



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
UNAM**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ENAP**

**DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO ACADEMIA DE SAN
CARLOS**

TESIS

**“LACAN IMAGINARIO”
METÁFORAS VISUALES DE LOS CONCEPTOS
DEL PSICOANÁLISIS DE JAQUES LACAN**

**TESIS QUE PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAESTRO EN ARTES
VISUALES, ORIENTACIÓN GRABADO**

PRESENTA

JANITZIO ALATRISTE TOBILLA

DIRECTORA DE TESIS

MTRA. IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ

MÉXICO D. F. ABRIL 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.-

Introducción.-	5
a) Por un paradigma de conocimiento ampliado.	6
b) El objeto de conocimiento del Arte.	8
c) Modelo metodológico.	13
d) Modelo metodológico para las afecciones.	17
Capítulo I.- La vida afectiva como dispositivo de creación.	30
1.- La verdad como un afecto.	31
2.- Deseo vs. Ideales.	32
3.- Una teoría sensualizada.	36
4.- El espacio afectivo del psicoanálisis.	40
Capítulo II.- El objeto artístico.	46
1.- ¿Qué es un objeto artístico?	47
2.- El tiempo como objeto artístico.	49
2.1.- El tiempo como la actualización del pasado en la creación.	50
2.2.- El tiempo como cualidad formal del objeto artístico.	57
3.- Lo tangible del objeto artístico en mi producción.	66
3.1.- El dibujo como ámbito técnico.	66
3.1.1.- Dibujo tiempo.	71
3.1.2.- Dibujo materia.	72
3.1.3.- Dibujo idea.	74
3.2.- Temáticas visuales en el tarot de Lacan.	76
3.2.1.- Aspectos icónicos de mi producción visual.	78
3.2.2.- Aspectos plásticos de mi producción visual.	80
3.2.3.- Aspectos sobre un uso significativo de los materiales.	90
4.- El objeto artístico como concepto.	96
Capítulo III.- El campo argumental de la producción artística.	101
1.- El argumento como función artística.	102
2.- Ámbitos relacionales del tarot de Lacan.	107

2.1.- La cualidad de la imagen.	107
2.2.- El tarot como ámbito de relación.	114
2.3.- El psicoanálisis como dispositivo imaginario.	119
Conclusiones.-	177
a) Lo afectivo en la producción artística.	181
b) El objeto artístico en la producción plástica.	182
Ámbito temporal.	183
Ámbito matérico.	184
Ámbito conceptual.	186
c) El discurso como parte de la producción artística.	187
Bibliografía.-	190

Introducción

Quizá lo más indicado para iniciar el relato de este proceso que se ha convertido en el documento para mi titulación es comenzar por hablar de las primeras dudas que aparecieron al plantearme la posibilidad de hacerlo.

La primera duda fue la pregunta básica sobre qué espera el otro de mí, en este caso ese Otro aparecía investido de eso que Lacan nombra Gran Otro o bien otro con mayúscula ya que, se trataba propiamente de la institución. Por decirlo de otro modo no sabía lo que la institución planteaba como un documento de tesis y sin embargo, paralelamente a esa duda también fue posible registrar una ténue certeza, yo quería, que ese trabajo con el que sería demandado fuera principalmente sobre mi producción artística.

Sin embargo la primera dificultad sería la aparente contradicción de que una imagen no es un texto y al realizar un texto sobre una imagen irremediablemente la imagen tiende a desaparecer en la simbolización lingüística es decir, hablar sobre una imagen es crear otra cosa que ya no es la imagen. Esta circunstancia cuando aparece, sobre todo si pasa desapercibida o bien inconsciente tiende a generar discursos muy lejanos a la imagen que al principio operó como dispositivo de ese discurso.

Por ello mi duda era cómo podría ser la creación de un discurso alrededor de una imagen que no produjera tanta distancia respecto de ésta. La manera de enfrentar esta dificultad apareció al reflexionar sobre algunos pensamientos que me ofrecían la posibilidad de desmontar las operaciones que nuestra mente efectúa al relacionarse con lo exterior a ella, básicamente la semiótica de Ch. S. Peirce y el psicoanálisis de Jacques Lacan.

Los modelos de pensamiento de estos autores me permitirían entender una producción artística como una forma de conocimiento en el caso de Peirce o bien, como una estrategia psíquica de constitución de un sujeto, en Lacan. Finalmente y quizá paradójicamente estos dos procesos el de la cognición y el del sujeto pienso que no son tan distintos, los dos a fin de cuentas son constructos que resultan de una relación con lo externo y la complejidad de factores que lo conforman.

Estos sistemas de pensamiento me ayudaron a comprender dentro de una organización ontológica los campos que sería pertinente abordar para hablar sobre una producción artística, partiendo del principio de que: imagen y lenguaje implican espacios de existencia distintos y parciales ya que, a éstos habría que añadir lo real. También era necesario contemplar que si bien un discurso en lenguaje nunca es ya la imagen de la que se habla ésta resulta plenamente inaprensible como existencia real desde cualquier posibilidad y sin embargo desde el lenguaje si bien parcialmente será posible un acercamiento.

Esta introducción intenta sugerir que, a la producción artística es posible entenderla como una forma de conocimiento, cuyo objeto de estudio podría ser la relación de un sujeto con su contexto, donde el arte quedaría justo como la estrategia de relación.

Sin embargo, para entender cabalmente esta propuesta habría que abundar sobre lo que comprendo como posible objeto de conocimiento del arte así como, de la concepción de conocimiento desde la que hablo para poder afirmar al arte como tal. Comenzaré esbozando esto último.

a) Por un paradigma de conocimiento ampliado.-

Tradicionalmente el conocimiento ha sido entendido como el escudriñamiento en el sentido del orden del mundo, una suerte de respuestas a interrogantes que surgen de nuestra relación con lo que llamaríamos “realidad”. Por mucho tiempo estas respuestas fueron las únicas manifestaciones reconocidas como conocimiento y la realidad su objeto de estudio por naturaleza.

Sin embargo, durante el último siglo hemos vivido una transformación de este paradigma de conocimiento, este cambio tiene como origen precisamente el espacio que más estabilizaba a la Respuesta como el discurso del saber y lo Real como la materia de cualquier Verdad, este espacio fue la ciencia, entendida como la tradición empiro – inductivista actualizada en disciplinas como: la física, química o matemáticas, las llamadas ciencias exactas o

duras. Estos espacios de conocimiento, a raíz del estudio de fenómenos que difícilmente podían ser enunciados formalmente como leyes estabilizadas como por ejemplo, el segundo principio de la termodinámica que habla de una siempre conflictiva entropía hasta, la física cuántica pasando por la teoría de la relatividad o, igualmente la trasgresión de la epistemología de las matemáticas que expone su propia insuficiencia para evaluar la veracidad de sus enunciados sin dejar de recurrir a principios internos a su propia lógica, circunstancia que genera procesos de contradicción, como llegó a plantearlo en su ya célebre teorema Kurt Gödel¹.

De modo que la ciencia, en algunas tendencias, habría llegado a intuir una insuficiencia interna para la aprehensión del fenómeno de su propia lógica en la constitución de su conocimiento, este hecho sin duda tiene resonancias hasta estratos sociales amplios ya que, occidente adoptó desde hace más de dos siglos al discurso científico como el paradigma social de verdad.

Esta intuición que tiene la práctica científica, no dejó de aparecer tanto implícita como explícitamente en otros campos del conocimiento que, sin embargo, no gozaban del reconocimiento social tan extendido del quehacer científico. La idea, por ejemplo, de que, ningún conocimiento cuenta con una posición neutral que le permita diferenciar lo conocido del cognoscente, aparece ya desde Hegel o Marx, así como en el estudio del fenómeno del signo sobre todo en Ch. S. Peirce², por mencionar algunos.

De modo que a la luz de estas fisuras en el edificio monolítico del conocimiento positivo, ahora puede resultar pertinente ampliar la idea de conocimiento y extenderlo más allá de la sola **Respuesta**. Sería viable que tanto la **Posibilidad** como la **Pregunta** unidas a la **Respuesta**, conformaran un circuito sistémico como una estrategia ya no, de descubrimiento del conocimiento sino, de construcción de éste y que, la **Cualidad**, la **Sensación** y la **Representación** en tanto modalidades del Ser (Peirce)³ podrían

¹ El teorema de Gödel se comenta en: Robin Robertson. *Arquetipos jungianos*. Barcelona, Paidós, 2001.

² Charles Sanders Peirce. *El hombre un signo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.

³ Idem.

asumirse como el sustento ontológico móvil que podría fundamentar un paradigma ampliado de lo que hoy podemos entender por conocimiento.

La visión de este concepto de conocimiento ampliado, hace posible incluir al arte en el ámbito del saber ya que, de esta epistemología, no quedan excluidos ni la duda, ni la sensación sino, más bien, estas últimas junto a la certeza, constituyen un cuerpo múltiple de conocimiento donde el arte deviene una estrategia de conocimiento.

De este modo el arte abordaría un conocimiento sensualizado que quizá, más que una respuesta sugiera una pregunta o incluso se proponga a sí mismo como un dispositivo de incertidumbre que genere un proceso epistémico.

b) El objeto de conocimiento del arte.-

Hasta aquí he esbozado un posible concepto de conocimiento relativizado y por lo tanto, ampliado, donde sería posible incluir la creación artística como modalidad del saber pero, para abordar el problema que se refiere a la naturaleza de un posible objeto de estudio del arte, se requiere comentar algunas ideas que han alejado al arte de los espacios del conocimiento, ideas que más que venir de fuera de los sistemas artísticos se han generado desde el interior.

Al abordar esta problemática es imposible no tocar algunas ideas que a mi juicio son mitos que han detenido una concepción del arte más compleja y por ello más rica; aclarando que la concepción de mito a la que me refiero sería cercana a lo que Roland Barthes entiende por ello es decir, una particular forma del Habla entendida ésta como la actualización de la Lengua en el ejercicio cotidiano del acto comunicativo en la esfera social que, además tiende a devenir en imagen con significados que, de tan habituales han olvidado su justificación histórica; de modo que el concepto de mito que utilizo es semiótico y no hermenéutico⁴.

⁴ Roland Barthes. *Mitologías*, México, siglo XXI, 2002.

Un primer mito sería la suposición de algún elemento esencial del arte que le otorga a éste su valor intrínseco, así como, su reconocimiento social, este mito tiene como consecuencia que la supuesta esencia sólo es reconocible por un grupo especializado de expertos que, desde una sapiencia particular ponen este fundamento al alcance de un público más amplio; práctica social que nunca ha sido tarea del artista y que además se parece mucho a un ejercicio vertical del poder.

Un segundo mito es la concepción del arte como el espacio exclusivo de la sensación y en la radicalización de esto, se excluye toda racionalidad, incluso se llega a sugerir que el pensamiento teórico resulta perjudicial para el ejercicio del arte. Esta idea en conjunto se sostiene de un paradigma cartesiano de dualidad, donde razón y sensación quedan separados: la razón ámbito del conocimiento y la sensación del arte. La consecuencia es que el arte aparece como casi lo opuesto al conocimiento y los artistas como una rara especie de analfabetas sensibles, condición asumida en muchos momentos por los artistas casi con orgullo contestatario, a manera de reto al sistema del poder; sin embargo este orgullo ingenuo siempre ha dejado a las artes en la cola de las prioridades sociales, en el mejor de los casos como un adorno que viste políticamente pero rara vez como objeto de apoyo institucional tanto privado como público.

Por desgracia estos mitos están lejos de ser cuestionados por las comunidades artísticas y más bien aparecen en formas cada vez más alambicadas que siguen sustentadas en mitos del tipo de los ya mencionados. Estas mitologías se han naturalizado a tal grado que son inconscientes en el imaginario social, lo que las convierte en ideas más potentes y resistentes, justo por, no ser reflexionadas.

