sentido, un orden de fenómenos, todos ellos producidos en el campo de lo visible extra-subjetivo. En cierto modo, esta misma sensibilidad endógena, producto de una cultura en particular (aquella que determina la producción artística entendida en el mundo europeo), podría ser pensada de manera

³⁰⁴ Véase Descartes, René (1990). *El tratado del hombre*. Madrid: Alianza, p. 65

³⁰⁵ Merleau Ponty, M., op. cit, p. 75.

condicional en función de las operaciones fisiológicas que determinan el concepto de percepción visual. De acuerdo con esta concepción de la referencialidad del realismo artístico, la imagen tiene una relación de correspondencia con el mundo. Pero también y al mismo tiempo, la percepción encontraría diversos grados de no determinación, es decir, un rango en que la ensoñación sobre lo inmediato y la imaginación trascendente desplegarían sus potencialidades, por ejemplo en el romanticismo, los movimientos de vanguardia y con mayor fuerza en el surrealismo. Sería esta capacidad el punto a partir del cual la recepción de la imagen del arte dejaría su aspecto pasivo para volverse una expansión de lo visual, que se abre paso desde un componente, fundamentalmente psíquico, hacia una apertura de significados posibles, y que inviste de sentido a aquellas imágenes que conforman el ámbito de producción de lo visual artístico. La imagen del arte tiene una consistencia ontológica, desde donde la producción antióptica intenta revertir su dimensión material para posicionar aquellos estratos e intensidades que se conectan con otras esferas del ser y que la óptica de las apariencias soslaya.

La invención de la perspectiva resignifica la parcialidad de la mirada individualizada, poniendo en un rango matemático-óptico la sensación propia de un espectador que, desde sus condiciones psicofisiológicas, elige un punto de vista particular para mirar³⁰⁶. Esto no significa una incorporación total de *toda* la vida interior subjetiva a la concepción visual de lo real. Por el contrario, se trata más bien de una delimitación de lo subjetivo que sitúa su foco en la sensación óptica, definida como la confluencia de los rayos luminosos, materializados en las líneas de fuga propias de la convención que representa el espacio tridimensional. La óptica que articula la escena de *Los Embajadores*, de Holbein [Ilustración 10] es muestra de una tradición que resulta consistente con la representación del espacio tridimensional exhibido, estando encajado en los márgenes del formato pictórico que define la modalidad pictórica europea desde el Renacimiento. El vestuario y los ornamentos, la simbología del globo terráqueo y

³⁰⁶ Panofsky, E., *op. cit.*, p. 48 y 49.

celeste, las superficies y opacidades, conforman un conjunto definido con una manera específica de representar ciertas escenas, lo cual daba cuenta de las expectativas del contexto. En el cuadro se establece un paralelo entre representación y mundo circundante, entendido desde una óptica particular, alusiva a algunas relaciones entre sus componentes.



Ilustración 15: Hans Holbein (1453). *Los embajadores*. (Óleo sobre tela).

En el cuadro mencionado, es evidente el deseo de apropiación de lo real por medio de una analogía visual, buscando la concordancia entre mundo y apariencia. La pintura en el escenario convencional se utiliza en su condición de materia, que en la medida en que es dominada y “domesticada” por una técnica, persuade al espectador

acerca de su criterio de verosimilitud. La verdad del ser de la pintura en su dimensión óptica se determina por la semejanza entre representación y referente. Como si la pintura disfrazara su materialidad, no siendo lo que se es, sino más bien su apariencia. A pesar de la célebre anamorfosis presente en la sección inferior de *Los Embajadores*, y que se interpreta como recordatorio de la inminencia del fin y la muerte³⁰⁷, la percepción busca los ajustes de esa aberración de la forma para vincularla a la idea isométrica de la realidad. Un componente extraño en la representación, puede jugar con la distorsión, la alteración de la óptica ya mencionada, pero sigue siendo a pesar de todas las modificaciones, la alusión a un referente.

La recepción de un modelo ejemplar, reproducido en el marco de la representación óptica, evidencia un modo específico de funcionamiento del aparato ocular. Los sistemas de apariencia propios de diferentes ópticas epocales, se ajustaban a una cadena de expectativas coherentes con la representación. Estos mismos esquemas icónicos se articularon en función de un orden visual particular declarado o implícito de dichos escenarios. No es lo mismo observar aquella “legalidad geométrica cristalina” del espacio egipcio, o la sustentación geometral situada en el sujeto de la perspectiva occidental³⁰⁸. Cada una de ellas conlleva una determinación formal que sustenta un espacio de consistencias y de demandas hacia la producción artística. De esta manera, la recepción somática, aquella dictada previamente por las condiciones de recepción del sujeto observador, varían en cuanto a su forma de vinculación con la imagen del arte.

A diferencia de la preeminencia retiniana dada en el ámbito psico-fisiológico, la producción antióptica que asoma con más fuerza en la segunda mitad del siglo XX representa una acción sobre la materia pictórica y sus modos convencionales de representación. Esto se logra, en un primer momento, con los procedimientos

³⁰⁷ Kemp, Martin (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Akal, p. 224.

³⁰⁸ Véase la nota 2 de este trabajo.

surrealistas descritos en “Lo que calla el surrealismo”³⁰⁹, especialmente aquellos que intentan desvincularse de lo inmanente por medio de la asociación libre. La tendencia se profundiza con las exploraciones materiales del expresionismo abstracto³¹⁰, en donde la materia pictórica salta a la superficie del cuadro como protagonista por sí misma, y se consolida en el accionismo vienés. En este último, la sincronización de la percepción visual con la experiencia somática y la reflexión en torno al procedimiento, provocará expansiones de la intensidad sensorial visual. Esta se produce primeramente en un plano intelectual, al cuestionar la percepción concebida bajo la clásica disposición del “triángulo óptico” indicado por la convención perspectiva, y que la vanguardia en su conjunto fue atacando cada vez con mayor determinación. Esa resistencia se producía, probablemente, porque aplicar una ley formal en el arte tiene implicancias. No considera algunas fuerzas e intensidades que intentan salir desde la subjetividad, y que se pueden experimentar como sitios diferenciados de expresión emotiva, física y psíquica. La producción antióptica las toma en cuenta, ya que la mirada no está aislada de las sensaciones que la circundan y acompañan su juicio. La percepción visual ejerce un pensamiento implícito, que se nutre de otros ámbitos somáticos e ideáticos, por más que cualquier enfoque empirista vacíe su misterio, pues “la visión está ya habitada por un sentido que le da una función en el espectáculo del mundo, lo mismo que en nuestra existencia”³¹¹. De esta manera, la intensificación de la sensibilidad subjetiva inscrita en el ver no se produce, de acuerdo con lo indicado por Merleau-Ponty, por un efecto externo a esta misma mirada, sino más bien por una serie de potencias sensibles, de diferente raigambre, y que se encuentran ya presentes *dentro* de la sensibilidad. La intuición de la producción antióptica, es que la mirada subjetiva tiene una energía en potencia, que pugna por manifestarse de algún modo. En “El desborde sublime”³¹², esa energía surge en la figura del terror burkeano, alineado a su vez con estrategias

³⁰⁹ Véase el capítulo 2 de este trabajo.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Merleau Ponty, M., *op. cit.*, p. 75.

³¹² Capítulo 2 de este trabajo.

atenuadas de distanciamiento, pensadas como desinterés o bien por la intelectualización de lo sublime matemático y dinámico kantiano; en ambos casos, la reacción emotiva se da en la ansiedad contemplativa, pero esa misma tensión no habita fuera del sujeto, sino que se produce por la fuerza de una imagen endógena, o una imaginación trascendente que adquiere distintas fisonomías ante la mirada interior. La misma energía interior que desarticula la sensación de lo visual en lo sublime, retorna bajo la forma de lo feo, que no se adscribe a la estructura formal de lo bello, tal como se vio en “El desborde sublime” que inicia este texto. La inscripción de lo feo representa un intento de recuperar un estado arcaico de no determinación por parte de la ley formal, de la cual lo feo intenta desvincularse, tal como se vio en el capítulo 2 (“Trayectorias de lo feo”).

De acuerdo con lo ya expuesto, la producción antióptica se despliega buscando estados que exacerben la magnitud sensible de la visión en las imágenes del arte. Esta indagación se da incorporando otros componentes sensoriales, que densifican la recepción e interpretación de las apariencias. La fuerza de la producción antióptica muestra un antagonismo radical con el enfoque mimético, al recalcar su precariedad energética. Ello, debido a que la imitación de la forma no incorpora experiencias sensibles, que potencien la aprehensión de la compleja trama de relaciones que el ser recibe al exponerse ante lo real. Estos factores sancionan el *status* de la subjetividad como núcleo esencial de la experiencia estética, siendo más evidente a contar de las distinciones de lo sensible en Burke y Kant, y en mayor medida, en el relato de la pulsión freudiana. La irrupción de esta subjetividad consciente de sus afecciones, tanto en una esfera fisio-psicológica, o en su imaginación trascendental, determina un hecho tal vez nimio, pero que la producción antióptica utilizará como punto esencial en su intento de colapsar el orden de lo visual. La imagen del arte irradia una afección que es capaz de sobrepasar las condicionantes de la vida interior subjetiva, produciendo reacciones emocionales o sensitivas de gran intensidad a partir de estímulos visuales.