De modo que, para definir un objeto de estudio del arte, sería indispensable concebir un discurso extendido para la creación artística más allá de la pura visualidad o imagen, discurso entendido como la manifestación de un signo en una pertinencia ontológica, también ampliada. Es decir, si el arte es una

forma de conocimiento esta episteme propone implícitamente su correlato, un objeto de estudio, que requiere un ámbito de pertinencia u ontología. A continuación sugiero como podría entenderse ésto para el objeto de estudio del arte.

Para hablar de lo anterior, intentaré recurrir al modelo psicoanalítico de Jaques Lacan que propone la constitución del sujeto en una lógica sistémica relacional, una suerte de ontología relativizada que discurre por tres espacios: Real, Imaginario y Simbólico⁵.

Lo Real representaría la vivencia más puramente cualitativa, es generadora de los otros dos espacios y, al ser accesible sólo mediada por lo Imaginario o lo Simbólico, ésta deviene autorreflexiva y autorreferencial en tanto vivencia indiferenciada. Suceso de continuidad, experimentable pero no expresable ni comunicable.

Lo Imaginario, ámbito del mundo como imagen, representación de mundos internos con una alta dosis de sensación, espacio de afectividad que construye la diferencia fundamental yo – mundo, en una lógica de la sensación (Deleuze)⁶. Es expresable pero no comunicable.

Y , un Simbólico subjetivo y social, que constituye el espacio de los códigos que nos permiten reconocer un mundo estable, funda el contexto de la comunicación y el conocimiento como discurso compartible.

La idea de estos tres espacios ontológicos relativos y móviles, es posible desplazarla hacia la comprensión del arte como fenómeno cultural y ver una constitución de éste, análoga al proceso del sujeto lacaniano, ya que, también podría transitar por esos tres ámbitos.

⁵ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983.

⁶ Gilles Deleuze. *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.

Es posible reconocer en la producción artística, un Real como espacio fisural que genera la necesidad de transformar una vivencia de incertidumbre en sucesos imaginarios o simbólicos. De igual modo sería identificable en los procesos de creación un mundo imaginario que puede ser entendido como un espectro que va desde la imagen mental que genera por ejemplo, una poesía o la música hasta, la imagen material en las artes visuales. Este ámbito imaginario transforma el trauma original de confrontación con lo Real en mundos míticos (ahora sí hermenéuticos) ideales de gran fuerza afectiva y produce una intensa necesidad expresiva que, no representa espacios comunicativos sino vivencias extremadamente sensuales. Por fin encontramos también un ámbito Simbólico que funciona como mediación entre lo cualitativo de lo Real, lo afectivo de lo Imaginario y la legalidad de lo Simbólico, éste último hace posible compartir los otros dos espacios sólo que, transformados en pensamientos que resignifican a una experiencia, que ya no remite a su cualidad original sino, a la huella vacía de una vivencia indiferenciada.

De tal modo, podríamos sugerir un conocimiento artístico que aborda un objeto de estudio compuesto en un fenómeno sistémico triádico integrado por: una cualidad fisural constitutiva y generadora, una vivencia afectiva interna y una experiencia comunicativa argumental.

Pienso que, si la producción artística puede entenderse como investigación y construcción de conocimiento, ésto sería dando cuenta de los tres espacios que, en realidad conforman la unidad de un fenómeno.

Estos tres elementos pueden ser vistos en casi todos los sistemas artísticos de cualquier época, sin embargo socialmente tanto el estudio de las fisuras del sujeto creador, la producción de imágenes, así como, la construcción de discursos legalizadores del arte, han sido tareas encargadas a distintos actores sociales y casi nunca a los artistas. Por ejemplo, lo Simbólico como el ámbito del ejercicio del poder al otorgar reconocimiento a los artistas y objetos artísticos ha sido labor de: mecenas, clérigos, burgueses, críticos,

historiadores, filósofos o actualmente curadores, como dije, rara vez los artistas.

La generación de conocimiento alrededor de la creación artística, es algo que ya ocurre y podría seguir como hasta ahora, es decir, distintos sujetos encargados de los distintos aspectos que, componen al evento artístico, esto se da, de forma planeada o bien, espontánea.

De modo que esta forma ya tradicional de conocimiento del arte aplica modelos metodológicos surgidos de la Historia, la Psicología, la Sociología etc. Que me atrevería a decir se encuentran todavía demasiado rigidizados por su herencia científica, la cual, hacia la segunda mitad del siglo XIX fue interpretada por las ciencias sociales como una exigencia de la comunidad científica tradicional para poder reconocerlas como espacios de conocimiento legítimos. El cumplimiento de estas demandas por las nacientes ciencias sociales ocurrió sin una reflexión profunda de la lógica científica de su tiempo. Sin embargo en la constante transformación del paradigma del conocimiento la ciencia se percata de sus propios huecos epistémicos y se transforma a lo largo de todo el siglo XX, por desgracia esta transformación todavía no ha permeado a una mayoría de los pensamientos formados alrededor de las ciencias sociales y éstas proceden con metodologías poco flexibles que no les permiten una simbolización más cercana a la complejidad de los fenómenos que estudian. Quizá el ejemplo más dramático de esto sea la economía.

Sin embargo lo que este capítulo intenta sugerir no es que, ahora también los artistas se encarguen de esta labor bajo los principios metodológicos de las ciencias sociales, sino que, el arte es un pensamiento que puede construir una episteme generadora de sus propias gramáticas de conocimiento y que esta construcción de una lógica artística se crea bajo modelos de desplazamiento epistémico transdisciplinario. Los artistas pueden tomar responsabilidad de este proceso y de hacerlo arrojaría conocimiento, no definitivo ni más real o verdadero, sólo distinto en tanto que los artistas son actores vivenciales de los procesos de creación.

Además, sin olvidar que los procesos de valoración, evaluación, reconocimiento y legalización del arte ocurren en los ámbitos simbólicos, pues, el poder es por excelencia un espacio Simbólico y los artistas hasta ahora nos hemos mantenido al margen de estos procesos, aún, añorándolos. La duda o, más bien mí duda que ahora comparto sería: si, en lugar de vivir a la espera de un discurso simbólico que ubique una obra dentro de un ámbito que le otorgue reconocimiento, ¿no podríamos mejor, empezar a construir los sistemas que como artistas nos permitan generar un objeto artístico más complejo, que además de un imaginario proponga su propio sistema interpretativo como parte constitutiva de la obra?.

c) Modelo metodológico.

Con base en lo ya expuesto es conveniente ahora ampliar la idea de cómo abordar la problemática de enfocar la producción artística dentro de un contexto de producción de conocimiento que, implica reconocer a la creación plástica como investigación.

El problema vislumbrado parte de establecer criterios sobre lo que implica un proceso de creación artística visto como una forma de generación de conocimiento.

Creo que ésto es posible si, como ya he dicho, complejizamos el concepto de conocimiento, es decir en lugar de entenderlo como una forma de descubrimiento de leyes estabilizadas del comportamiento de múltiples aspectos de la realidad, aportando respuestas únicas basadas en reglas fijas que permitan la predicción precisa de eventos futuros; habría que tratar de entenderlo como una forma de relación con el mundo en base a constructos cognitivos de naturaleza mental que, nos permiten una significación de la realidad, que tiene más de nuestros propios constructos que de la realidad misma o cuando menos, que trazan una frontera indiferenciable entre nosotros y el mundo.

De este modo el conocimiento adquiere una condición aproximativa al contexto que nos rodea proponiéndose como ámbito de posibilidades más que, de realidades positivas o dicho de otro modo, volviéndose relativo a la gramática del pensamiento desde el cual se crea.

Un conocimiento de este tipo nunca se propondría como absoluto y comprobable ya que, toda instancia de corroboración de un saber siempre se crea desde el mismo conocimiento que se quiere evaluar, por ello los instrumentos de validación siempre recurrirán a valores internos a su propia construcción, es decir, un saber siempre se comprueba con base en sus propias creencias.

Ante esta insuficiencia, el conocimiento debe reconocer una condición inacabada que, lejos de dejar sin sentido a la búsqueda del saber, es ese inacabamiento la garantía del constante esfuerzo de la civilización por encontrar sentido al mundo que compartimos.

Esta perspectiva actualmente se comparte por distintos ámbitos del saber, todavía con distancias más o menos radicales dependiendo de las disciplinas que lo conciben, sin embargo sería posible afirmar que aun con diferencias de matiz, la epistemología contemporánea tiende a reconocer por diversos medios esa incompletud ontológica como parte de su misma naturaleza.

Un conocimiento de posibilidades más que de hechos, de preguntas más que de respuestas, de búsquedas más que de encuentros, de acuerdos más que de leyes, de afecto por la verdad más que de dogmas de la realidad; este conocimiento sería sin duda un contexto para la expansión del saber más que, un terreno para una supuesta evolución del conocimiento, un conocimiento así resulta generador de creatividad y el arte dentro de él como, el espacio de conocimiento por excelencia.

Metodológicamente hablando un modelo epistémico con este tipo de posibilidades lo propone Ch. S. Peirce⁷ al partir, su concepción de conocimiento de un ámbito ontológico diversificado ya que, la categoría del Ser se multiplica y se mueve dentro de una triada sistémica que concibe modos de ser precisamente como formas de relación con el mundo, de modo que, lo que existe en esta ontología pragmática son nuestras estrategias de vinculación con el exterior, esto dentro de la tradición crítica kantiana.

Estas estrategias de relación son: la Cualidad (Primeridad), la Reacción (Segundidad) y el Pensamiento (Terceridad).

Estas categorías de Peirce creo que, pueden ser útiles para la concepción de un esquema con índices a desarrollar para cualquier proceso cognitivo ya que, podríamos afirmar que toda forma de relación con el exterior es un proceso de generación de sentido o semiosis y que, esta siempre ocurre en la confluencia de tres relaciones básicas: desde la insistencia propia de lo existente o Cualidad, desde la resistencia ocurrente entre cuando menos dos entes o Reacción y desde la persistencia organizada temporalmente o Pensamiento.

Desde la abstracción de estas categorías es posible entenderlas como una constelación de ideas más que de conceptos cerrados, esto atendiendo a sus cualidades sistémicas, es decir, sus posibilidades relacionales, así que aventurando, propongo un esquema conceptual sobre las categorías de Peirce:

Primeridad	Segundidad	Terceridad
Cualidad	Relación	Ley
Insistencia	Existencia	Persistencia
Sensación	Reacción	Pensamiento
Posibilidad	Realidad	Verdad
Vivencia	Presencia	Representación

⁷ Charles Sanders Peirce. *Op. cit.*

Este esquema puede servir como ejemplo para un desplazamiento de las categorías, que resulta indispensable para adecuarlo a múltiples formas de pensamiento ya que, en Peirce se intuye la intención de una epistemología que es capaz de organizar una gran diversidad de dinámicas de pensamiento, bajo el supuesto de que todo conocimiento a fin de cuentas siempre será una estrategia para la fijación de una creencia, de modo que, lo falso o verdadero de cualquier idea queda trascendido para ubicar a una teoría del conocimiento del, cómo y no, del qué.

Si toda experiencia ocurre bajo estos principios, el conocimiento y el arte como tales no son una excepción. De modo que, es posible pensar en tres tipos de espacios participantes en un proceso de producción artística: un ámbito de sensaciones no organizadas que generan duda y por ello el deseo por desarrollar algún tipo de certeza, (el objeto artístico puede ser entendido como una forma de búsqueda de sentido) es decir, un espacio de Primeridad o Cualidad que habría que organizar en un discurso; éste sería el elemento generador del proceso.

Otro ámbito reactivo cuyo resultado sería la propia producción del objeto, sea cual fuere la naturaleza ontológica de éste y que, puede ser expresado ya sea como discurso descriptivo de la sintaxis creativa o bien, sólo como objeto-imagen y desde luego, en las dos formas para un discurso más integral.

Por último un ámbito reflexivo que relaciona la producción artística del objeto imagen, con la cultura y los discursos simbólicos de ésta, este espacio tiene una naturaleza simbólica y sería de hecho un discurso textual.

El triángulo ontológico de Peirce⁸ sugiere entonces una gramática para la organización de un proceso de producción artística que atiende tres grandes áreas de las cuales habría que dar cuenta en un proceso creativo: una

⁸ Idem.

experiencia afectiva que genera el proceso, el objeto artístico que cubre una función representativa y el pensamiento que da sentido o significado al objeto.

Esquematizando estos conceptos tendríamos un mapa de registro para todo proceso creativo enunciado así:

Tema (espacio afectivo)

Objeto (espacio representacional)

Argumento (espacio reflexivo)

Donde el Tema queda acotado como la vivencia afectiva que de algún modo se organiza durante el proceso de creación pero, para fines de comunicación necesarios en una dinámica de construcción de conocimiento, esta organización de la vivencia se expresa en un discurso textual.

El Objeto se define como, lo que tradicionalmente se entiende como obra, cuadros, dibujos, esculturas, acciones, instalaciones, videos, etc. Sólo que, dentro de esta lógica de creación su categoría ontológica objetual se relativiza pasando de ser materia a ser signo ya que, sus propiedades son fundamentalmente representativas y no positivas.

Argumento se concibe como el plano simbólico a desarrollar en todo proceso cognitivo ya que, es mediante éste que resulta posible compartir socialmente una experiencia y las ideas que dan sentido a ésta. La naturaleza de este aspecto no se entiende como prueba ni comprobación de nada sino, como el planteamiento lógico ordenado de una verdad posible que, además para un discurso artístico lo más cercano a lo probable acentúa su función estética.

d) Modelo metodológico para las afecciones.

Como parte final para este primer capítulo creo pertinente tratar un posible esquema para organizar los campos afectivos bajo la misma lógica triádica que he venido sugiriendo. Al mencionar la palabra estética es conveniente referir desde donde la aplico, recurro meramente a su raíz etimológica

entendiéndola como lo perteneciente a los sentidos que serían una estrategia humana de relación o contacto con el exterior, de modo que esa relación se produce mediante afectaciones o afectos; de ahí que comprenda lo estético como lo perteneciente al espacio afectivo.

La razón para abordar este campo con mayor especificidad es que, como lo menciono, este espacio en mi opinión resulta ser origen de la producción artística con mayor o menor notoriedad dependiendo de la tradición o paradigma artístico en el que se ubique un artista pero, independientemente de ello el campo afectivo sería el ámbito de pertinencia del deseo y si entendemos a éste desde un terreno psicoanalítico, tendría un papel muy trascendente para la estancia de cualquier sujeto en el mundo. Por ello pienso como útil sugerir un pequeño mapeo donde localizar diversas instancias afectivas que puedan ser identificadas dentro de la producción artística.

Los movimientos artísticos de principios del S. XX, conocidos como vanguardias sin duda, generaron grandes cambios en aspectos de lo que podríamos llamar sistemas artísticos; es decir que, esta diversidad de posturas respecto al arte ya sea en su ejecución y creación, en la manera de ver el objeto artístico así como de su papel dentro de una colectividad, se vieron trastocados con respecto a su concepción previa a las llamadas vanguardias.

La naturaleza y sentido de los cambios ha sido entendida desde múltiples visiones ya sea como, cambios en la forma de abordar los procesos de creación, como transformación de la realidad del objeto artístico o bien variación de los sistemas de relación social o recepción de la obra de arte. De manera general tal vez no sería atrevido decir que las vanguardias han ampliado el espectro de posibilidades tanto de: la creación, la obra y la recepción del arte; esto a través de la diversidad de procesos que se han seguido a la asimilación de las muy diversas posturas de los artistas de la vanguardia.

La ampliación que en esta ocasión me interesa comentar sería, lo que veo como una diversificación del campo de la recepción a nivel subjetivo de la obra de arte y que, podría ser entendido como el ensanchamiento de la vivencia estética del individuo ésto como producto de la multiplicación de los objetos artísticos surgidos a lo largo de la historia del arte del siglo XX.

Antes de iniciar mi reflexión sobre esa posible ampliación en el campo de la vivencia estética, sería oportuno comentar la forma en que infiero la probable existencia del fenómeno que veo y como la idea de vanguardia lo desencadena. Por vanguardias artísticas me refiero al fenómeno registrado por la historia del arte que ocurre entre 1905 y 1920 aproximadamente y que, Mario de Michelis lo caracteriza como una serie de movimientos artísticos determinados por la búsqueda de un rompimiento del sentido del arte con las visiones tradicionales aceptadas por los mercados y los públicos del S. XIX , otra particularidad que señala Michelis será que la mayoría de estos movimientos se expresaron además de formalmente con la elaboración de arte según sus disciplinas, por la publicación y difusión de manifiestos, es decir textos donde se exponían de manera enfática y explícita postulados estéticos con un mayor o menor matiz beligerante, algunos ejemplos de estos movimientos son: Surrealismo, Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Constructivismo, Dadaísmo, etc⁹.

Sin embargo creo que, la idea de ampliación del espectro de sensaciones que la vanguardia aborda la sugiere Eduardo Subirats en su ensayo “ Las vanguardias y la cultura moderna” donde imprime al concepto de vanguardia connotaciones de herencia militar al localizar el origen del término dentro de los códigos castrenses ya que ahí, la vanguardia se entiende como un cuerpo militar que se ocupa como estrategia de avanzada, que opera en grupos pequeños y tiene por función infiltrarse en campo enemigo y lograr la mayor cantidad posible de daño, para así facilitar el triunfo de un ejército al ser seguido por el avance de la retaguardia.

⁹ Mario de Michelis. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Barcelona, Alianza. 2000.

De esta acepción que Subirats incorpora al concepto de vanguardia artística, se sigue en su argumentación el destacar como elemento común a la estética de las vanguardias la noción de “Shock” “Conmoción, sorpresa, desagrado: todo eso reúne la estética del *shock*.”¹⁰

De algún modo podría entenderse que el espacio de la sensibilidad del sujeto al que aludían los postulados artísticos de la vanguardia, ya no eran los mismos que habían sido hasta la aparición de estos artistas, no se buscaba la belleza, la complacencia, el placer estético, había la intención como dice Subirats de desagrado, de modo que, si no se buscaba esa sensación habitual de gusto por el arte en el espectador ¿a qué sensación se aludía?

Una forma de entender ese fenómeno que la vanguardia propicia, sería reflexionarlo desde la sensación del sujeto. La experiencia de la sensación agrupa una serie de vivencias de los individuos, experiencias tradicionalmente entendidas como subjetivas, por ejemplo: sensación, percepción, sensibilidad, sentimientos, reacciones, sentidos, emotividad. Por nombrar sólo algunas y que en conjunto estaríamos hablando de lo que Pablo Fernández Christlieb llama el campo de afectividad del sujeto¹¹.

Es decir que, el espectro de vivencias afectivas de los individuos sería el campo de acción del arte y la incidencia sobre ese espacio es lo que las vanguardias han transformado ya que, sería posible pensar que el ámbito afectivo que participaba en la relación con el arte en sus expresiones previas a las vanguardias, era distinto del que aludían las posturas artísticas de la vanguardia y que Subirats generaliza como “shock” entonces, ¿cuáles podrían ser esos distintos espacios del campo afectivo de los sujetos? ¿cuáles sus características? ¿cuál su posible organización? Y finalmente ¿a cuáles y cómo los afecta el arte contemporáneo en su papel de heredero de la vanguardia?

¹⁰ Eduardo Subirats. *Las vanguardias y la cultura moderna*, en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona, Anthropos, 1996, p.41

¹¹ Pablo Fernández Christlieb. *La afectividad colectiva*. México, Taurus, 2000.

Sin duda esas preguntas resultan complejas y su espectro de posibles respuestas amplio, lo que intentaré aquí será únicamente sugerir una organización y diferenciación de ese campo afectivo del sujeto con relación al arte ya sea, tradicional o contemporáneo.

Por principio es importante señalar que desde mi punto de vista una categorización del campo afectivo del sujeto habría que pensarlo más allá del ámbito de la dualidad cartesiana que separa mente cuerpo y donde las emociones quedan reducidas a la experiencia sólo corporal, mi idea sería más bien, tratar de ver la vivencia de los afectos como una experiencia que involucra a ambos en una dinámica recursiva o en concepto constructivista Cibernética, ya que, las sensaciones ahí no podrían reducirse a ninguna de las dos categorías de la subjetividad cartesiana sino, serían el producto de una interacción compleja de múltiples factores.

Una concepción que apunta en ese sentido sería el Psicoanálisis, con Freud sugiriendo el campo del Ego como interacción entre lo afectivo y lo racional bajo los principios de realidad y de placer pero, de manera más explícita el Psicoanálisis de Lacan que ya marca una gramática del sujeto en tres ámbitos de existencia: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico¹².

Estas tres categorías ontológicas que en la teoría del sujeto en Lacan señalan ámbitos de pertinencia por los que un sujeto transita en su proceso de constitución ya que, para Lacan el sujeto no es un ente acabado pues se encuentra en constante construcción. Las funciones bajo las que se genera serían pues: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Es importante señalar que estas tres formas de Ser integrarían una totalidad triádica, por lo tanto cualquier manifestación o ámbito de pertinencia del sujeto sería una interacción de las tres.

Igualmente esta concepción de Real, Imaginario y Simbólico está relacionada o apoyada en la concepción ontológica semiótica de Ch. S. Peirce que, este

¹² Jacques Lacan. Op. Cit.

autor plantea en su triángulo fenomenológico de las Categorías que son: Primeridad, Segundidad y Terceridad¹³. La importancia de esta relación entre Peirce y Lacan es que, si entendemos las categorías de Real, Imaginario y Simbólico bajo la lógica símica de Peirce, será posible concebir una ontología sistémica, donde los tres factores son a la vez partes de un fenómeno, además de actuar describiendo funciones es decir, interacciones, de modo que estoy hablando desde una ontología sistémica en la cual lo que fundamenta al Ser es el juego relacional.

Pero, por qué, la importancia de esto para una categorización del fenómeno de la afectividad, pienso que, una comprensión de ese suceso no debe olvidar que en tanto evento existente cabrían en su manifestación las tres categorías (Real, Imaginaria, Simbólica) y si bien se separan metodológicamente para su estudio, su aparición siempre contiene a las tres.

Tratar de ver el fenómeno de la afectividad del sujeto con relación al arte, desde una lógica sistémica que, analice este fenómeno como la construcción del campo afectivo como una interacción entre lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, puede ser interesante como un juego heurístico.

Habría pues un espacio afectivo matizado por lo Real, otro por lo Imaginario y un tercero por lo Simbólico. Pero para comprender el tipo de afecto que surgiría al ser intervenido por cada una de estas categorías ontológicas, será necesario antes diferenciarlas.

Una posible definición de estos conceptos la sugiere Gilles Deleuze en su texto donde aborda el Estructuralismo, donde comenta que lo real y lo imaginario son conceptos habituales al grado de aplicarlos en forma casi totalmente naturalizada

Estamos habituados, casi se diría que condicionados a la distinción o a la correlación entre lo real y lo imaginario. Todo nuestro pensamiento mantiene un juego dialéctico entre esas dos nociones. Incluso cuando la filosofía clásica habla

¹³ Charles Sanders Peirce. *Op. Cit.*

del intelecto o del entendimiento puro, se trata aún de lo real “de verdad”, tal y como es, por oposición a (pero también en relación con) el poder de la imaginación.¹⁴

Es decir que casi para una totalidad de los integrantes de nuestra cultura sería fácil una distinción entre lo real y lo imaginario al formar parte de nuestros conceptos más estabilizados. No así lo Simbólico que aunque también forma parte de nuestro contexto cotidiano su reflexión es relativamente reciente ya que, sin tener un estatus ontológico real tampoco aparece como resultado de la imaginación, “...lo simbólico ha de entenderse como la producción de un objeto teórico original y específico.”¹⁵ Dicho de otra forma lo Simbólico es aquello que resulta existente como acuerdo de una comunidad, lo Imaginario que es existente para un sujeto y lo Real eso que existe con independencia tanto de una comunidad como de un sujeto.