III. Los componentes de la producción antióptica

La producción antióptica propicia un modo particular de subjetividad que se despliega en las manifestaciones más radicalizadas de las artes visuales dentro del contexto del siglo XX. Su genealogía no es material, pero pasa a través de la pintura, como la línea del romanticismo que se deposita en expresionismo abstracto, y que a su vez reverbera en Brus. No obedece a una fuerza normativa —la cual repudia—, aunque posee fisonomías reconocibles y comunes en sus modalidades de aparición, como la transgresión de la Secesión vienesa que palpita en Muehl. Tampoco es espiritual, no obstante, emite indicios de trascendencia, como el erotismo místico del Bosco y sus opacas resonancias en Nitsch. Así, la producción antióptica manifiesta con estos atributos sus componentes fundamentales, que se pueden describir como la denegación de la demanda formalista, propia de la disciplina artística en su línea convencional. Por otra parte, indica la problematización acerca de las condiciones de la sensibilidad subjetiva, una vez que se encuentra expuesta a un estímulo intenso, que sobrecarga su capacidad y conmociona su estabilidad. La visión sustentada por el campo de la óptica, señalada en el inicio de este capítulo, representa un modo de afirmación de lo visual que la producción antióptica deniega. Con ello, se opone al estímulo retiniano como núcleo constitutivo de la mirada subjetiva. La sensibilidad inscrita en el concepto de producción antióptica conforma una subjetividad auto-consciente, cuyo imaginario es una formación trascendente negativa. Esto quiere decir que la construcción de lo imaginario se piensa como una capacidad que da cuenta de ciertas “argucias de la representación”, que pueden ser descritas como una óptica endógena, por lo tanto inscrita en el sujeto, y modelada por la convención aprendida en el medio cultural.

La modalidad sensible de la producción antióptica recurre a la energía psíquica

que se visualiza, en un primer nivel, como la energía de la libido descrita por Freud, y que propulsa el funcionamiento del aparato psíquico. Si la imagen artística es depositaria de cierto contenido oculto, y si su construcción posee una equivalencia formal con la vida psíquica, el inconsciente contendría imágenes y representaciones³¹³. En un segundo nivel, las pulsiones de vida y muerte serían los mecanismos de investidura que, desde el sujeto, producen y permiten decodificar el sentido de la producción artística.

Un primer momento del registro de esa presencia pulsional de la imagen sería la determinación de una fuerza que sobrepasa la estabilidad emocional del sujeto. Un componente de tipo sublime, pensándolo como fuerza que sustrae el control subjetivo debido a su potencial amenaza. Un segundo instante se relaciona con el impacto o desagrado de algunas formas de creación que tendrían el cariz de la fealdad. Lo siniestro sería un tercer momento, en el que la amenaza de castración, las sensación de extrañamiento y la repetición compulsiva se manifiestan como formas visuales. Desde este componente energético, se produce una investidura de sentido que da cuenta de la intensidad situada en la subjetividad sensible. La sensibilidad de la producción antióptica sostiene una fuerza pulsional para construir imágenes artísticas, pero de un modo en que los contenidos manifiestos y latentes no se desplazan hacia lugares en los cuales no puedan ser percibidos. Por el contrario, la producción antióptica posee una condición ostensiva. La pulsión adquiere una fisonomía que no distingue entre ocultación y exhibición. La producción antióptica deviene pulsión desatada y manifiesta, una energía psíquica que moviliza la asignación de contenido, expuesto como un *shock* que conmociona los sentidos y la interpretación subjetiva cuando deja a aparecer un contenido latente sin intervención de mediación alguna.

En la medida en que los límites dados entre contenidos explícitos e implícitos se

³¹³ Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós, p. 123.

anulan, la metáfora disminuye su poder de elipsis. Desaparece en medio de una inminencia emergente e intensiva, sea bajo la imagen de la sangre y el vómito o la conmoción descontrolada del sacrificio escenificado. Las energías se distribuyen de un modo en que lo oculto se exhibe con total ostentación y los intentos de articular un sentido para el contenido evidente se anula. La indiferenciación entre lo latente y lo manifiesto libera al sujeto observador y generador de la metáfora. Su retroceso y pérdida de potencia encubridora enfrenta al sujeto con lo real sin un filtro aparente.

IV. La fuerza de la pulsión y su determinación en la imagen

Las imágenes del arte construidas *desde* la pulsión, poseen una diferencia con la articulación del arte *en* (o dentro de) ella. Construir el arte desde la pulsión significa encargarse de los contenidos inscritos en la vida psíquica, referirse a ellos, representarlos, modificar su apariencia, mantener sólo en cierta medida una sublimación atenuada. Dentro de esta última distinción, se puede incluir mucho del trabajo de la Secesión vienesa (especialmente su vertiente de transgresión sexual) y gran parte –si no toda– la obra del movimiento surrealista. El contenido, pudiendo estar más o menos encriptado en las formas de representación tiene, precisamente, esta cualidad: ser la representación de un contenido latente, que se encuentra vinculado a una pulsión particular.

Por otra parte, las imágenes del arte construidas *en* la pulsión, se producen dejando de lado las formas de trabajo visual que se definen en el espacio de la convención artística. En esta modalidad, los mismos contenidos de la vida psíquica subjetiva dejan de estar mediatizados por un componente sublimatorio, y se despliegan

como manifestaciones que exploran el instinto y la desfiguración antes que el control y la adaptación a la forma. Por ejemplo, la diferencia entre representación surrealista, en términos de su alusión a la castración, no se aleja tanto –al menos temáticamente– de los trabajos del accionismo vienés. La castración sugerida, o incluso explicitada en la pintura surrealista, moviliza las respuestas emocionales del sujeto. También lo hace la violencia de las imágenes sacrificiales o las heridas presentes en el accionismo vienés. Sin embargo, la diferencia fundamental es el modo de hacerse visible. Los cuerpos desmembrados de Bellmer, las fragmentaciones corporales de Magritte son a fin de cuentas, imágenes construidas por la materia: en un caso, pictórica y en otro, material. Requieren una distancia. Construcciones formales ante las cuales la materia se acondicionó para relatar un suceso.

En ambos casos, predomina una angustia concreta dentro del espectador pero, de todos modos, sigue siendo una mediación representacional y articulada en función de un efecto. Y si en el surrealismo persiste una construcción de lo imaginario, que en gran medida permite una distancia para generar la defensa del sujeto, en el accionismo vienés, no hay mediación, ni intento de establecer una realidad ficcional. Cuando Nitsch abre en canal del cuerpo de un animal (a pesar de no ser un hecho litúrgico vital, tal como pudo serlo el sacrificio primigenio al cual recurre como fuente de origen) su intención no es solo “referirse” a un modo de entender lo espiritual. Se trata de instalar mediante la mirada, un contenido que –en el horror espectacular– lo lleva a estados arcaicos del ser.

V. Los atributos del shock

Desde las prácticas que relevan la transgresión y la renuncia a las categorías

constructivas o referenciales de las artes visuales, cabe preguntarse cómo opera esta conmoción, y con qué intenciones se manifiesta ante la mirada. El desenlace buscado por la producción antióptica de las artes visuales puede señalarse como el *shock*, el impacto emocional o el estremecimiento psíquico del sujeto. En el acontecimiento que despierta la conmoción del sujeto, el principal impacto sensible es la ruptura de una continuidad, la ya señalada indiferenciación entre contenido latente y manifiesto. Las formas de ruptura de este flujo, que se dan cita en las imágenes de la producción antióptica, son muchas. Las muestras de intervención sobre el cuerpo son quizás sus ejemplos más evidentes. Las heridas sobre la piel, el sacrificio de animales, la posición de *voyeur* sobre los cuerpos desnudos y abiertos a los flujos del erotismo usuales en el accionismo vienés permiten tener una referencia con respecto a este impacto psíquico. En estas obras, los significados que se pueden buscar en un arte sublimatorio, que sugiere o que plantea escenas para ser observadas a través de una pantalla ficcional, entendiéndose esta misma como diferentes recursos de las artes visuales, no se mantienen en la esfera de la elipsis o la mediación, sino que exponen todo el contenido clausurado por el principio de realidad: el contenido latente deviene manifiesto. Muehl no intenta modificar, metaforizar o simbolizar significados agresivos. En su lugar, degrada y ataca objetos y personas *in situ*, haciendo que el pretendido tamiz de la representación desaparezca en el impacto de la audiencia.

Si pensamos en estos aspectos en términos de su presencia explícita en la vida consciente, los contenidos manifiestos se cargan de sentido y poder de referencialidad en relación a un contenido latente que deja de ser tal en la medida en que puede ser interpretado. Este último se oculta entre los flujos de conciencia, que lo mantienen en un fondo subyacente, pero que tal como menciona Freud, poseerá siempre una densidad de significados mucho mayor que aquellos condensados en las imágenes de sueños,

fantasías y –se podría agregar– las formas artísticas³¹⁴. Esto es significativo, pues podría implicar que, no importando la agudeza y rigurosidad de la interpretación, el contenido latente siempre tendrá inscrito un resto de incomprendibilidad y de enigma. En la medida en que el contenido latente se despliega en la vida consciente, este adquiere una consistencia ontológica “rectificada”. Comienza a existir de manera explícita, se apodera del ser que se instala ante el sujeto como una multiplicidad de sentidos, ya que el contenido latente posee *per se* un desplazamiento de varias experiencias psíquicas subjetivas y no elaboradas. Si el contenido manifiesto, para ser considerado como tal, es una adecuación para entrar en la decodificación del contenido oculto, entonces esta elaboración se derrumba cuando lo latente pasa a primer plano. La incisión pictórica de Brus es inexplicable. Más allá del gesto interpretado como acción analítica de la anatomía de la pintura y de la corporalidad, hay un fondo que recoge tantos matices de interpretación subjetiva, que no hay acuerdo posible por parte de la audiencia de sujetos, y sólo puede ser sancionado como una acción sin sentido, lanzada al azar y al olvido.

La pérdida de límites entre el contenido latente y manifiesto produce que los mecanismos de la metáfora también pierdan su potencia. Cuando Lacan sitúa la metáfora y la metonimia alineadas, respectivamente, con los mecanismos de condensación y desplazamiento, subraya el papel del lenguaje como paralelo con las formaciones del inconsciente. Es en este aspecto en donde este inconsciente, articulado como un lenguaje, exhibe componentes que simbolizan los atributos de la elaboración primaria a la que lo siniestro accede como medio para configurar las imágenes artísticas. Si lo siniestro visto en “Lo que calla el surrealismo”³¹⁵ era la devolución de experiencias infantiles superadas por los mecanismos sublimatorios, o de convicciones pre-rationales clausuradas por ajustes de la percepción de lo real, en el terreno de las imágenes del arte

³¹⁴ Se trata de la vivencia del mundo psíquico interior ya indicado en el capítulo 3 de este trabajo (“Lo que calla el surrealismo”).

³¹⁵ Véase el concepto definido en el capítulo 3 de este trabajo.

estas vivencias se manifestaban bajo un amplio rango de fisonomías. Estas apariencias se pueden sintetizar en la imagen de la castración, la repetición y el doble. Lo siniestro, en tanto “mensajero de la muerte”, poseía atributos que le hacían ser percibidos como una amenaza desde estados anteriores de la vida psíquica, y lo hacía en función de las investiduras de sentido que el sujeto le entregó.

Sin embargo, en lo siniestro se puede tener en cuenta aun, restos de cierta mediación. La distinción simbólica que se puede ejercer en torno a imagen y significado se encuentra aún presente. Lo reprimido que retorna, lo hace haciendo explícita la presencia de un contenido obliterado por mecanismos de clausura. Pero de todos modos subsisten en la imagen algunos modos de articulación del mensaje visual, que requieren de un pensamiento con una lógica por parte del artista y de la audiencia. Esto es notorio en la producción surrealista más figurativa, y de un modo más encubierto en cierto surrealismo de tinte más abstracto. El contenido psíquico es liberado en términos del tema representado, pero no necesariamente en cuanto a las técnicas que se aplican sobre los distintos medios expresivos. Este último aspecto, la asignación del sentido, rescataba líneas de proyección del significado, emanado desde el sujeto, constituyendo trazas lanzadas desde el fondo de la infancia, olvidada y abatida por el proceso de consolidación de las etapas de clausura del inconsciente. De esa misma cultura que Dubuffet señalaba como parte de una estrategia para adormecer al sujeto.

El *shock* propiciado por la producción antióptica rescata de manera más evidente los mecanismos que en lo siniestro constituyen la liberación del contenido latente. En este último caso, la producción antióptica moviliza las energías convertidas en imagen dentro de lo siniestro, el cual se desdibuja en cuanto a sus atributos más sublimatorios y pasa a ser presencia de lo latente. Expresión de sí mismo, negación de los mecanismos que articulan una imagen que media entre sujeto y lo representado. La deposición de la

mirada del espectador ante la construcción del cuadro, señalada por Lacan en su *Seminario 11*, permite pensar en la representación como ese “señuelo” que representa una negociación entre artista y audiencia. En cierto modo, es el resultado de la transacción entre expectativa de contenido por parte del espectador y la referencia formal desplegada en la imagen creada por el artista³¹⁶. El contenido latente u oculto se entrega en el lugar de la pantalla tamiz, que sostiene operaciones de simbolización, metáfora y metonimias.

A diferencia de esta transacción, en la producción antióptica no hay negociación, sino la actualización de energías desplegadas de manera invasiva ante la mirada del espectador, y que produce la conmoción necesaria para generar desagrado. Brus construye lo que podríamos denominar su producción post-pictórica, en donde el cuerpo utilizado como soporte recibe la proyección somática de quien lo contempla. Una suerte de *emfühlung*, en la medida en que produce una identificación corporal de parte de la subjetividad que mira. La transgresión, en mayor o menor medida, lleva a cabo efectos sobre la subjetividad y propicia un efecto de potencial discontinuidad vital en el artista y su audiencia. Esta se materializa en el cuerpo, genera un *shock* al enfrentarse a formas que repercuten en la continuidad normativa de la audiencia, al observar a un artista que sobrepasa, ahora desde su praxis, los límites de la forma artística. La producción antióptica señala un despliegue de agresiones, pulsiones liberadas, violencia, gestos pictóricos que exploran antes en el despliegue de la materia que en su uso como adecuación mimética, a la que repudian como coacción preceptiva. La ejecución desde este repudio constituye una presencia residual de diferentes intensidades energéticas, que se despliegan como fuerzas que sobrepasan las atribuciones de una percepción visual retiniana, fijada por sobre todo en una recepción pasiva (o una “fe en la percepción”).

³¹⁶ Lacan, Jacques (1987). *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Sin embargo, sobrepasar los límites de esta recepción reemplaza la estabilidad formal y descentra la estabilidad psíquica.

En la producción antióptica el deseo de sobrepasar los límites normativos de la mirada, constituida por las determinantes formales de la representación en su función sustitutiva, lleva a otros medios sensitivos y de apropiación. El cuerpo que extiende su gesticulación, los movimientos incontrolados, los espasmos, pero no el lenguaje. Al menos, no el lenguaje articulado como la relación coherente entre significante y significado. Pero ese acceso a otra sensibilidad no coincide. Como en la producción antióptica no hay condensación sublimada, no hay metáfora, ni sustitución, pues ella viene *a posteriori*. ¿Cómo pensar en la metáfora de un animal mientras se desangra? ¿Cómo articular la cadena significante-significado de un excremento sobre el rostro de Brus?

La subjetividad sensible pensada desde la producción antióptica se articula como una intensidad que otorga una sobrecarga de significación al objeto de la visión. Es por ello que la catexis o la investidura psicoanalítica, ese término que señalaba una cierta cantidad de descargas de excitación en el aparato psíquico³¹⁷, resulta clave para indicar en modo en que la sobreestimulación se da en la recepción sensible. Produce una modalidad que se reconoce el exceso depositado sobre el objeto que provoca al espectador. Se trata de una forma de enfrentar el trabajo productivo bajo una energía o intención latente que se puede identificar como un impulso sádico o agresivo contra el propio cuerpo, y que se verifica al mismo tiempo, en una alteración de sus fisonomías.

³¹⁷ Véase el capítulo 2, “Lo que calla el surrealismo”.

En su texto “Antivisión”, Rosalind Krauss³¹⁸ cuestiona los términos constitutivos de una parte sustancial de ciertos paradigmas normativos en relación a la visión. Sostiene que se trata de una fuerza psíquica existente en un espacio que subyace a “un conjunto de trabajos” dados en el contexto de la producción artística a lo largo de la historia del arte, desde la época del neolítico hasta llegar al siglo XX. Cuestionar estos paradigmas normativos tiene que ver con posicionar al sujeto en un estado de pérdida y anulación. Ello sería el sentido de términos como automutilación, ceguera, acéfalo o lo informe. Los conceptos que Krauss utiliza aquí se refieren, sin duda, a una suerte de zona marginal de la representación, pues se trata de formas que no se adaptan fácilmente a la expectativa representacional dada en el contexto artístico de la época en que estos términos aparecen, y que se entienden dentro del contexto de la vanguardia en la dimensión negativa, excesiva y violenta que este trabajo ha explorado.

Sin duda, la imagen de la violencia y el exceso aparece continuamente a lo largo de diferentes momentos de la historia del arte. Los ejemplos son numerosos y muestran con mayor o menor nivel de intensidad la destructividad, el descontrol y las imágenes que resultan perturbadoras para la sensibilidad. Ello incluye, sólo por dar un par de ejemplos, cierta producción de Goya referida a Saturno, a los desastres de la guerra o a imágenes vinculadas a la brujería; asimismo algunas imágenes de canibalismo realizadas por Rubens **[Ilustraciones x y x]**.

Pero en esas imágenes la violencia encerraba una justificación. El contenido mismo debía hacer descrito, y en virtud de ese mismo, la violencia se encontraba, de alguna manera, justificada. En cierto modo, una defensa que permitía entrar en el contenido sin quedar “fijado” en el *shock*. A diferencia de lo anterior, en el surrealismo

³¹⁸ Krauss, Rosalind. “Antivision” en *October Magazine*. Vol. 36, Massachusetts: The MIT Press (Spring, 1986), págs. 147 a 154.

la imagen de la castración parece adquirir una mayor conexión con el sujeto, pero referido a un imaginario ligado a un estrato inconsciente, y con ello a la idea de fantasía.

La representación concebida como una ficción podía ser el mecanismo de defensa que permite al espectador racionalizar y defenderse del acoso de lo real y su dimensión violenta. A partir de esta lectura, el concepto de producción antióptica constituye un modo de abordar aquellos trabajos ligados en su aparente intención de socavar la integridad del sujeto psíquico. Es por ello que ciertas prácticas ligadas a la violencia y la transgresión fijadas en el cuerpo, permiten pensar algunas zonas de las artes visuales el arte como transgresiones programáticas en la búsqueda de instaurar un orden que se diferencia de aquel que determina la ley formal como canon constitutivo de las imágenes del arte como imitación. Los conceptos examinados a lo largo de todo este trabajo sostienen la concepción de producción antióptica: lo sublime, lo feo y lo siniestro nutren este movimiento expansivo de la visión. Se trata de formas de demarcación de ciertos fenómenos que, paradójicamente, no pueden ser contenidos por la experiencia subjetiva, pues se trata de eventos sensoriales y sensibles que exigen al sujeto salir de una cierta zona habitual de comprensión.

El concepto de producción antióptica se sostiene tomando como referencia estos conceptos. Ellos no necesariamente aparecen siempre en cada momento en los términos aquí utilizados. Pero sus atributos se manifiestan con mayor o menor intensidad, dependiendo del fenómeno visual artístico en que se enfoquen. Se podría decir que con la idea de producción antióptica se denomina en parte ese impulso sádico que Krauss señala en el texto ya citado. Krauss parece identificar aquí un germen presente en ciertas imágenes que se manifestarán en diferentes momentos de la historia del arte. Tal como ella misma lo menciona, al establecer la distinción mimesis/realismo, abstracción/destrucción y visión/ceguera, se piensa el arte basándose en paradigmas normativos que

se fundan en una articulación de la imagen del arte con un mayor o menor nivel de hegemonía de la percepción visual y la ley formal. Es por ello que el concepto de antióptica intenta conectarse con formas aledañas de interpretación de las imágenes que salen de la norma paradigmática de las artes visuales. El sentido que tiene el concepto de producción antióptica es derribar un muro de incomprensión de un cierto conjunto de obras dadas en diferentes momentos y artistas. Sus ejes más evidentes son la pintura y la materialidad que se bifurca hacia otras densidades pictóricas, de modos incondicionados e impredecibles porque escapan a aquella Ley inscrita en un inconsciente visual. Quien quiera operar dentro de esa zona de insubordinación de lo creativo sólo podría hacerlo desde una afirmación de sí que sobrepase aquella Ley. De acuerdo a esto, el accionismo vienés constituye ese primer momento, donde se produce un quebrantamiento radical de la ley formal, que instalará de manera subrepticia la idea de una autonomía desligada de la moral y conectada al deseo destructivo de un artista perverso.