Esta aparente sencillez se complejiza al reflexionar sobre la relación que establecemos con lo Real ya que, ésta sólo ocurre por vía de la subjetividad o ámbito imaginario o bien, por la comunidad o ámbito simbólico; de modo que, resulta casi indecible en cualquiera de los dos casos que, de aquello que, se nos presenta como existente, es real y qué tanto Imaginario o Simbólico según cada caso, pero, la dificultad no se limita a la separación entre lo real y las dos restantes categorías sino que, habría que incluir una indefinibilidad entre lo Imaginario y lo Simbólico.

De estas ideas sería posible aventurar algunas conclusiones provisionales. En principio lo que llamamos ingenuamente Real es resultado de una mezcla entre lo Imaginario y lo Simbólico; que lo Real en tanto concepto siempre es simbólico, por lo tanto sería pertinente una separación como la propone Peirce entre lo existente y lo cognoscible de modo que éste último es resultado de un Simbólico, por ello lo existente puede no ser cognoscible pero sí experimentable como Imaginario y del mismo modo, lo Real es siempre un

¹⁴ Gilles Deleuze. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. España, pretextos, 2005, p. 224

¹⁵ Gilles Deleuze. *La isla desierta y otros textos. Op. Cit.* p. 226

posible que sin lo Imaginario y lo Simbólico ni siquiera aparecería en el espectro existente del sujeto, como dice Christlieb "...el conocimiento no estudia la realidad, la realidad es un producto del conocimiento." ¹⁶

De seguir en esta lógica podríamos desplazar lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico hacia el campo de las sensaciones, asumiendo que éstas son una suerte de concepciones, es decir que lo que llamamos sentimientos comparten una naturaleza mental con los pensamientos y que, ésto hace del sentimiento una construcción dinámica sujeta a transformaciones similares a las de los pensamientos en su devenir histórico.

Habría pues, una sensación real, una imaginaria y una simbólica.

La sensación acerca de lo Real sería la más difícil de caracterizar ya que, si como dije, lo Real siempre resulta de una mediación de lo Imaginario o de lo Simbólico para aparecer como existente, cómo entenderíamos una sensación sin estos ámbitos mediadores. No habría que olvidar que se habla desde una lógica sistémica que contempla lo existente como el resultado de una interacción, por lo tanto bajo esa concepción no habría entidades inmanentes, totalmente autónomas, fundamentales o esenciales, hablo pues de matices entre lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, no de entidades puras.

Esa sensación más cercana a lo que podemos entender como Real podría ser una sensación que casi no lo sea, es decir una suerte de vivencia de continuidad donde la experiencia no alcance a distinguir entre mundo y sujeto. Cercana a esta idea serían los conceptos como el de la Primeridad en Peirce¹⁷, o la Hipóstasis de Levinas¹⁸, o bien, el Continuum del espíritu en Hegel, lo mismo que la Mirada en Lacan¹⁹. Estas ideas describen una experiencia de sensación donde mundo y sujeto se funden al grado que es

¹⁶ Pablo Fernández Christlieb. *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1996, p. 174.

¹⁷ Charles Sanders Peirce. *Op. Cit.*

¹⁸ Emmanuel Levinas. *Como una luz tenue*. Barcelona, Gedisa, 1998.

¹⁹ Jacques Lacan. *Op. Cit.*

casi imperceptible una sensación como tal, es decir de una intensidad mínima, una indiferencia, una no-diferencia.

Una sensación del tipo que comentamos también cabría definirla como sensación indiferenciada y de este modo también cercana a los conceptos de lo Siniestro en Freud, que posteriormente trabaja Eugenio Trías en su ensayo “Lo bello y lo siniestro”²⁰. Del mismo modo como sensación indiferenciada se acerca al concepto de Goce de Lacan, en tanto que ejercicio de la pulsión, acto que en la repetición construye la vivencia de un aparente contacto con lo Real²¹. Dentro de este mismo orden esta sensación podría parecerse al concepto kantiano de lo Sublime ya que éste representa la inmediatez con lo Trascendental. La característica de estos conceptos sobre la sensación es la gran intensidad en que aparecen a la experiencia, contrario a los anteriores donde la intensidad es casi an-estésica. Sin embargo en los dos casos hablamos de una sensación indiferenciada, un sentimiento sin definir que produce una experiencia anestésica o bien una vivencia intensificada por la incertidumbre.

La sensación matizada de lo Real sería posible metaforizarla como sensación indiferenciada, incertidumbre o Goce, este último concepto tal vez sería útil si lo entendemos como lo trabaja Roland Barthes en su “Placer del texto” donde cercano a Lacan relaciona Goce con una mayor claridad hacia el campo estético, interactuándolo en la dualidad Goce- Placer y justo el Goce es la sensación indiferenciada en la cual cabría el espectro completo de las sensaciones, puro significante sin significado y no como en el placer donde sólo quedan las sensaciones de agrado²².

Goce, entonces sería nuestro primer eje analítico en una posible categorización de las sensaciones.

²⁰ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1999.

²¹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formas del Inconsciente 1957-1958*. Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 1999.

²² Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1973.

Para abordar el espacio de la sensación matizada de lo Imaginario tal vez, sería útil entenderla bajo la idea de percepción si asumimos que, ésta es el mecanismo físico mediante el cual recogemos información del mundo externo, el instrumento de registro de lo que, los constructivistas llaman realidad de primer orden o sea, datos crudos que afectan a nuestros órganos perceptuales. Si lo Imaginario puede ser análogo al concepto de la Segundidad de Peirce, sería factible ver a la percepción como el factor que genera en primer término la noción de existencia en el sujeto ya que, toda sensación presupone un elemento externo existente que genera una reacción, siendo ésto una característica que define la Segundidad de Peirce²³.

El enfoque desde el cual entiendo aquí percepción se reduce a una concepción casi fisiológica, consciente de la reducción que me atrevo a hacer, lo sugiero con fines metodológicos ya que, las propiedades que desde otras metodologías le otorgan a la percepción quedan en esta propuesta en ámbitos Reales o Simbólicos. Esta reducción del concepto de percepción sería inaceptable bajo criterios psicológicos por ejemplo en Arnheim²⁴ o Gombrich²⁵, donde la percepción sería inseparable de factores culturales (simbólicos). Así también desde una lógica fenomenológica que concibe a la percepción como punto de unión entre nosotros y el mundo (lo Real), hablando de ésta como “la carne del mundo” parafraseando a Merleau- Ponty en su “Fenomenología de la Percepción”²⁶. Este criterio sobre el fenómeno de la percepción rebasa igualmente la idea aquí sugerida de ella ya que, en la fenomenología el estatus ontológico de la percepción es de un tipo lógico superior incluso al conocimiento mismo. Sin embargo insisto aquí, con fines metodológicos en la idea de percepción como el espacio de vivencia del mundo que concibe a éste en el acto de la reacción entre dos entidades: mundo y sujeto; esta reacción ocurre como producto de un proceso, sobre todo a nivel corporal mediante los llamados órganos de percepción o sentidos: vista, olfato, tacto, oído y gusto.

²³ Charles Sanders Peirce. *Op. Cit.*

²⁴ Rudolph Arnheim. *El pensamiento visual*. Paidós. 1997.

²⁵ Ernst, Gombrich. *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gilli. 1990.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la Percepción*. México, Editorial Artemisa, 1985.

Hasta ahora podría decir que en esta aventura de la categorización de las sensaciones generadas por el arte, habrá ya dos: el Goce, como índice de la sensación matizada de lo Real, la Percepción, como índice de la sensación matizada por lo Imaginario.

Acerca de la tercera categoría de las sensaciones, aquellas que se matizan de lo Simbólico, podría ser útil referirme a los conceptos de Jon Elster sobre las emociones, tanto de su texto "Sobre las pasiones"²⁷ como de "Alquimias de la mente"²⁸. En principio Elster diferencia entre emociones básicas, aquellas causadas por percepciones, en la misma línea de la idea expuesta antes y aquellas que llama complejas que son propiciadas por creencias, dentro de esta categoría Elster ubica a la emoción estética, aunque diferenciada de las emociones que ocurren en la vida cotidiana ya que, la emoción producida por una ficción es distinta de la experimentada ante un fenómeno no ficcional.

Lo interesante es que la emoción estética para este autor se encuentra dentro de los mecanismos de las emociones complejas que se producen por creencias. Sin duda hablar de creencias nos pone en un ámbito cultural ya que, creencias y cultura son ambos simbólicos, es decir existentes para una comunidad con independencia del sujeto.

Quizá no sería arriesgado decir que este tipo de emoción es la más intervenida por la cultura, la más histórica y que, el termino más usado para designarla sería el de sensibilidad, una suerte de aprendizaje emotivo que se genera en la educación, ya sea de manera explícita o implícita y todos nos vemos en contacto con ella ya que, se expresa en gusto por muy diversas formas de la cultura (imágenes, objetos, textos, etc.). Estos gustos pueden ser amplios o reducidos con relación al contacto del sujeto ya sea con diversas o limitadas expresiones de la cultura artística.

²⁷ Jon Elster. *Sobre las pasiones: emoción, adicción y conducta humana*. Barcelona, Paidós, 2001.

²⁸ Jon Elster. *Alquimias de la mente: la racionalidad y las emociones*. España, Paidós, 2002.

Otra característica de esta sensación matizada por lo simbólico podría ser que, aunque ocurre en el sujeto sería el sentimiento donde más interviene la comunidad, dándole forma y sentido además de, constituirse como el más estable dentro del espectro de sensaciones experimentadas por el sujeto. Si vemos este sentimiento desde la dualidad de Barthes (Goce- Placer)²⁹ está más cerca del placer que del Goce o como dice Elster produce una suerte de alegría³⁰.

De manera que hasta aquí es posible entonces sugerir una reducida pero quizá útil para el análisis, categorización de las sensaciones que interactúan en nuestra relación con el arte: el Goce, como sensación matizada de lo Real, la Percepción, como sensación matizada por lo Imaginario y la Sensibilidad como sensación matizada de lo Simbólico. Recordando que la propuesta implica la participación de las tres en la experiencia, pudiendo matizarse cualquier vivencia emotiva más de alguna o algunas de las tres pero que, siendo fieles a una visión sistémica tanto de Lacan como de Peirce hablamos de un juego de relaciones entre tres factores que pueden describir un gran espectro de vivencias estéticas.

Para finalizar, en mi criterio sólo cabrían algunas consideraciones con este incipiente modelo respecto del fenómeno de la vanguardia. Por ejemplo que la sensación de Goce es muy cercana a la idea de “shock” de Subirats y como él mismo indica un aspecto fundamental para entender la vanguardia ya que, podríamos pensar que el arte hasta antes de las vanguardias aludía básicamente a la Sensibilidad y que, el Goce así como la Percepción representan los campos de la sensación que la vanguardia ha ampliado a partir de las propuestas artísticas del siglo XX³¹.

Los actos performáticos de los futuristas con sus agresivos conciertos o las desafiantes imágenes del surrealismo de Luis Buñuel en “Un perro andaluz” pueden ser ejemplo de la búsqueda del arte por una sensación de Goce. Así

²⁹ Roland Barthes. Op. Cit.

³⁰ Jon Elster. *Alquimias de la mente: la racionalidad y las emociones*. Op.Cit.