Ilustración 16: Peter Paul Rubens (1636). *Saturno* (Óleo sobre tela).



Ilustración 17: Francisco de Goya (1819). *Saturno devorando a su hijo* (Óleo sobre tela).

6

LA AUTONOMÍA PERVERSA

I. Renunciar a la Ley

La perversión no tiene límites. Ello puede ser inexacto. El artista perverso tiene los suyos. No los de otros, pues le son innecesarios. Es soberano de su deseo, al que deja desenvolverse sobre todos los objetos que le apetezcan a su pulsión. Su frontera se encuentra constituida por la supresión voluntaria de su propio goce. Parece una paradoja, pues mientras el artista perverso no transgrede su propio deseo, es muy probable que sí lo haga con la expectativa de la norma colectiva. La vulneración del deseo del perverso sería una especie de *transgresión negativa*: el cruce de su límite consiste en no permitirse transgredir lo que considera como frontera de su actuar en función del placer propio. Quebrantar la transgresión que moviliza las líneas de sentido del artista perverso, equivale a situarlo en la normalidad de la cual no es parte. Esta descripción pretende relatar lo que el perverso *no hace* para ilustrar más comprensivamente las acciones de arte que *sí lleva a cabo*. Esto, porque las obras artísticas de la perversión se encuentran supeditadas al despliegue de una pulsión irrefrenable, que paradójicamente formula una “ética ambivalente”, si cabe el término.

Para el artista perverso, desatar el deseo y convertirlo en imagen es un imperativo que transgrede el espacio de consenso social, pero que es necesario para el mantenimiento del sistema endógeno de la psiquis sustentada por la perversión. La

perversión busca destituir al Superyo, instaura una ley que le es propia, acomodaticia y sustitutiva. Ahí radica su “versión del Padre”³¹⁹ o lo que es igual, la versión propia de la Ley. El artista perverso no se contiene en el deseo, y proyecta su irrefrenable pulsión en los procedimientos de creación, sean estos mismos convencionales o emergentes. Es expansivo e irrefrenable, no admite límite, y es indiferente a la ley formal, que dispone para su propio goce. Es en este sentido que, de una manera muy tenue, hay un cierto componente que liga a la perversión con algunas creaciones artísticas. La producción antióptica representa una manera de concebir la relación entre perversión y creación, aludiendo a la búsqueda de espacios no predeterminados por una regulación formal, social o ética.

No todo artista perverso recurre a la pintura. Esta plantea su propio juego y normativa. El perverso puede pasar de largo, o adecuarse a la demanda de ese mismo juego. Cuando lo hace, es capaz de dismantelar la cadena de significante y significado en su dimensión semiótica. Tal es el caso de los artistas del accionismo vienés, especialmente Brus, quien actualiza la presencia de lo pictórico en una dimensión de existencia pura del aquí-ahora³²⁰. La pintura tiene normas interiores, la materialidad se adapta en función del carácter representativo del soporte. Sin embargo, la referencialidad icónica de la pintura tiene una baja en su rendimiento cuando el carácter material de lo pictórico hace aparición. Salabert afirma que ciertas etapas de la pintura occidental desarrollan una representación “anémica”³²¹. De acuerdo a esto, las épocas van permitiendo el protagonismo de la densidad de lo pictórico en mayor o menor medida.

³¹⁹ El término se refiere al juego de palabras “Pere-version”, “padre-versión” de padre versión o perversión relatado por Julia Kristeva. Véase Kristeva, J., *op. cit.*, p. 8.

³²⁰ Véase p. 161 de este trabajo.

³²¹ La tesis fundamental del trabajo de Salabert es que las diferentes épocas contienen diferentes lados de tolerancia restricción hacia la materia ese intento de manifestarse sin mediación en el campo pictórico. Mucha de la producción de lo que se denomina como arte contemporáneo trata de rescatar la condición material de la obra en lo que se podría denominar una suerte de reivindicación de lo material por sobre el idealismo. Al respecto, véase Salabert, P., *op. cit.*

Sin embargo, las sucesivas innovaciones técnicas y expansiones del procedimiento, que la vanguardia hace aparecer en el siglo XX, provocan un desplazamiento de lo pictórico, especialmente en dos dominios: en el uso de la materia pictórica, liberada de la intencionalidad constructiva individual para ser una presencia de sí misma, como se señala en el capítulo 4 con respecto al expresionismo abstracto³²². También en el reemplazo del soporte bidimensional por el cuerpo humano, que puede ser considerado como una superficie de inscripción válida, y que abre la connotación hacia otras derivas de significación, aspecto que se dio con particular intensidad en los trabajos del accionismo vienés³²³. El cuerpo puede ser acosado, torturado, herido. Cuando se inscriben en él las diferentes intensidades de lo real, resulta posible pensar en la condición de la imagen como una violencia ligada a lo sagrado.

Jean-Luc Nancy dice que toda imagen es violenta en la medida en que ejerce una marca. Designa un sitio ligado a lo sagrado, establece una distinción con un *estigma*. Lo distinto, para Nancy, constituye una forma en que la condición material del ser trasciende y se incorpora al “firmamento” de lo sagrado³²⁴. Los accionistas vieneses, con mayor o menor conciencia, recurren a la distinción de la marca ejercida sobre la piel, pero realizando una operación que parece negarse a sí misma. Obrando sobre el cuerpo, *estigmatizándolo* por medio de heridas, marcas o viscosidades pictóricas de todo tipo, en cierto modo lo revelan en su condición objetual, es decir, ponen de manifiesto su determinación como materia arrojada a la inmanencia. Pero, por otro lado, a través de ese mismo procedimiento, proporcionan al organismo corporal la distinción necesaria para ingresarla en una esfera trascendental y paradójica: mientras más se revela el cuerpo como materia, se subraya con mayor intensidad su destino latente

³²² Véase p. 137 de este trabajo.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Nancy, Jean Luc (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press. págs. 15 a 17.

considerado como la aniquilación de todo ser vivo. Desde este punto de vista, las intervenciones del accionismo vienés otorgan furtivamente, bajo la apariencia del desagrado, el horror y el *shock*, una idea en torno a la trascendencia que puede poseer la materia. La producción antióptica de los accionistas vieneses funda un orden diferenciado de la normatividad social colectiva, para realizar una operación de desacato que revela su oposición a la Ley, pero alineándose en pos de un lugar de indeterminación ontológica: lo que el cuerpo *es* corresponde a una materia destinada a la destrucción, pero destacada –estigmatizada– por sobre el flujo existencial. Como si el accionismo vienés promoviera el reingreso de la materia imbuida de trascendencia sacra. Aquí la violencia no necesariamente es un sinsentido. Más allá de si es un cuerpo o la materia en sí misma, los accionistas vieneses parecen querer circular en la inminencia una intensidad que es muy superior a la capacidad de resistencia, sea esta objetual, corporal o material. Como situados desde una posición en la cual son capaces de asolar sin medida ni coerción su propia Ley sobre lo existente, tal como el sádico hace fluir la vida en el cuerpo disponible de su víctima. Un sadismo que sería una potencia latente a nivel social, que los accionistas vieneses actualizan en cada uno de sus actos contrarios tanto a la norma como a la sublimación psíquica, y que intentaría exhibir que bajo toda norma existe una posibilidad de su fisura y posterior ruptura.

II. Una lectura de la creación de Chasseguet-Smirgel

Para Janine Chasseguet-Smirgel, existe un núcleo perverso y latente en cada uno de nosotros, que se puede activar bajo determinadas circunstancias³²⁵. El mecanismo del perverso se genera por una escisión del ego, que intenta negar una zona de lo real por medio de diferentes mecanismos. Retoma una definición de Freud con respecto a la

³²⁵ Chasseguet-Smirgel, Janine (1996). *Creativity and Perversion*. London: Free Association Books, p. 1.

perversión como negación de la amenaza de castración. Chasseguet-Smirgel señala un movimiento regresivo hacia una fase anterior. El sujeto perverso se construye o determina desde un sufrimiento previo. Su deseo más patente es asimilar aquello que resulta imposible de procesar para el aparato psíquico. En ese intento, el perverso repudia la Ley y trata de organizar un orden propio, que tenga sentido y que le permita eliminar la contradicción. En ese intento, el perverso construye un universo con sus propias leyes, disponibles para ser manipuladas por su voluntad, libre de preceptos o acuerdos previos y socializados. Se trata de un universo anal-sádico, en donde el perverso despliega su deseo de manera absoluta. La mejor imagen que puede representar ese cosmos es la de un mecanismo digestivo que transforma todo lo existente en la amorfa consistencia de las heces, fruto de la destrucción total de aquello que la digestión intenta procesar sin éxito³²⁶.

En la búsqueda de la conformación de ese universo, el perverso intenta anular las diferencias. Este sería uno de los puntos esenciales en el funcionamiento de su psiquis: seleccionar los fragmentos y destruirlos para así “digerirlos” y arrojarlos a la indiferenciación abyecta de las heces. La anulación sádico-anal del perverso se dirige también a eliminar la diferencia entre las generaciones y sus sexos. Las orgías del Marqués de Sade serían un buen ejemplo en el que el funcionamiento perverso opera a través de la mezcla indiscriminada de hombres, mujeres, niños, viejos, jóvenes, etc³²⁷. La hipótesis central de Chasseguet Smirgel es que la perversión intenta reconstituir un caos que precede a la existencia. Ese espacio de indeterminación y de mezcla absoluta de diferentes categorías es lo que denomina como un *universo anal*, y que se opondría a

³²⁶ “La abolición de las diferencias previene del sufrimiento psíquico a todos los niveles: sentimientos de inadecuación, de castración, de pérdida, ausencia y muerte, no existen más (...) es el universo del sacrilegio. Todo lo que es tabú, prohibido o sagrado es devorado por el tubo digestivo, una enorme máquina moledora que desintegra las moléculas de la masa así obtenida, con el fin de reducirla a heces (...) todo tiene que revertirse al caos, el caos original que puede ser identificado con heces”. *Ibidem*, págs. 4 a 6.

³²⁷ *Ibidem*, p. 3.

la dimensión psicosexual de lo genital, es decir, a la Ley³²⁸. De acuerdo a lo anterior, la motivación central del perverso es evadir la posibilidad de ser controlado por la Ley del Padre. Las estrategias del perverso para evadir ese universo genital tienen que ver con subvertir los sentidos, parodiar las formas, o establecer ciertas modalidades, que en el caso de las imágenes del arte serían consistentes con los procedimientos y enfoques de la producción antióptica. El repudio de la Ley se da fuertemente en los accionistas vieneses. En sus producciones, es evidente su deseo de anular las diferencias que no les permiten la satisfacción de sus impulsos. Los actos de degradación de Muehl son llamativos en este sentido. El artista parece generar un universo estético autárquico, que obedece todos sus designios. Muehl genera el espacio de despliegue autónomo de su propio goce, de una manera tal en la que su deseo y pulsión se depositan especialmente en el cuerpo femenino, el cual sirve como metáfora de la destructividad patente en toda su obra. La producción antióptica que Muehl desarrolla no sólo destruye las nociones de belleza y de continuidad, sino que también crea un universo arbitrario en donde su impulso agresivo trata de subvertir e invertir las nociones fundamentales que articulan la sociedad a la que pertenece³²⁹. La desarticulación del universo genital y su reemplazo por un universo anal-sádico es evidente en algunas obras que explícitamente exhiben tendencias zoofílicas, masturbaciones femeninas con cabezas de animales y otras acciones similares. Más allá del mayor o menor rechazo que estas obras provocaron, ellas destacan por su manera explícita de exhibir las tendencias personales de Muehl y que lo instauran como un soberano autónomo en los modos de ejercer y consolidar su pulsión destructiva. Efectivamente, Muehl parece desmembrar la convención mediante la metáfora e instalar su propia realidad. Muehl también gestionó y dirigió una comunidad que seguía sus orientaciones, siendo el líder que determinaba la vida interior del grupo³³⁰.

³²⁸ *Ibidem*, p. 11.

³²⁹ La escritura y publicación del manifiesto Zock resulta esclarecedora en este sentido. Véase la nota 285 de este trabajo.

³³⁰ Al respecto, véase Aliaga, J., *op. cit.*, p. 215.

De este modo Muehl, así como los otros artistas del accionismo vienés, parecen representar la evidencia más concreta de la oposición normativa, visual, técnica y ética de la producción antióptica. Aquí, la negatividad propia del concepto llega a sus niveles más radicales, pues abren la posibilidad no sólo de oponerse y contrariar la noción de arte, representación y ley formal. Instalan la presencia de las sensaciones extremas que llenan y colapsan la subjetividad de un modo en que toda noción de belleza, gusto u orden quedan anulados. El desinterés kantiano es aquí imposible, ya que si el desinterés se enlaza directamente con la priorización del régimen de lo bello, desvinculado de preocupaciones prácticas, reacciones emocionales sin mediación. La producción antióptica señala desde su condición negativa, la imposibilidad de permanecer ajeno a las acciones de arte, los gestos pictóricos, el desenvolvimiento de la materia en sus múltiples formas y densidades³³¹. El incremento de la intensidad de muchas de las expresiones artísticas post accionismo vienés dieron lugar a una especie de normalización de algunas prácticas. Por ejemplo, aquellas que ejercían violencia sobre el cuerpo. Desde estas puestas en escena que exhibían la imagen de algo que resultaba ser, a todas luces, desagradable, el paso hacia la exploración no sólo del desagrado captado por la mirada, sino también por otros medios sensoriales no tomó mucho tiempo. Es así como el asco constituye, al parecer, esa frontera que Kant no incluía dentro de su concepción estética³³². Su aparición como sensación que interpela, moviliza y conmociona la vida sensible del sujeto, resulta determinante para vincularlo al concepto de abyección.

³³¹ Sobre la recuperación de la intensidad por sobre el desinterés kantiano en el contexto contemporáneo, véase Cashell, Kieran (2009). *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London - New York: I.B. Tauris, págs. 5 a 11.

³³² Véase p. 86 de este trabajo.

III. La abyección como la faz del orden perverso

La relación que la transgresión entabla con la abyección resulta relativamente clara en manifestaciones artísticas que prosiguen la tendencia vanguardista de colapsar los valores preestablecidos. Julia Kristeva define la abyección como un mecanismo que perturba la constitución de orden, limitación o normatividad. Al pensar esta operación en términos más radicales, la abyección no sitúa un "ob-jeto" en frente de un sujeto, como en el esquema cartesiano clásico. La abyección consiste en arrojar fuera de la percepción sensible de la subjetividad, siendo una oposición a un yo, pero dejando de lado completamente su condición objetual. Esto puede parecer un contrasentido bajo el esquema clásico de la relación sujeto-objeto, pero precisamente la condición de estar "arrojado fuera de" establece su negatividad. De esta manera, se puede deducir que lo abyecto es por sí mismo una presencia negativa: a diferencia del objeto del cual la subjetividad se apropia para homologarse proyectivamente en él, lo abyecto obtiene su presencia a través del repudio del sujeto, que lo considera —sin "verlo"— una exclusión que reafirma su identidad en la medida de su ausencia³³³.

Considerando la dinámica de reconocimiento y denegación recién mencionado, se puede pensar en una relación que supere la díada sujeto-objeto, si bien dicha tarea puede ser compleja. Aun así, la mecánica de la abyección proporcionada por Kristeva no parece dar muchas luces al respecto. Si lo abyecto constituye un "ob-jeto imposible, frontera y límite"³³⁴, y si sus imágenes se encuentran imposibilitadas de ser cristalizadas debido a pulsiones de odio y muerte³³⁵, cabría preguntarse cómo se

³³³ "Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido". *Ibidem*, p. 8.

³³⁴ *Ibidem*, p. 205.

³³⁵ *Ibidem*.

entiende la producción de lo abyecto en términos de su posible imaginario, si este existiese. En *El retorno de lo real*, Hal Foster propone algunas preguntas que ponen en tela de juicio la noción de lo abyecto en el arte como "opuesto a la cultura", debido a que su misma existencia alude a un imposible (como Foster parece afirmar entre líneas). Es decir, lo abyecto no podría ser pensado *en* la cultura porque justamente dicha posibilidad es negada por las condiciones que posibilitan su ser. Si efectivamente lo abyecto no puede ser pensado en el espacio cultural, es porque tiende a ser pensado como un *objeto*. Y ya hemos visto de qué manera el límite de la abyección clausura su representación. El objeto de lo abyecto (en el arte esto debería ser leído como la obra en su dimensión cósmica) sería un *no-ser*, debiendo concebirse la abyección más bien como un proceso y no como un objeto. Cabe destacar que Foster distingue entre el *ser* abyecto y la *operación* de abyectar, con lo cual establece una diferencia explícita entre ente y potencia. Pero aun siendo así, esto nos llevaría a concebir una dinámica de expulsiones, resistencias y adecuaciones que sugieren, de todos modos, un aparente sistema de coherencias, más allá de su aparente an-objetualidad.

Kristeva afirma que el sujeto es una configuración biológica con un pensamiento a la vez que un cuerpo. La materia y la experiencia pasan a través de estos atributos y se convierten en lenguaje³³⁶. Si lo anterior se puede expresar de esta manera, se podría decir que ciertas manifestaciones del arte alejadas de la ley formal, articulan esta trans-substanciación, que precisamente recoge el sentido global que menciona Kristeva. Esto quiere decir la operación de ruptura, pero esta vez amplificadas a tal nivel que el principio de realidad se ve amenazado. La abyección representaría el punto crucial de esta imposibilidad de establecer un vínculo idealizado entre referente y objeto. Si lo abyecto no puede ser delimitado, es porque se trata de un establecimiento de relaciones situadas entre no-objetos. Sin embargo, estas relaciones

³³⁶ Barrett, Estelle (2013). "Materiality, affect, and the aesthetic image", en Barret & Bolt. *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. London: I.B. Tauris, p.66.

no urden una trama consistente. Por el contrario, tienden a desarmar sus posibilidades de comprensión. Es dentro de esa aparente imposibilidad de ser representado, en que la inscripción del concepto de antióptica puede ser realizada: una sistematización que pretende concebir una teoría de la articulación de la imagen como una permanente agresión desde ella misma y, en ocasiones, una inequívoca autodestrucción.

De lo anterior se desprenden algunas consecuencias: si, efectivamente, la renuncia a estructurar la propia comprensión de lo real desde posiciones discursivas enunciadas en la cultura produjese un sujeto descentrado, una pregunta fundamental sería ¿qué carácter tiene esta subjetividad y cómo se articula? No se trataría del descentramiento propuesto por la vanguardia (llámese *Dadá* o Surrealismo) en donde tal dimisión implicaba una desvinculación de la razón instrumental. Se trataría de una subjetividad con un intenso nivel de autoconciencia, que le permitiría subvertir los sentidos formales de la visualidad normada, desmarcándose de la supuesta condicionalidad del orden simbólico. A contar de la vanguardia, la sensibilidad artística se relacionó con prácticas que fueron potencialmente disruptivas. Al parecer la vanguardia, de una manera que era difícil de prever, cimentó un campo de validación, no sólo de la fealdad dentro del terreno de lo visible, sino también de prácticas artísticas que promovían el asco, la extrema agresión y la crueldad puesta en la escena de las imágenes del arte. Esta suspensión permitió acceder a lugares no mediados por la norma, codificándose mediante imágenes que tensionaron el campo de la representación por medio de distintas estrategias productivas. De este modo, así como lo feo se escinde de lo sublime para pensarlo como un matiz de lo bello, y no como su oposición que lo feo sí es, el asco constituye una conversión de lo feo para pensar que en lo repugnante como una frontera de lo feo y el umbral de la abyección.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, cabe preguntarse ¿qué tan profunda es la huella que la violencia, el desacato, la negatividad dejaron sobre la sensibilidad del siglo XX? Experimentar la agresión, el terror, la oscuridad, la amenaza y lo enigmático en un dispositivo artístico se hizo una práctica usual y adquirió validez dentro de un ámbito artístico específico. El intento de este trabajo ha sido mirar, desde cierto ángulo, el modo en que las manifestaciones artísticas más extremas producen una conmoción sensible, un rechazo intelectual y corporal por parte de un grupo importante de la audiencia. Pero también reconocer la adhesión de otro conjunto de espectadores y ejecutantes. Ante este escenario ¿cómo puede pensarse el sitio en que este tipo de prácticas tienen cabida, si estas mismas poseen una declarada intención de destruir el espacio cultural en que precisamente aparecen inscritas? La conceptualización de lo sublime, lo feo y lo siniestro sirvió como referencia para desembocar en la idea de una secuencia coherente de fenómenos, los cuales permiten generar algunas aseveraciones sobre el escenario artístico que validó estas producciones, y que se señalan a continuación.