³¹ Eduardo Subirats. Op. Cit.

mismo el Fauvismo y el arte Op y el Cinético además de la idea posterior de Escultura transitable serían posibles muestras de un arte de la Percepción.

Una última idea que todavía me parece oportuno comentar aquí es la preocupación de los movimientos de vanguardia por fundir diferencias entre arte y vida y como, esa idea adquiere dimensiones políticas al intentar eliminar fronteras entre artistas y espectadores más allá de como el mismo Benjamin lo anticipaba como resultado de la reproductibilidad técnica de la obra de arte pues, aún sin la técnica el interés de grupos como Fluxus o de manera política más activista el Situacionismo marcan la importancia política de la disolución entre artistas y espectadores ya que esto atentaría contra el arte como institución legitimadora de un orden político injusto y enajenante. Resulta curioso si vemos en sus estrategias de construcción de la obra artística, la alusión a un campo de sensaciones cercano a lo que he definido como Goce ya que, esa emoción en su carácter de sensación no codificada o indiferenciada sería una vía para el rompimiento de barreras entre arte y vida ya que en la experiencia se presenta abarcando todos los espacios de la existencia de los sujetos justo por, su falta de códigos para definirla y reducirla a un espacio determinado. El espectro de sensaciones de Goce puede abarcar desde la fascinación hasta el rechazo, sin olvidar que el Goce es lo más cercano que tenemos con lo Real, tal vez un roce.

Queda todavía en mí la sensación de que un siguiente paso para seguir esta sugerencia de modelo de las sensaciones generadas desde el espacio artístico sería sin duda su aplicación en la descripción de diversas manifestaciones artísticas, ahí en su uso como herramienta de análisis sería posible calibrarlo y enriquecerlo con la experiencia de su actualización, sin embargo por el momento esa labor excede los límites del presente texto, quizá si hasta ahora demuestra su pertinencia, cuando menos teórica, posiblemente después valdría la pena continuar la ruta esbozada hasta aquí. De momento la utilidad que pretendo adjudicarle es simplemente como herramienta para el posible registro de sensaciones que intervienen durante el proceso de producción artística, particularmente la mía.

Capítulo I

La vida afectiva como dispositivo de creación

1.- La verdad como un afecto.

Uno de los aspectos que más han definido mi relación con el mundo es aquello que Edgar Morin llama “noción de verdad”³² es decir, desde donde puedo entender, al no poder alcanzar una verdad última los humanos sólo podríamos hablar de una posible cercanía con ella ya que, si bien una verdad final no parece accesible, de cualquier modo habría una necesidad de ubicarnos siempre en ámbitos al cobijo de ella. Sin embargo si a lo largo de nuestra experiencia analizáramos nuestra relación con lo que llamamos verdad, quizá veríamos que, independientemente de lo que hubiéramos creído antes o ahora, esa verdad nuestra siempre ha sido de naturaleza afectiva, donde parecía que se jugaba en ella mucho más que un simple argumento o la organización lógica de una idea.

Quizá esta reflexión tenga mucho más que ver con la célebre afirmación popular que dice que, de política, religión, y fut-bol es mejor no hablar ya que, probablemente una discusión sobre tales temas tenga como colofón un hecho sangriento.

Pero ¿qué importancia tendría esta idea? Para el planteamiento de un proyecto de producción artística visual y, particularmente, uno tan tradicional como el que he producido: la realización de dibujos a partir de conceptos que considero cardinales en la teoría sicoanalítica de Jacques Lacan.

A primera vista quizá suene delirante: la verdad como campo afectivo, un pretexto para realizar un tarot lacaniano. Se escucha como el proyecto de por lo menos, un sujeto confundido. Sin embargo y quizá después de no pocas vueltas esa afectividad por la verdad como condición humana, en mi caso ha sido fuente de producción de imágenes desde hace por lo menos diez años.

En realidad esta es una historia triste. Ese afecto por la verdad lo que denota en nosotros es que, a un nivel tan misterioso como profundo se naturalizan

³² Edgar Morin. *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. España, Cátedra, 1997.

ideas al grado de asumirlas como totalmente ciertas, otorgándoles una naturaleza mucho más allá de su origen mental. Fundamentándolas incluso bajo principios divinos lo que, las ubica por encima de una existencia física es decir, metafísica o en términos Kantianos trascendental.

Lo triste comienza en el momento en que esas ideas por más naturalizadas o dogmatizadas que se encuentren dentro de nuestra circunstancia subjetiva, en algún punto, dejan de corresponder con nuestro deseo, se desfasan de nuestra vivencia afectiva y se convierten en una normativa que, en la medida que corren en dirección opuesta a nuestras satisfacciones se vuelve dolorosa, ofensiva, inefable.

Simplemente estoy hablando de la vivencia cotidiana que nuestra cultura occidental a conceptualizado como: dualidad, mente- cuerpo, espíritu- materia, bien- mal, razón- emoción, conciencia- instinto, etc., el deber ser y el ser y toda la suerte de matices posibles que rodean a esta idea.

2.- Deseo vs. Ideales

Hasta aquí he intentado definir cómo, la naturalización de nuestras ideas lleva a éstas a un estatus ontológico trascendental y una vez ubicadas ahí se nos revierten como normativas que se apartan de nuestra vivencia afectiva, dejando de ser útiles para entender tanto nuestras sensaciones como las circunstancias que nos ocurren y sin embargo, estas ideas que nos llevan a una experiencia esquizoide, no se cuestionan, porque ya no son ideas, ahora son verdades y más que eso, son realidades, sólo que realidades que nos hieren, nos lastiman al grado que sintiendo ese dolor lo atribuimos no a esas ideas- realidad sino, a nuestras sensaciones que ya no pueden ser descritas desde esas ideas, por lo tanto lo que urge cambiar en nuestra lógica dogmática, no son las ideas sino lo que sentimos.

Cuando me casé por primera vez, me encontraba profundamente enamorado (cualquier cosa que eso quiera decir) no sé si más que en experiencias pasadas pero, en esa situación amorosa en particular, el enamoramiento se

combinaba con una sutil expectativa de que la relación proponía un terreno fértil para realizar mis expectativas amorosas, como por ejemplo: un amor en constante construcción y cuidado, una profunda comunicación como base de un cariño constante, una preocupación por el bienestar del otro como base de mi propio bienestar, una relación con la convicción de mantener la fe en ella misma, como elemento de sostén de una duración más allá del requisito formal de una pareja estable, etc., etc., además del resto de lugares comunes sobre el amor que circulan por diferentes medios en nuestra cultura.

La vida en pareja de aquella primera experiencia se debatía entre hallazgos increíbles de convivencia y mutilaciones cada vez más significativas para nuestras individualidades. Por desgracia esto último comenzó a crecer de modo que aquellas bellas expectativas del constructo amoroso se tambaleaban, sosteniéndose sólo a partir de la mutilación de nuestro deseo.

Tengo todavía la impresión de que ese desgaste entre mi deseo y mis ideas que lo contradecían, fue un proceso que yo viví, con una mayor sensación de pérdida, sin asegurarlo tengo aún la duda de si mi pareja entonces no había agotado del todo su deseo hacia mí. El hecho es que contra todo mi edificio de creencias fue irremediable y comencé a rumiar formas de dar término a la relación aun con el refuerzo del nacimiento de nuestro hijo y de la huella fundamental que él representaba para mi plenitud como sujeto.

Esto quiere decir que, en un proceso de desgarramiento interno dimos término a la relación y me aboqué a vivir y procesar, un rotundo fracaso.

Después de tiempos poco prudentes y acciones muy cautas volví a entrar en estados enamorados, sólo que esta vez reforzados por mi previa experiencia de fracaso, quizá debido a esto, esta nueva sensación amorosa se presentó con una intensidad inusitada al grado que, la convivencia irrumpió como una necesidad mutua e irrefrenable y me descubrí de nuevo en una circunstancia de casado, quiero decir, hacer una casa con otro.

Para esta ocasión el proceso parecía distinto, la convivencia reforzaba la pasión y el mundo construido a la alimón daba la impresión de materializar de sobra las ideas y perspectivas del amor que ahora se añadían a las anteriores y que, por ahora no hará falta mencionar ya que seguramente forman parte de la misma estructura de lugares comunes por los que el amor navega en el imaginario popular.

Sin embargo las intensidades tienen un límite para la capacidad humana y esta vez de nuevo apareció el desgaste sólo que, del otro lado, es decir en mi pareja por aquel entonces, el proceso entre su idea del amor y su deseo generó un desgaste al punto que, como a mí anteriormente, el final constituyó un recurso desesperado por no destruir totalmente su identidad.

A diferencia de mi anterior experiencia, el deseo en mí por el otro seguía vigente y la vivencia de un rotundo fracaso fue aún más devastadora ya que, además de la relación, el vacío arrasó conmigo mismo, viví además de la soledad el abandono, ahora sí tenía el cuadro completo: el extravío en mí del deseo por el otro y la pérdida del deseo del otro por mí. Todo ello dentro de la devastación producida en el desfase entre nuestras creencias y nuestro deseo.

Al referirme al cuadro completo, intento decir que nuevamente, nuestras sensaciones aunque no lo parezcan son una suerte de ideas naturalizadas. Esto en realidad, acerca la razón a la sensación, sólo que, a un punto que ocasionalmente resulta contradictorio, contradicción vista por supuesto sólo desde nuestro paradigma dualista.

También quiero decir que no es lo mismo abandonar que ser abandonado, el que abandona siempre conserva en sí, la idea de que el otro todavía lo desea, quien es abandonado sólo conserva el vacío inefable desde donde se ha ido hasta la idea de sí mismo.

Al decirlo de este modo podría parecer que experimentar el abandono es más devastador que abandonar y realmente no lo creo así, al final sólo pienso que

aunque distinto las dos experiencias llaman a la necesidad de una nueva construcción de sentido, una frente al contacto de una nada quemante, la otra por la experiencia de un deseo incapaz de comprensión por su propia ausencia de demanda.

El caso común es que el mundo se derrumba, bien, en una caída que absorbe toda posible idea de sentido, o una ausencia de aliento alrededor de una soledad infinita.

Algunos psicoanalistas llaman a esto la experiencia de la pérdida, una vivencia donde todas nuestras capacidades de construir mundos significativos son rebasadas por un Real que, de tan tangible se vuelve insoportable, haciendo de la vida un baldío tan inhóspito, como el asfalto para los seres vivos. Emmanuel Levinas en su texto sobre el tiempo y el otro, comenta sobre esta experiencia que, vivir bajo los efectos de una desolación de la comprensión, orilla a pensar en la muerte como único refugio que todavía conserva la esperanza de hallar sentido, de modo que, el suicida no huye de la vida, como sería común imaginar, sino, se refugia en la muerte como el último reducto de una vida posible³³.

Pablo Fernández Christlieb, habla de esto, como de haber sido expulsado de todo aquello que implicaba lo que se era, de modo que sólo aquellos sujetos que han sido quebrados del mundo que les pertenecía y, se reconocen como individuos en falta, son los únicos capaces de crear, ya que, sólo ante la ausencia o pérdida del mundo, crear es una estrategia de sobrevivencia³⁴.

Por esto y, ya ante esa circunstancia no quedaba más que vivirla. Aquí debo decir que un primer bálsamo, fue adquirir la idea que encontramos en algunas teorías del caos, que proponen la incertidumbre como el principio del movimiento hacia el orden, por ello era posible pensar que desde la angustia caótica en que vivía, todo podría tender hacia la indiferencia. La dificultad para la vida de un sujeto es que, ese trayecto puede ser insoportable y sin

³³ Emmanuel Levinas. *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós, 1993.