Existe una tendencia subterránea, deslocalizada, desconocida pero persistente, que se manifiesta con diferentes fisonomías en las artes visuales. Las transgresiones y rupturas de la tradición artística, recurrentes en muchos movimientos del último siglo, están relacionadas con la aparición gradual e históricamente situada de esta tendencia, un impulso energético que se opone a las formas de dominio o contención. Esta energía parece instintiva y posee distintas maneras de hacerse visible. La determinación del concepto de *producción anti-óptica* permite delinear el modo en que esta oscura fuerza

sensible, caracterizada por un impulso agresivo, destructivo y sádico, se instaló paulatinamente en las imágenes y procedimientos de un conjunto de artistas y movimientos del siglo XIX y XX. Este proceso se verifica con mayor consistencia desde el romanticismo y desemboca en un conjunto de movimientos dispersos que caracterizaron a las vanguardias. Lo anterior no significa que este impulso se encuentre ausente en otras épocas, bajo otro tipo de enunciados. La elección de realizar el seguimiento de esta trayectoria energética desde el romanticismo en conjunción con el concepto de lo sublime se dio fundamentalmente por la clara influencia que esta tendencia sigue teniendo para el arte contemporáneo.

La inserción de la producción antióptica en la esfera de las artes visuales se hizo cada vez más extrema en sus objetivos de destruir el orden de lo colectivo, y más intensa en sus estrategias de hostigamiento hacia la estabilidad psíquica. El incremento, tanto de la magnitud de sus prácticas, como del número de artistas que adhirieron a este tipo de creaciones durante el siglo XX, acentuó la distancia entre arte y audiencia. La incompreensión de un sector del arte que se clausuraba el entendimiento del sentido común, se convirtió en un franco rechazo cuando algunas obras atacaban las convenciones y prescripciones sociales. El repudio hacia las tendencias que exploraban en la transgresión no fue impedimento para el surgimiento de artistas y movimientos aún más radicalizados en sus procedimientos y objetivos. El accionismo vienés representó un momento particularmente claro en cuanto a exhibir diferentes estrategias de la producción antióptica, que mostraban la agresividad, el repudio de la Ley, el intento de establecer una mirada sobre la pintura, la materia y el ser de un modo que se oponía a cualquier intento de sublimación y mediación en el ámbito de la creación de imágenes.

En el plano pictórico, la energía destructiva de la producción antióptica se manifiesta como un retorno a un estado previo, desconocido pero intuido, en donde la materia pictórica, no condicionada por las prescripciones del mandato de lo bello, exhibe una potencia energética al dar cuenta de sí misma y no de las referencias que la ley

formal le ha impuesto. Esta emancipación de la pintura en relación a sus mandatos miméticos, no sólo promovió la escisión de prácticas artísticas adheridas a la convención representacional, sino que se desplazó a otros componentes de la imagen del arte. Se vio acompañada por otro tipo de liberación: la voluntad de ciertos artistas, quienes detectaron en la creación la posibilidad de liberar un impulso destructor, que configurase un nuevo orden, una universalidad privada, una soberanía de sí, vista como el despliegue incondicionado del deseo, el goce y la creación sin constricciones. Cierta enfoque postfreudiano revisado en el capítulo precedente ve en esta voluntad destructiva un deseo de reorganizar los contenidos desde la perversión, entendida aquí como la fragmentación, destrucción y rearticulación del orden genital para convertirlo en parte de un universo anal-sádico. La producción antióptica se vincula en cierto modo con esta modalidad, ya que en su fuerza de negación requiere generar una nueva perspectiva.

La conexión entre producción antióptica y creación con tintes perversos resulta ser una perspectiva coherente. Los orígenes de esta fuerza pueden tener diferentes causas. Algunos pueden ver en este despliegue de energías pulsionales una tendencia energética, proveniente de un impulso atávico, sumergido en un fondo inconsciente común. Otros pueden ver una fuerza instintiva que se va manifestando en toda época, con diversos niveles de intensidad. Sin embargo, en este caso el origen no necesariamente puede ser la esencia. Quizás el núcleo de esta fuerza depende no de su inicio o de su origen, sino en su trayectoria temporal, en sus modalidades de aparición y en los caminos que esta fuerza adquiera.

La producción antióptica se articula en función de un goce. A diferencia del desinterés kantiano y la adhesión a una idealidad formal, el placer de la producción antióptica es un goce *interesado* y determinado por una fuerza pulsional. El interés se puede pensar aquí como una tensión dirigida hacia el goce, que es muy diferente del placer desinteresado presente en los principios kantianos. Este goce subjetivo se focaliza en el alivio de una tensión, que impulsa al artista a satisfacer las demandas corporales y

psíquicas negativas, entendidas como sensaciones de desagrado y angustia, oposición al orden y la normatividad. Así, mucha de la producción antióptica se enlaza con las pulsiones más intensas, ligadas a los impulsos sexuales y agresivos, tal como se vio en el capítulo 4, al examinar la condición antióptica del accionismo vienés.

La producción antióptica se alinea con las prácticas que promueven la desublimación. El principal efecto de la trayectoria ascendente en términos de la negatividad, la agresión y la oposición normativa, y que se manifiesta como la superposición de lo sublime, lo feo y lo siniestro en la producción artística contemporánea, es la desublimación del contenido. La obra de arte, al existir en un espacio expulsado del reconocimiento del espectador, que otorgaba legibilidad y consistencia a través de su expectativa sublimatoria³³⁷, provocará durante el siglo XX, un arte que resulta poco comprensible para la expectativa del público. Esto, en la medida en que comienza a oponerse al desinterés que modela una actitud de distancia, de la cual la transgresión contemporánea se desliga completamente. Un arte desublimado promueve la desaparición de la normativa. La aparición del deseo y la pulsión constituyen la nueva referencia y campo de validación del artista, lugar en el cual toda escritura material es potencialmente válida y que se entiende de mejor manera al examinar el mecanismo perverso de construcción de un universo anal³³⁸. Esta desublimación, una suerte de “abreacción” que algunos movimientos más radicales tuvieron en mente, traerá consigo la instauración de un artista soberano, exento de normatividad ideológica, ética o cultural. Una exención que puede entenderse como diferentes prácticas: demarcación, provocación o un explícito sinsentido.

Sin embargo, la desublimación de la producción antióptica no es sólo catarsis, sino también una fase programática en el intento de subvertir, anular o destruir el orden

³³⁷ Véase el capítulo 2 de este estudio: “Lo que calla el surrealismo”.

³³⁸ La delimitación de un universo anal-sádico es determinante para el perverso, tal como se señala en la sección de “La autonomía perversa”.

de lo visual. Si la sublimación es el impulso transformado en algo aceptable para la ley normativa, que da lugar a la aceptación mediatizada de una transgresión suavizada por una tolerancia social³³⁹, desublimar significaría que cualquier cosa, debe ser aceptada para satisfacer los placeres de un artista soberano de sí y de su universo particular. Ello abre la posibilidad de situar la noción de arte en un punto de suspensión, ya que si el arte se concibe como la coordinación de sentidos y significados en el espacio común de un lenguaje ¿cómo podría darse esta sincronía, si desde la producción antióptica no hay más que un soberano, celoso del cumplimiento de su propio deseo en el intento de no transgredirse a sí mismo? Ligado a esta suerte de demanda “ética” torcida, la producción antióptica intenta liberar el impulso creativo, bajo la guía del odio y los impulsos destructivos. La producción antióptica puede pensarse como la condensación de esa energía que se manifiesta en lo sublime, lo feo y lo siniestro, que sobrecarga la subjetividad, desafía las prescripciones canónicas de la belleza, abre el regreso de lo reprimido y elabora el asco como un modo de concebir la abyección. La articulación de estos componentes permite explicarnos el proceso de desublimación de ese grupo de trabajos que promueven la transgresión y el privilegio de no estar supeditados a la norma de un super-yo ajeno y distante. Obras que representan en gran medida la instalación de lo abyecto, lo cual parece algo imposible, pues se trata de insertar un componente que justamente opera contra la existencia de aquel mismo espacio que lo sostiene.

Si, efectivamente, lo abyecto no puede ser pensado en el espacio cultural, es porque tiende a ser pensado como un *objeto*. El objeto de lo abyecto (en el arte esto debería ser leído como: la obra) sería un *no-ser*, debiendo concebirse a la abyección más bien como un proceso dinámico. Ello explicaría la producción antióptica en términos de su necesidad de oponerse a cualquier normativa formal y su permanente recurso a la transgresión contra este dominio. Pero aún siendo así, esto nos llevaría a concebir una dinámica de expulsiones, resistencias y adecuaciones que sugieren, de todos modos, un

³³⁹ Al respecto, véase la página 117, nota 204 de este estudio.

mínimo sistema de coherencias que deniegan el orden de lo visual, sin embargo, de todos modos persiste una cierta consciencia imposible de ignorar en la forma de resabio cultural al momento de observar la producción antióptica.