³⁴ Pablo Fernández Christlieb. *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Op. Cit.

embargo, de no morir, todos encontramos formas para tramitarlo. En mi caso, soy poco proclive a distanciarme mediante el alcohol, y tampoco suelo encontrar odio y mediante éste generar la rabia que, en muchos casos es la fuerza que nos permite mutilar de tajo lo que nos queda del otro; sólo que ese corte también desprende parte de nosotros en la medida en que el otro, siempre fue lo que creamos de él. Tampoco acostumbro abandonar los lugares de encuentros pasados, más bien muchas veces los lugares me abandonan a mí. En la desesperación no me deshago de los objetos, si acaso los abandono de mi presencia y se conservan ante mí convertidos en depósitos de polvo. Para ser sinceros más bien tengo una tendencia morbosa por el dolor, quizá como refugio de deseos olvidados.

3- Una teoría sensualizada.

Por ello ante la debacle del mundo inventado con otro, esa otra se convirtió en ausencia y me encontré en un mundo que, vacío de significado sólo ocupaba el lugar de la ruina. Si no me movía, ¿cómo podría escapar de mi propia morbosidad alimentándome?, ¿cómo huir siendo estático?. Claire Parnet al entrevistar a Gilles Deleuze lo cuestiona acerca de algo parecido: la fuga interior, la desterritorialización sin territorio. Ahí Deleuze crea su monumental metáfora “es como llenar un tubo de hoyos”³⁵ hasta ahora no se me ocurre una descripción mejor para mi trámite por la ruina en que mi vida transcurrió ante, de nuevo, esta trágica incongruencia entre mis deseos y los deseos de mi objeto de deseo.

Este “llenar un tubo de hoyos” lo entiendo como emprender la fuga sin moverse, pero, cómo hacerlo en una vivencia concreta. Por aquella época conocí a un amigo con el que, de forma insólita, se creó un campo afectivo fuera de los espacios convencionales para ello. Es decir, habitualmente se construyen relaciones afectivas con base en esquemas de identificación que se entablan al compartir experiencias comunes, regularmente de vivencias íntimas que al ser expuestas generan un espacio emotivo común.

³⁵ El abecedario de Gilles Deleuze. En: http://www.dialogica.com.ar/iys/Abecedario_Gilles_Deleuze.rtf

Paradójicamente en el caso de este amigo lo busqué pese a no entender casi nada del discurso con el que me atrapaba, tal vez un mejor nombre para su figura en mi vida sea el de, maestro, sólo que ahora esa palabra tampoco me sirve para representar el gran afecto que siento por él.

El caso era que el sustento de la relación eran: Peirce, Morin, Lacan, Eco, Deleuze, Barthes, Morris. Esta amistad semiótica proponía un afecto mezclado con filosofía del lenguaje y complejidad, pero no habría que confundir, este maestro no sólo me enseñaba sobre estos personajes del pensamiento, en realidad era algo con mayor trascendencia. Para comprenderlo con mayor precisión habrá que hacer un poco de historia de mi relación con el conocimiento.

Mi relación con el pensamiento de autores como los mencionados o el conocimiento en general, salvo algunas excepciones, se reducía, como en casi todos los casos que conozco en sujetos de conocimiento, a un saber por el saber mismo, un conocimiento que sólo reafirma lo ya conocido, una suerte de recursión entrópica sin ningún tipo de desplazamiento en la mente de estos supuestos sujetos de saber. Esta dinámica cognitiva habitual a menudo desemboca en el saber como un constructo grandilocuente que cubre fisuras en los individuos, creando la apariencia de seres sólidos de “una pieza” que ante sus complejos resanan con informaciones sus grandes huecos, construyendo de sí mismos figuras inaccesibles y autosuficientes que únicamente denotan fragilidades no asumidas que consumen en soledad toda afectividad salvadora.

Al hacer esta descripción me queda el temor de haber descrito mi propia circunstancia, sin embargo me queda el consuelo de ni siquiera reconocirme como sujeto de saberes y sin embargo, mi temor se basa en ser un individuo con esa gramática de actuación, sólo que, sin saberes, lo que hablaría de una patética condición.

Pero en realidad de lo que quiero hablar es de la posibilidad de reconfigurar el papel que el conocimiento tiene en la vida de un individuo, de una forma

distinta para mí, de procesar las informaciones sobre autores ya mencionados, la diferencia la vi en mi maestro, todo su saber no estabilizaba nada, lo movía todo, no aportaba certidumbres, removía certezas, no era tinglado de escenografías intelectuales, transformaba las ideas de búsqueda de salvación para considerar toda posible salvación un ámbito de aniquilamiento del saber.

De modo que, justo en el momento de mi vida que más fragmentado, perdido y desolado he estado, aparecía la maquinaria estratégica que me ayudaría a inventarme de nuevo.

Durante esa misma temporada que terminó la relación amorosa más intensa de mi vida, murieron mis padres, perdí mi trabajo, mi círculo de amistades se disolvió en traiciones, viví abandonado del aprecio por mí mismo, mi gato orinaba todos los rincones de mis recuerdos, me encontré sin herramientas de reconstrucción que, es lo mismo que decir que, las ideas que tenía y desde las cuales veía mi situación, ya no me servían para entenderla, sólo alcanzaban a concebir un universo de sinsentidos y contradicciones que reforzaban una realidad inhóspita y cruel.

Por eso: o cambiaba esa ideas o tendría que cambiar esa realidad que me lastimaba. Por entonces todavía no vislumbraba que esa realidad era producto de mis ideas. Es decir que ese principio semiótico tenía que pasar a formar parte de una naturalización, este principio semiótico dice someramente que: todo signo es relativo al pensamiento que lo crea, lo que vemos como existente fuera de nosotros es en realidad un signo que se naturaliza, creando en nosotros la conciencia de realidad³⁶. De modo que, esa naturalización requería un cambio radical de mi percepción del mundo, tenía que incorporarse, pasar a ser parte de mi cuerpo, ser mi cuerpo, una idea.

³⁶ Charles Sanders Peirce. *Op. Cit.*

Lo más trascendente para mí en esos momentos era que, una teoría que para muchos estudiosos había sido de una dureza abstracta escandalosa, como le semiótica de Peirce, repentinamente acontecía en mi vida como parte de una vivencia afectiva. Una idea racional, virtual, mental, etc. Transformaba a una experiencia afectiva, sensorial, emotiva. Ocurría que el reino de las ideas se transformaba en el imperio de los sentidos recreado, el mundo ya no era duro, dependía de los conceptos heredados y así cambiar el mundo era posible, cambiando las ideas que antes lo creaban.

Esta relación con el conocimiento, cuando menos para mí, era nueva. Representaba la posibilidad de reconstruir esa vida en ruinas y aunque he hablado de cambiar ideas más bien, ocurría una suerte de expansión de éstas y ese mundo que me lastimaba aún continuaba ahí, pero sumado a otros igual de presentes, lo real eran muchos “reales” inusualmente el mundo era múltiple y alternativo.

Pese a esto, ese conocimiento no operaba bajo las funciones habituales con las que lo procesaba previamente, ya que, no alcanzaba bajo sus constructos: seguridad, estabilidad, creencia. La incertidumbre paulatinamente se fue in-corporando a mi existencia y generaba, por una parte, la sensación de verdad más sensual que hubiera experimentado antes, y por otra y paralelamente, sostenía un estado de conciencia de ser sujeto en pérdida, incompleto irremediabilmente, barrado diría Lacan³⁷.

La transformación más tangible en mí, había ocurrido al perder la ansiedad por caminar en ámbitos de seguridad, quizá eso continuaba como una aspiración dentro de mi vida imaginaria, pero ahora en la conciencia de haber perdido para siempre la posibilidad de alcanzar un estado de creencia. John Ruskin lo dijo de otro modo “no hay felicidad inteligente”.

³⁷ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formas del Inconsciente 1957-1958*. Op. Cit.

4- El espacio afectivo del psicoanálisis.

Hasta aquí he descrito el hallazgo de encontrar una forma de relación con la “teoría” que me permitió en un momento crítico de mi vida construir la vía de creación de algo nuevo, ante la ruina que viejas ideas provocaron, vía que su principal virtud era una estructura que atemperaba como unidad lo que mucho tiempo creí fracturado: razón y pasión. Sin embargo, particularmente no he hablado del psicoanálisis pero, hay una razón. Mi relación con el psicoanálisis se remonta a un tiempo aún más distante.

Antes de ir más atrás por la memoria una pequeña recapitulación. Esta particular experiencia que he descrito, a través de diversos pensamientos, será el origen (espero) de un proyecto aún más amplio es decir, la idea de crear un tarot donde los arcanos mayores sean substituidos por las categorías conceptuales de Lacan. En realidad tiene la intención de desplazarse hacia otros autores, principalmente: Deleuze, Peirce y Morin. Pero sin duda hay que hablar ahora en particular de mi relación con el psicoanálisis y Lacan.

Tuve contacto con el psicoanálisis muy temprano en mi vida, podría decir que desde la infancia y esta relación se ha extendido hasta la actualidad, sin embargo esto no debe entenderse como que esta cercanía pudiera haberme hecho un especialista, no, de ningún modo, esta relación es sobretodo empírica.

Mi padre fue también artista, además de alcohólico. Su historia combinaba un padre militar, madre víctima manipuladora, machismo contextual, timidez de raíz y paternidad culposa, combinación que lo hacían candidato urgente además de ideal a un tratamiento de psicoterapia. Finalmente ésto ocurrió alrededor de mis diez años. Por suerte su encuentro con el psicoanálisis se dio a través de, él, por aquel entonces famoso Dr. Salvador Roquet. Un siquiatra rebelde que, traicionando su origen médico estudió psicoanálisis freudiano combinándolo con cultura chamánica y ética cristiana, construyendo su teoría a la que llamó psicósíntesis, con autores tan distantes

como: Thoreau, Tolstoi, Kasantzakis, Jung, Leonardo Boff, Albert Schweitzer, Fromm y hasta Carlos Castaneda. Sin embargo por más ecléctico que esto pudiera sonar, la mezcla se templaba en una genialidad terapéutica que no he vuelto a ver en ningún psicoterapeuta, genialidad manifiesta en su capacidad de distinguir la dosis exacta de medicina a cada participante de sus trabajos, medicamentos que podían variar desde el vulgar valium o diazepam, hasta cucharadas de afecto, pastillas de trabajo social con indígenas marginados, regaños amorosos o LCD digerido con música japonesa.

El espectro de métodos que Roquet combinaba, ya prefiguraban un modelo posmoderno de siquiatra, sin embargo y en resumen me atrevería a decir que los puntales de su espíritu terapéutico fueron el cristianismo y Freud.

Este genial religioso Freudiano, apasionado de la literatura y el vino tinto fue mi primer maestro de psicoanálisis, con el que experimenté en carne viva complejos de Edipo, transferencias, dependencias, inconscientes, tabúes y pulsiones tanáticas. Todo esto marcó una primera construcción de mi personalidad en una época que quizá sea la más crítica de todo sujeto, la adolescencia.

Sin embargo como dice Morin, todo sistema contiene los elementos de su propia destrucción³⁸ y si bien, esta primera construcción me dotó de una ética y armamento conceptual que todavía aplica en mi vida en múltiples aspectos, también y en función de mi propia dureza, generó una concepción del mundo un tanto idealizada. Por desgracia ese conocimiento adquirido contenía un pequeño germen que aspiraba a una cierta paz espiritual que, fácilmente se transformó en un deseo de estabilidad y de ahí a una necesidad de seguridad que vició todo conocimiento al imaginarlo estático, es decir, la creencia naturalizada de moverse en ámbitos de verdad.

³⁸ Edgar Morin. *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. Op. Cit.

Había que reconocer que esa idea de mí mismo así como de mis expectativas, fue útil por un tiempo, hasta que la vida misma en su crudeza inefable se rebeló ante la empobrecida conceptualización que tenía de ella.

De modo que un segundo encuentro con el psicoanálisis propició una complejización de mis esquemas. Conceptos de Lacan como, la falta: estructura constitutiva generadora del sujeto³⁹. Fueron transformando paulatinamente mi capacidad de imaginar lo que yo podría ser. Así como también el rechazo de Lacan por enfocar el psicoanálisis como una forma de terapia. Alejándolo definitivamente de la idea de enfermedad y asumiendo a éste como, una estrategia de construcción del sujeto; para concebirlo más allá de parámetros morales rígidos que, mapean al sujeto desde concepciones como sano o enfermo, bueno o malo, adecuado o inadecuado. Esta idea de un sujeto fuera del ámbito de lo correcto o incorrecto, queda iluminada por Lacan con metáforas como aquella de: la carta que siempre llega a su destino⁴⁰.

Otro de los conceptos de Lacan que revolucionaron la concepción de mí mismo, sin duda fue, la idea del otro como factor constitutivo del yo, a través de su deseo, convirtiendo la subjetividad más, en un proceso relacional que, un fundamento ontológico. Estas ideas ayudaron en mi reconstrucción, creando conceptos alternativos alrededor de lo que hasta entonces había naturalizado como yo mismo, abriendo la posibilidad de que, eso que pienso que soy, pueda ser otra cosa, al crearme por medio de otras miradas.

Una coincidencia apareció entre el tarot y el psicoanálisis, para Jung y sus seguidores los sistemas de adivinación siempre fueron objeto de estudio, en la medida que permitían concretar dos categorías fundamentales del psicoanálisis junguiano: la sincronicidad y el arquetipo. La primera como posible encuentro de conceptos que altera la temporalidad llegando a crear una coincidencia de planos temporales. La segunda como, una herencia

³⁹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formas del Inconsciente 1957-1958.* Op. Cit.

⁴⁰ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1 Los escritos técnicos de Freud 1953-1954.* Traducción Rithee Cevalco, Buenos Aires, Paidós, 1981.

sicológica que, en una suerte de estructura síquica común, compartimos los humanos, y al jugar ésta el papel de gramática del pensamiento se constituye en herramienta para la creación de la cultura⁴¹.

De modo que, el tarot nos confronta ante una supuesta disposición azarosa de elementos significativos que, el lector de una tirada de tarot, se arriesga a entender, transformando lo que desde el azar parecía desordenado en, una organización que desafía todo plano temporal lineal, coincidiendo este nuevo orden creado con situaciones pasadas o futuras que, crean sentido en la vida empírica del sujeto que se presenta a una lectura de tarot.

Esto, es posible entenderlo como: un proceso de construcción de realidad, donde, una disposición azarosa desordenada, Real, se organiza mediante una gramática conceptual, Simbólica, a manera de pantalla posible para el espejeo de un sujeto, a través de significantes, Imaginarios.

Por ello, desde mi experiencia, es posible que tarot y psicoanálisis puedan tener funciones análogas, donde el proceso de generación de subjetividad en el tiempo, represente la principal coincidencia. Así que no veo descabellado sustituir los arcanos tradicionales del tarot por categorías lacanianas, peirceanas, deleuzeanas, etc.

La única diferencia es que, no parto de la concepción de arquetipo como esencia ancestral e inmanente, aquí el arquetipo es una gramática conceptual construida en la cultura que, permitiría en el dinamismo que da vida al pensamiento colectivo, expandir el campo de las teorías del mundo y así, crear tarots con arcanos alternativos de autores que, por importantes, sus ideas son producto de la colectividad a la que representan, a la que transforman y la que, los crea.

Esta casi caótica manera de exponer mi relación afectiva con el proyecto que actualmente realizo, intenta dar coherencia a un proyecto de investigación

⁴¹ Robin Robertson. Op. Cit.

que, si bien, sugiere una resignificación de la idea tradicional de investigar, revaluando el papel que tienen la emotividad, los afectos, la sensación, el desorden y la incertidumbre para el conocimiento; pues la creencia de que el conocimiento se crea lejos de esos factores, sólo denota un pensamiento medroso y tendencioso que, intenta desaparecer un origen de dudas en lo poco que se sabe, quizá con la intención de imponer una idea. Pero más allá de que otras disciplinas no artísticas pudieran considerar a los afectos como componentes intrínsecos a su conocimiento, el arte respondiendo a muchas de sus tradiciones, no puede ignorar a éstos en su camino de creación de un saber propio.

Por último y redundando sobre esa particular teoría afectiva o in-corporada, sensualizada que, se ha desarrollado en mi cabeza desde las ideas de muchas otras cabezas, sólo quisiera enfatizar que, pese a todo, no me proporciona ninguna seguridad, más bien, me ayuda a mantener una línea de flotación por la duda, no ha creado de mí un sujeto invulnerable protegido por mis ideas, quizá únicamente una imagen de, “tipo duro” que, ante una fragilidad intrínseca se disfraza de solidez. Paradójicamente veo en las ideas expuestas un cierto aroma trágico, claro que tragedia visible, sólo desde posturas que aspiran a la plenitud o la totalidad, por totalidad recurro a los conceptos de Levinas, donde éste diferencia las rutas que puede seguir un sujeto entre: Totalidad e Infinito. La primera traza como finalidad la creación de sí mismo, mientras que lo segundo trasciende la propia unicidad subjetiva, manteniendo un sujeto incompleto pero abierto por ello al infinito o ámbito de connivencia con lo otro⁴².

Un sujeto que mediante el conocimiento visto como lo otro, sólo pretende construir una idea tangible y completa de sí mismo, mientras que otro camino implica trascender con el conocimiento esa idea de sí mismo, asumiendo que todo ser aspira a la unión no con su precaria idea, sino, con el infinito que arroja un sujeto en tránsito, débil, transparente, en falta.

⁴² Emmanuel Levinas. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Barcelona, Sígueme, 1999.

Así, el conocimiento al que aspiro vivir, lo entiendo cercano a la metáfora que menciona Roland Barthes al final de su lección inaugural para su cátedra de semiótica en el Colegio de Francia:

Hay una edad en la que enseña lo que se sabe; pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama *investigar*. Quizás ahora arriba la edad de otra experiencia: la de *desaprender*, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado. Esta experiencia creo que tiene un nombre ilustre y pasado de moda, que osaré tomar aquí sin complejos, en la encrucijada misma de su etimología: *sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor⁴³.

Sabor, aunque estos sabores puedan ser amargos, salados o dulces e intensos, sólo que, en la convicción de que todo sabor es efímero, tanto si es dulce como amargo y que al final se podría hablar de transcurrir por muchos de ellos pero, para hacerlo siempre se abandonó el anterior, para al final poseer sólo el vacío que nos dejaron todos.

⁴³ Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural*. Op. Cit.

Capítulo II

El objeto artístico

1.- ¿Qué es un objeto artístico?

El propósito central de este capítulo, como ya he mencionado, será la reflexión acerca del objeto artístico que, como he descrito en el apartado referente a la metodología, habría que entenderlo sólo, como una fase dentro de la totalidad de mi objeto de estudio que es, la producción artística de lo que he nombrado el “tarot lacaniano”, objeto de estudio general de esta investigación. Como ya también se ha dicho esta producción comprende la creación de imágenes que abordan los conceptos de Jacques Lacan al respecto de su teoría sicoanalítica.

Con base también en la metodología que he adoptado para el planteamiento de esta investigación, eso que llamo sencillamente, “objeto artístico” deviene en algo más complejo. Es decir, si el fundamento metodológico habla de tres modos de Ser: *Cualidad, Reacción, Pensamiento*⁴⁴; o de tres espacios por los que discurre la psique de un sujeto: *Real, Imaginario y Simbólico*⁴⁵. El objeto tendría que ser coherente con esos modos y lugares de existencia y describirse en una amplitud equivalente.

De modo que, un objeto artístico necesariamente y desde este pensamiento semiótico y sicoanalítico sería sólo la fase de la producción que opera como un fenómeno reactivo, es decir la huella tangible que resulta del proceso de producción pero, también un fenómeno triádico, donde sus elementos además de factores que conforman su existencia serían paralelamente relaciones sistémicas que dan origen a la complejidad de un objeto artístico contemporáneo. Sumado a esta característica metodológica de abordar la investigación habría que considerar la multiplicación ontológica que el objeto artístico ha sufrido a lo largo del siglo XX, de modo que hoy, arte, bien puede ser desde, el acto de robarse cuadros públicamente para luego exponerlos como propios, hasta vagabundear por los alrededores del lugar de trabajo del artista.

⁴⁴ Charles Sanders Peirce. *Op. Cit.*

⁴⁵ Paul-Laurent Assoun. *Lacan*. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

En coherencia tanto, con el modelo metodológico como con la producción artística contemporánea, un objeto artístico constaría de por lo menos tres funciones-factores que lo animan: el tiempo, la materia y el concepto, cada una de ellos tanto elementos participantes en la naturaleza del objeto artístico como, relaciones ínter-actuantes que le dan posibilidad de existencia como sistema además de, caracterizar y encuadrar a todo objeto artístico contemporáneo dentro de alguno de estos estatutos ontológicos, es decir: habría un objeto artístico como tiempo, como materia y como concepto o dicho de otro modo en una obra de arte participan: un tiempo, una materia y un pensamiento.

La primera parte a reflexionar de mi objeto será la relacionada con lo temporal, que en este caso puede ser equivalente al concepto de la *Cualidad* en Peirce y que a mi juicio, es el que mejor representa un ámbito afectivo ya que, la dimensión temporal es el sostén primario de todo objeto. Por tiempo aquí entiendo, ese aspecto ontológico sobre el que transita la existencia de cualquier cosa como Real, *Real* aludiendo a la dimensión sicoanalítica en Lacan que entiende lo *Real* como todo aquello que insiste con independencia de cualquier otro aspecto. Pienso que el tiempo puede representar claramente esa condición ya que, si bien éste se manifiesta a la conciencia sólo a partir del pensamiento, también se constituye como nuestra vivencia más naturalizada, de manera que resulta igualmente casi inconsciente a nuestra experiencia pues sólo a partir de una voluntad expresa es posible su reconstrucción, papel que cubre la memoria. El tiempo pues, sería para mi un primer ámbito a describir de mi objeto artístico, el tiempo del objeto artístico.

Un segundo factor y función se constituye en la dimensión matérica, que conceptualizo aludiendo tanto a la categoría en Peirce de la Segundidad o reacción, como a la tópica de lo Imaginario en Lacan. Ambas categorías comparten la característica de manifestarse como fenómenos duales en una suerte de reacción-reflejo donde, un ente aún antes de constituirse en sujeto encuentra la primera noción de su ser sólo a partir del encuentro con lo otro, un yo que en ambas experiencias resulta por la oposición entre un Ser y un no Ser, es decir: soy porque no soy otro. Esta vivencia pienso que, en la

experiencia de creación artística se reconoce claramente en el encuentro del artífice con tres campos reactivos básicos: un material, una forma o bien una técnica. Éstos pueden ser una piedra, un lienzo, un texto, una imagen, un tiempo o un proceso, la experiencia de reacción en el arte resulta fundamental como origen de una buena parte de los procesos de creación.

Por último el tercer factor que encuentro trascendente en la construcción del objeto artístico será el concepto, comprendido éste como análogo a la idea de la Terceridad en Peirce y de lo Simbólico en Lacan que, desplazando estos conceptos dentro de una producción artística pueden estar referidos a la dimensión significativa del objeto artístico, es decir aquello que, una obra de arte representa, que para el caso de una significación estética cabría acotar que una propuesta de este tipo siempre mantiene un nivel de inestabilidad significativa que más que generar un significado estable, mantiene una función significante tal y como lo entiende Lacan, es decir, la posibilidad de sostener una pura función significativa sin la determinación de un significado, un *significante* sin significado o bien, desde la noción semiótica de Peirce un *qualisigno*. De modo que aquí el concepto se presenta no como el significado del objeto artístico sino como un generador de la función significativa que tal vez quien mejor la ha conceptualizado es Gilles Deleuze al proponerla como la función estructural del cuadro vacío, de manera que el concepto en el arte siempre sería la proposición de un borde que rodea un hueco de significado.