Julia Kristeva afirma que el sujeto es una configuración biológica que genera desde la fisiología un pensamiento. La materia y la experiencia de este organismo pasan a través de estos atributos y se convierten en lenguaje y subjetividad³⁴⁰. Si lo anterior se puede expresar de esta manera, se podría decir que ciertas manifestaciones de arte alejadas de la formalidad articulan esta trans-substanciación, que precisamente recoge el sentido global que menciona Kristeva. La abyección representaría un punto crucial, donde es imposibilidad establecer un vínculo idealizado entre referente y objeto, pues abyectar es diferenciar el ser de aquello que le es imposible contener y tolerar.

Si lo abyecto no puede ser delimitado, es porque se trata de un establecimiento de relaciones situadas entre no-objetos. Sin embargo, estas relaciones no urden una trama consistente. Por el contrario, tienden a desarmar sus posibilidades de comprensión. Es dentro de esa aparente imposibilidad de ser representado, en que la inscripción del concepto de antióptica puede ser realizada: como una sistematización que pretende concebir una teoría de la articulación de la imagen como una permanente agresión desde la imagen y, en ocasiones, una autodestrucción de sus propias modalidades de ser. Cuando David Nebreda presenta su rostro oculto por las sus propias fecas, o su cuerpo martirizado por auto flagelaciones impensables, opera desde la negación total de la manufactura y la articulación en función de un contenido mediatizado por el pensamiento. Como si su obra recogiese la existencia pura, donde su autosoberanía mezcla al verdugo y al torturado, donde no hay otro sino él mismo y su propio dolor y degradación. Y en donde la materia es testimonio y metáfora de su propia fractura

³⁴⁰ Barrett, Estelle (2013). "Materiality, affect, and the aesthetic image", en Barret & Bolt. *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. London: I.B. Tauris, p.66.

interior. El universo digestivo y anal-sádico parece haberse vaciado en un cuerpo abierto a los embates de una inmanencia que se manifiesta como materia desatada e informe sobre esta corporalidad.



Ilustración 18: David Nebreda (2002). *Autorretratos*. (Fotografía).

La producción antióptica se ha pensado aquí como un sistema de relaciones que se desenvuelve en diferentes estratos. El foco principal es el *shock* y la conmoción subjetiva, y que lo relaciona directamente con los mecanismos de las vanguardias. Esta misma condición se liga en un primer momento con la percepción de lo sublime, así como con la validación de la fealdad y lo grotesco en el espacio de creación visual del siglo XX. En segundo término, el trauma que implica la constante rememoración de una escena detonante, la angustia de la reproducción de este mismo trauma, la ansiedad del deseo no consumado, castrado, como se vio en el concepto de lo siniestro. Por otro lado, la producción antióptica intenta acentuar la contradicción que se da entre la pintura y sus mecanismos convencionales de representación. Desublimar no implica solamente liberar los contenidos conflictivos para el sujeto, que se oponen a las convenciones y a los modos de coexistencia colectiva. También se refiere a liberar las restricciones que el

orden de lo visual impone a la materia pictórica. La producción antióptica detecta la incoherencia de intentar someter la pintura y su condición material para representar la ficción del espacio interior del cuadro. Ve en la manipulación de los medios una impostura: mientras más se intenta representar mediante la sublimación de la materia, más se escapa del ser de la pintura como sí misma. La expansión incondicionada del gesto pictórico de la producción antióptica, que recurre no solo al pigmento, sino a toda forma de viscosidad y densidad, intenta revelar a fin de cuentas la condición de la “pintura-como-pintura”. Percibir la materialidad de la pintura liberada de toda mediación e intencionalidad de un tercero, “purificada” de los intentos que sea otra cosa más que sí misma, requiere enfrentarse a su dimensión puramente material. La materia, concebida como la “carne del mundo” nos mira, tal como nos anticipaba la pantalla-tamiz. Es por eso que las imágenes del arte no son inocentes. Porque todas ellas se constituyen desde la materia, incluso cuando intentan escapar de ella. Pero la materia misma regresa una y otra vez, para interpelarnos. La materia está llena de contenido.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1: John Martin, 1851. The Day of his Great Wrath (Óleo sobre tela). Tate Museum, Londres pág. 47
- Ilustración 2: Henri Fusli, 1791. La pesadilla (Óleo sobre tela). Goethes Elternhaus Fráncfort pág. 53
- Ilustración 3: William Turner, Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps (Óleo sobre tela). Tate Britain, Londres pág. 73
- Ilustración 4: Caspar David Friedrich (1809). Abadía en el robledal (Óleo sobre tela). Antigua Galería Nacional de Berlín, Berlín pág. 73
- Ilustración 5: William Blake (1805). The Great Red Dragon and the Beast from the Sea (Óleo sobre tela). National Gallery of Art, Washington D.C..... pág. 104
- Ilustración 6: René Magritte (1928). La traición de las imágenes (Óleo sobre tela). Museo de Arte de Los Ángeles pág. 106
- Ilustración 7: René Magritte (1937). La representación (Óleo sobre tela). National Galleries Scotland pág. 117
- Ilustración 8: Ilustración 8: Max Ernst (1921). Sin título. Collage-gouache sobre papel. Colección privada pág. 132
- Ilustración 9: André Breton (1931). Objeto con funcionamiento simbólico. Centro Pompidou, Paris..... pág. 132
- Ilustración 10: Hans Bellmer (1938). La Poupée (Fotografía sobre gelatina de plata.). The International Center of Photography, New York..... pág. 132
- Ilustración 11: Jackson Pollock (1952). Blue Poles. (Óleo sobre tela). Terrain Gallery, New York pág. 149
- Ilustración 12: Hermann Nitsch (1968). Action 1968 (Performance). Registro fotográfico en Tate Gallery, Londres pág. 160
- Ilustración 13: Otto Muehl (1964). Mama und Papa (Performance) Registro fotográfico..... pág. 166
- Ilustración 14: Günter Brus (1964). Autorretrato (Acción y registro fotográfico).. pág. 171

- Ilustración 15:Hans Holbein (1453). Los embajadores. (Óleo sobre tela). National Gallery, Londres pág. 184
- Ilustración 16: Peter Paul Rubens (1636). Saturno (Óleo sobre tela). Museo del Prado, Madrid pág. 200
- Ilustración 17: Francisco de Goya (1819). Saturno devorando a su hijo (Óleo sobre tela). Museo del Prado, Madrid pág. 200
- Ilustración 18: David Nebreda (2002). *Autorretratos*. (Fotografía)..... pág. 217

BIBLIOGRAFÍA

1. ADORNO, Théodor (2004). *Teoría estética*. Obra Completa, 7. Madrid: Akal
2. _____ (2003). *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11. Madrid: Akal
3. _____ (1984). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus
4. _____ (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel
5. ADDISON, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación*. Madrid: Antonio Machado Libros
6. _____ (1828). *Essays on the pleasures of the imagination*, Volume 1. Antwerp: Duverger & C°. Digitalizado en 2011 por National Library of the Netherlands
7. AGUILAR, Teresa (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros
8. ALBANO, Caterina (2012). *Fear and Art in the Contemporary World*. London: Reaktion Books
9. ALBARRÁN, Juan (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
10. ALCÁZAR, Josefina (2014). *Performance, un arte del yo*. México: Siglo XXI [e-book]
11. ALVAREZ, Alberto (2013). *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*. Barcelona: Laertes
12. ALIAGA, Juan Vicente (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal
13. ANZIEU, Didier (1993). *El Cuerpo de la Obra*. México: Siglo XXI
14. ARACIL, Alfredo. RODRIGUEZ, Delfín (1998). *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo
15. ARGAN, Giulio Carlo (1991). *El arte moderno*. Madrid: Akal
16. ARIAS, Laura (2012). *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones del Serbal
17. Arnheim, Rudolf (1979). *Arte y percepción visual : psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza
18. AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós

19. BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (2013). *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. London: I.B. Tauris
20. BATAILLE, Georges (2000). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets
21. BATAILLE, Georges (1993). *The Accursed Share*. Cambridge, MA, USA. Zone Books
22. BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul (1999). *Realismo, Racionalismo y Surrealismo*. Madrid: Akal
23. BAYER, Raymond (2012). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica
24. BOZAL, Valeriano (2000) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. 2ª Edición. Madrid, Editorial Visor
25. _____ (2005). [Editor] *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, Antonio Machado Libros
26. _____ (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor
27. BREA, José Luis (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL
28. BRETON, André (2002). *Surrealism and painting*. Boston: MFA Publications
29. _____ (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta
30. BUCHLOH, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal
31. BURKE, Edmund (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos
32. BÜRGER, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. 3ª edición. Barcelona: Ediciones Península
33. _____ (1997). *Crítica de la estética idealista*. Barcelona: Ediciones Península
34. CASSIRER, Ernst (1968). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica
35. CASHELL, Kieran (2009). *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London - New York: I.B. Tauris
36. CHARLES, Victoria; CARL, Klaus (2014). *The Vienesse Secession*. New York: Parkstone International
37. CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (1996). *Creativity and Perversion*. London: Free Association Books
38. CHIPP, Herschel (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal
39. CHIL HAN, Byung (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder

40. CIRLOT, Lourdes; MANONELLES, Laia (2016). *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona
41. CLAIR, Jean (2007). *De immundo*. Madrid: Arena Libros
42. CONSTANTE, Alberto y FLORES, Leticia (2006). *Filosofía y psicoanálisis*. México: UNAM
43. CORTÉS, José Miguel (1997). *Orden y Caos; Un Estudio Cultural Sobre lo Monstruoso en las Artes*. Barcelona: Anagrama
44. CROWTHER, Paul. WÜNSCHE, Isabel (2012). *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. London: Routledge
45. DAIX, Pierre (2002). *Historia cultural del arte moderno*. Madrid: Anaya
46. DEBRAY, Régis (1992). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós
47. DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros
48. _____ (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus
49. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama
50. DE MICHELI, Mario (2002). *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. 2ª edición. Madrid: Alianza
51. *Diccionario de Estética*. 1998, Madrid: AKAL
52. DESCARTES, René (1990). *El tratado del hombre*. Madrid: Alianza
53. DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *La imagen superviviente. Historia del tiempo y de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA
54. DUBUFFET, Jean (1970). *Asfixiante Cultura*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor
55. DUQUE, Félix (2002). *La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones
56. ECO, Umberto (2010). *Historia de la belleza. México*, Debolsillo
57. _____ (2010). *Historia de la fealdad. México*: Debolsillo
58. _____ (2013). *Kant y el ornitorrinco*. Madrid: Random House Mondadori
59. EHRENZWEIG, A. (1976). *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona: Gustavo Gili
60. ELLENBERGER, Henri (1970). *The Discovery Of The Unconscious: The History And Evolution Of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic Books
61. FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal

- 62.FINEBERG, Jonathan (1995). *Art Since 1940, Strategies of Being*. London, Laurence King
- 63.FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal
- 64._____ (1995). *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA, USA. The MIT Press
- 65.FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson
- 66.FREUD, Freud (1986). *Obras Completas*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 25 tomos
- 67._____ *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico* (1911). Volumen XII
- 68._____ *El Moisés de Miguel Angel* (1914). Volumen XIII
- 69._____ *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915). Volumen XIV
- 70._____ *Lo ominoso* (1919). Volumen XVII
- 71._____ *Más allá del principio del placer* (1920). Volumen XVII
- 72.FRIED, Michael (1996). *La modernidad de Manet, o la superficie de la pintura en la década de 1860*. Madrid, Antonio Machado Libros
- 73.FROMM, Erich (2004). *Anatomía de la destructividad humana*. 19ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores
- 74.GAETE CÁCERES, Miguel Ángel. “Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad”. *Aisthesis* [online]. 2014, n. 56 [citado 2017-03-27], págs. 53 a 68. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000200004>.
- 75.GARCÍA, Carlos (2013). *Hybris del arte contemporáneo*. Sevilla: Punto Rojo Libros
- 76.GAUT, Berys y MCIVER, Dominic (2015). *The Routledge Companion to Aesthetics*. New York: Routledge
- 77.GEDO, Mary (2013). *Psychoanalytic Perspectives on Art*. London: Routledge
- 78.GHELDERODE, Michel de; ARRABAL, Fernando (2001). *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad de Murcia
- 79.GIEDION, Sigfried (1981). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza
- 80.GIRARD, René (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama
- 81.GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón (1999). *Escritos de vanguardia, 1900/1945*. Madrid: Akal
- 82.GRAS BALAGUER, Menene (1983). *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos
- 83.GREENBERG, Clement (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela

84. GUASCH, Ana María (1997). *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones*. Barcelona: Ediciones del Serbal
85. _____ (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Barcelona, Akal
86. HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press
87. HONOUR, Hugh; FLEMING, John (1995). *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing
88. JAMESON, Frederic (2001). *Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Trotta
89. JAMME, Christoph (1998). *El movimiento romántico*. Madrid: Akal
90. JAY, Martin (1994). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-century French Thought*. California: University of California Press
91. JIMÉNEZ, José (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Books
92. JIMÉNEZ, Marc (2010). *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu
93. JOHNSON, Galen (1994). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Chicago: Northwestern University Press
94. KANDEL, Eric (2012). *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. New York: Random House
95. KANT, Immanuel (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores
96. KAYSER, Wolfgang (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa
97. KEMP, Martin (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Akal
98. KRAUSS, Rosalind (1993). *El Inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos
99. KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora
100. KUSPIT, Donald (2003). *Signos de Psique en el Arte Moderno y Posmoderno*. Madrid: Akal
101. LACAN Jacques (1987). *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
102. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós
103. LIPPARD, Lucy (1973, 2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal
104. LIZARAZO, Diego (2004). *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Madrid: Siglo XXI

- 105.MACHADO, Arlindo (2009). *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa
- 106.MAHON, Alyce (2005). *Eroticism and Art*. Oxford: Oxford University Press
- 107.MENGUAL, Josep (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- 108.LYOTARD, Jean-François (1984). *La Condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra
- 109.MARCHÁN FIZ, Simón (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal
- 110.MARKET, Oswaldo y RIVERA de ROSALES, Jacinto (1995). *El inicio del idealismo alemán*. Madrid: Editorial Complutense
- 111.MARTÍNEZ, Miguel (1992). *El camino romántico a la objetividad estética*. Valencia: Universidad de Murcia
- 112.MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri (2010). *El sacrificio. Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- 113.MASMELA, Carlos (2006). *Dialéctica de la imagen*. Barcelona: Anthropos
- 114.McEVILLEY, Thomas (2007) *De la ruptura al cul de sac*. Madrid: Akal
- 115.MENNINGHAUS, Winfried (2003). *Disgust. The Theory and History of a Strong Sensation*. New York: State University of New York
- 116.MENDIOLA Mejía, Carlos (2008). *El poder de juzgar en Immanuel Kant*. México: Universidad Iberoamericana
- 117.MENKE, Christoph (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- 118._____ (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor
- 119.MEJIA, Iván (2005). *El cuerpo post-humano: en el arte y la cultura contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- 120.MERLEAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini
- 121.MEY, Kerstin (2007). *Art and Obscenity*. London: I.B. Tauris
- 122.MICHAUD, Yves (2009). “Filosofía del arte y estética”, en *Disturbis*, N° 6, [en línea], fecha de acceso: 7 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>
- 123.NANCY, Jean Luc (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press
- 124.NAVARRO, ANTONIO (2002). *La Nueva Carne: Una Estética Perversa del Cuerpo*. Madrid: Valdemar

- 125.NELSON, Maggie (2011). *The Art of Cruelty*. New York: Norton
- 126.NELSON, Robert (2007). *The Spirit of Secular Art: A History of the Sacramental Roots of Contemporary Artistic Values*. Australia: Monach University ePress
- 127.NIETZSCHE, Friedrich (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe
- 128.ONFRAY, Michel (2011). *El crepúsculo de un ídolo*. Madrid: Taurus
- 129.OSBORNE, Peter (2016) *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC
- 130.OYARZÚN, Pablo (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago: LOM
- 131._____ (2010) *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago: Editorial Universitaria S. A.
- 132.PAGLIA, Camille (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar
- 133.PANOFSKY, E. (1979) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza
- 134.PANOFSKY, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets
- 135.PAZ, Octavio (1992). *Apariencia desnuda*. Buenos Aires: Alianza
- 136.PAZ, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral
- 137.PLAZAOLA, Juan (2007). *Introducción a la estética*. Bilbao: Universidad de Deusto. 4º edición
- 138.PICAZO, Gloria (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro
- 139.PLOTINO (1982). *Enéadas I-II*. Traducción de Jesús Igal. Madrid: Gredos
- 140.POGGIOLI, Renato (1968). *The Theory of Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press
- 141.PRECKLER, Ana María (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Tomo 1. Madrid: Editorial Complutense
- 142.REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío (1995). *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. Barcelona: Herder
- 143.RECALCATI, Máximo (2006). *Las Tres Estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado
- 144.REICH, Wilhelm (2010). *La función del orgasmo*. Barcelona: Planeta
- 145.REPOLLÉS, Jaime (2011). *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal
- 146.RESTANY, Pierre (1982). *La Otra Cara del Arte*. Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores
- 147.RHODES, Colin (1997). *Primitivism and Modern Art*. London, Thames and Hudson

- 148.RICOUER, Paul (1999). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores
- 149.ROCHA, Servando (2012). *La facción caníbal: historia del vandalismo ilustrado*. Madrid: La Felguera
- 150.RODRÍGUEZ, Juan Antonio (2002). *Idea estética y negatividad sensible*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural
- 151.ROSENKRANZ, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor
- 152.RUHBERG, y otros (2005) *Arte del siglo XX*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Taschen
- 153.SALABERT, Pére (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes
- 154._____ (2004). *La redención de la carne*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo
- 155._____ (2013) *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal
- 156.SANCHEZ MEDINA, Guillermo (2002) *Psicoanálisis y la teoría de la complejidad: una metáfora*. Bogotá: Academia Nacional de Medicina
- 157.SARTRE, Jean Paul (2005). *Lo Imaginario*. Buenos Aires: Losada
- 158.SEBRELI, Juan José (2011). *El olvido de la razón*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina
- 159.SHINER, Larry (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós
- 160.SCHILLER, Friedrich (1947). *De lo sublime y lo patético*. Traducción de A. Dornheim. Instituto de Estudios Germánicos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo
- 161.SLOTEDIJK, Peter (1989). *Crítica de la Razón Cínica*. Madrid, Taurus
- 162._____ (2014). *El sol y la muerte*. Madrid, Siruela
- 163.SMITH, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Argentina: Siglo XXI Editores
- 164.SOLÁNS, Piedad (2000). *Accionismo Vienés*. Madrid: Nerea
- 165.SOURIAU, Etienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal
- 166.STILES, Kristine (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press
- 167.STOICHITA, Victor (2000). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- 168.SUBIRATS, Eduardo (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos
- 169.TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1997, 6a edición; 1a edición: 1986). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, Alianza

- 170.TORRES, Francisco (2001). *El teatro y lo sagrado: de M. Gherlderode a R. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia
- 171.TRÍAS, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral
- 172.URSPRUNG, Philip (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- 173.VON HARTMANN, Eduard (2001). *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. Valencia: Universitat de Valencia
- 174.VV. AA. (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos
- 175.VV.AA. (2008). *Accionismo Vienés*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
- 176.WALLIS, Brian (2001). *Arte Después de la Modernidad*. Madrid: Akal
- 177.WALSH, María (2013). *Art & Psychoanalysis*. London: I.B. Tauris
- 178.WEIBEL, Peter; ALTENBERG, Theo (2010). *Gunter Brüs. Bodyanalysis Actions 1964-1970*. Deutschland: Edition Kröthenhayn
- 179.ZAJONC, Arthur (1995). *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente*. Santiago: Andrés Bello
- 180.ZECCHI, Stefano (1990). *La belleza*. Madrid: Tecnos
- 181.ZIZEK, Slavoj (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI
- 182.ZUÑIGA, Rodrigo (2010). *Estética de la demarcación*. Santiago: Ediciones del Departamento de Teoría de las Artes
- 183.*October Magazine*. Vol. 36, Massachusetts: The MIT Press (Spring, 1986)