2.- El tiempo como objeto artístico.

Este tiempo lo entiendo de cuando menos dos maneras: la primera como el tiempo invertido en la generación de una obra, es decir, todo aquel tiempo que forma parte de una producción el cual, visto desde una forma ingenua se podría pensar únicamente como aquel periodo que comprende la elaboración dentro del taller pero ese tiempo de la obra sería más complejo, si entendemos el tiempo del objeto artístico incluyendo aquellas vivencias tanto presentes como pasadas que, de forma consciente o no, se refrendan y actualizan en cada producción. La segunda forma en que comprendo al

tiempo del objeto artístico es aquella cuya función es diferencial, es decir que distingue de que modo una obra sería temporal es decir, el por qué, de una obra, para considerarla temporal y no en cambio, matérica o conceptual.

2.1.- El tiempo como la actualización del pasado en la creación.

Si respecto al tiempo que participa en la creación de mis imágenes, menciono un tiempo que se repite, es porque esto ocurre de forma evidente en mi producción visual. Este tiempo repetido es el de una experiencia de niñez que ubico como el recuerdo más lejano de mi gusto por la imagen y aún más específicamente, de las imágenes seriadas.

Alrededor de los siete años, cuando recién había aprendido a leer, es decir en segundo año de primaria o tercero, ya no recuerdo con exactitud, inicié mi manía coleccionista, manía que hasta la fecha conservo y que desde esa edad quedó marcada como parte de mi subjetividad, pues mis objetos de deseo, si bien, han tenido pequeñas transformaciones, en lo general podría decir que conservan las cualidades que se formaron desde entonces ya que, siempre son impresos y ya por aquel tiempo eran historietas. Cada sábado era esperado y vivido al máximo por ser el día cuando aparecían esas tres historietas, cómics, revistas o cuentos y representaban la felicidad más añorada de cada semana. No me atrevería a decir que la aparición semanal de estas publicaciones fuera la única fuente de satisfacción de aquella época, sin embargo los recuerdos paralelos que conservo de ese tiempo no son del todo agradables.

En sincronía con aquellos momentos de ilusión por la aparición sabatina de mis historietas, son también los más malos recuerdos de la relación de mis padres, en la casa donde viví mi historia con mi primera afición por los cómics, también aparecen ahí las escenas de los pleitos entre mis padres y si digo pleitos, es porque no eran discusiones ni malentendidos ni siquiera gritos sino, verdaderas batallas campales con su dosis desmedida de golpes compartidos ya que, si alguna enseñanza extraje de aquellos antagonismos, fue la actitud de mi madre de repartir golpes en forma equivalente a los de mi

padre, ella nunca se comportó como víctima, situación que quizá haya generado un uso de la fuerza de mi padre más intenso, de modo que, en algún momento por aquella época el oído izquierdo de mi mamá quedó inhabilitado como resultado de estos intercambios.

Este ejemplo de recuerdo paralelo a mi pasión infantil por las historietas, sólo intenta marcar el contraste entre la amargura almacenada de mi niñez con la dicha exagerada que representaba para mí la llegada del sábado cuando podría adquirir aquellas tres publicaciones de “monitos” que constituían ya desde aquel momento un objeto de deseo que, como todo objeto nunca cubre la falta pero, estos “monitos” tenían la cualidad de que parecía que el deseo se colmaría al siguiente sábado cuando volvieran a aparecer en el puesto de periódicos.

Antes de comentar en detalle las características visuales de estas historietas quisiera, enfatizar la trascendencia que este sencillo hábito ha tenido en mi vida, hábito que hasta la fecha conservo de algún modo ya que, además de haber despertado mi gusto por la imagen y la consecuente elección de mi profesión, instituyó una dinámica coleccionista que con pequeños desplazamientos se mantiene vigente a lo largo de mi vida de modo que siempre y desde entonces repito la costumbre de adquirir semanalmente alguna publicación que, puede ser desde el periódico hasta cualquier revista con la única condición de una periodicidad semanal.

Pero no sólo he conservado esta manía coleccionista por publicaciones semanales, la manía se ha extendido hacia libros de todo tipo, originalmente con profusión de imágenes para, posteriormente devenir en literatura y en últimas fechas de teoría. Pero este ya casi vicio abarca además todo tipo de impresos de modo que en la actualidad a esa colección se suman, catálogos, revistas de moda, carteles, postales y desde hace unos diez años este tipo de cómic que los iniciados llaman “novelas gráficas” y que yo prefiero nombrar a la manera de los belgas “literatura gráfica”.

Esta manía coleccionista tiene como consecuencia haber inundado mis espacios de habitación de papel, incluyendo mi propia producción de imágenes, al grado que mi casa se ha saturado de diversos papeles recordándome al personaje de la novela de Elías Canetti “Auto de fe”, el cual, pierde su relación con el mundo para al final terminar quemándose él junto a toda su biblioteca⁴⁶.

Pero paradójicamente este coleccionismo que surge de la extensión de mi inicial afición por los “cuentos” no substituye al hábito engramático creado en mi infancia que me lleva a seguir esperando el sábado con casi la misma ilusión de la niñez y dirigirme religiosamente los fines de semana a adquirir por lo menos el periódico, una revista o un suplemento que actualice esa gramática de vida creada desde aquellos siete años.

Es tan fuerte esa sensación acerca del sábado que no cabría pensar que esa dicha sabatina se relaciona con la circunstancia de que el sábado es un día no laborable ya que, en diversas épocas de mi vida he tenido que trabajar en sábado y pese a ello, aún trabajando, el sábado conserva una atmósfera de beatitud que no se pierde al realizar una actividad desdichada quedando ésta más bien contagiada de la armonía sabatina.

Ahora quisiera comentar el recuerdo más vívido relacionado con la felicidad de mis historietas semanales que, paradójicamente va acompañado de la sensación de tragedia que representaba la posibilidad de que llegara un sábado y no pudiera adquirir mi objeto de deseo. Algo también presente como recuerdo de aquella época es la escasez monetaria que formaba parte de aquel tiempo. Una ocasión recuerdo que, sería viernes, realmente tocamos fondo y literalmente no hubo ni para comer tanto que aún recuerdo el alimento de ese día, un caldo de frijoles, donde de éstos sólo quedaba como huella el sabor de aquella agua tibia, era efectivamente caldo; pero no era eso la causa de mi angustia sino la anticipación de que el día siguiente sería sábado, día de la magia pero esa felicidad fácilmente podría

⁴⁶ Elías Canetti. *Auto de fe*. México, Debolsillo, 2007.

transformarse en desgracia funesta. Con agria incertidumbre pregunté a mi madre si ni siquiera tenía los maravillosos tres pesos que harían posible adquirir mis “cuentos” la respuesta era obvia considerando el caldo de frijol y si pregunté, fue como un último recurso para posponer la angustia ante la falta.

En la desesperación y ante la ausencia de mi padre que a decir verdad era lo más constante que había de él por aquel tiempo, sólo quedaba la esperanza de su llegada esa noche que era poco probable considerando que tendría más de una semana que no lo veíamos y que esas ausencias etílicas se constituían en su modus operandi habitual. Eliminado ese recurso únicamente restaba el milagro y fue justo lo que ocurrió.

No sé de donde me vino la idea de que mi padre guardaba dinero entre las cajas de un librero que por aquellos momentos formaba parte de nuestro mobiliario multiusos de modo que, el librero también hacía las veces de ropero, closet y pequeña bodega, comencé a levantar cajas almacenadas en dicho mueble y repentinamente apareció la prueba irrefutable de la existencia divina, aunque no sólo de su existencia sino de su infinita misericordia hacia mí, se asomó seductoramente un hermoso billete verde amarillento de doscientos pesos, muy parecido a los de ahora. Aquel hallazgo representaba la continuación de mi felicidad semanal, la actualización de la dicha como lo más real de mi vida infantil. Aunque seguramente para mi madre esos “cuentos” estarían hasta el final de todas las necesidades que era necesario cubrir con aquellos mágicos doscientos pesos que compartió conmigo. La paz interior apareció sólo de suponer que al día siguiente sí habría historietas.

Quizá suene exagerado hablar de milagro pero verdaderamente desconocíamos completamente la existencia de ese dinero ya que, decir que ahí lo guardaba mi padre es sin duda un eufemismo, más preciso sería decir que ahí lo escondía de modo que la aparición de billetes entre los trebejos es algo que no ha ocurrido en mi vida, sólo ahí, nunca más.

Ese recuerdo significa para mí la magnitud de la felicidad que tenía la adquisición de esas historietas en mi infancia ya que, más allá del recuerdo feliz de coleccionarlas, la vivencia de que “me hicieran falta” habla de la proporción que ese deseo implicaba para mi existencia infantil. De alguna manera sentir la angustia de no tenerlas representa la trascendencia que ese objeto tenía en mi economía síquica.

Pero el significado todavía llega más lejos. Las historietas que adquiría eran: la serie de un héroe de carácter nacional ubicado como parodia de un personaje literario medieval, Orlando el furioso, cruzado célebre de fábula que, mexicanizado en historieta fue “Rolando el rabioso”, cómic local que sostuvo una aparición constante por lo menos diez años.

La siguiente publicación coleccionada era la ahora famosa “Familia Burrón” “documento antropológico” según mi padre pero que, según yo, rebasa lo documental y se constituye como verdadera creadora de cultura. Finalmente la tercera revista de “monitos” eran los “Cuentos de Walt Disney” aventuras de diversos personajes del monero gringo.

El sentido de este texto no sería hablar de características formales o hasta de la posible calidad de cualquiera de esas publicaciones, son para mí a tal grado cercanas que todo juicio de valor sería inferior a la trascendencia significativa que han tenido en mi vida. Más bien considero importante decir lo que cada una de ellas representan como elementos contradictorios en la complejidad de mi mundo familiar y cultural.

La “Familia Burrón” sin duda representa la gran influencia de mi padre. Desde aquellas épocas esta tradicional historieta se había formado de un culto particular en círculos de intelectuales alternativos de los sesentas que, le incorporaban una fama contracultural aunque, de cualquier modo este culto no era tan escandaloso como es actualmente en los circuitos ilustrados contemporáneos que, la han convertido en un emblema de la cultura popular nacional. Este enfoque sobre la “Familia Burrón” es el que mi padre apreciaba y sus constantes comentarios alabando una visión ya politizada de

las clases populares urbanas sin duda, permearon mis incipientes criterios estéticos y políticos infantiles.

Sin embargo más que esa visión entre denuncia con humor y tragedia cínica de las colonias populares de la ciudad de México, lo que me seducía de aquellos cómics eran las desgracias de los personajes que por un lado los llevaban a una creatividad trágica que nunca obtenía lo que buscaba y por otro a una irrefrenable capacidad por inventar nuevas posibilidades ante una realidad social y económica que siempre los trascendía y volvía a ubicarlos en una marginalidad crónica.

Todavía recuerdo los infortunios del hermano de “Borola” “Ruperto Tacuche” por regenerarse de una vida de ladrón viviendo en un miserable hotel de lo que podría ser “la peralvillo” pero, esa regeneración siempre era frustrada por la policía que terminaba encarcelándolo acusado de cualquier atraco sólo por su pasado aunque, contara con una actualidad inocente.

Los “Cuentos de Walt Disney” representan la aspiración clasemediera de mi familia paterna. Esa aspiración la entiendo como toda una serie de valores entre gringos y aristocráticos que por alguna siniestra razón se mezclan relacionando el modelo de vida del bienestar con el modelo monárquico, circunstancia que por aquellas épocas constituía una aspiración tanto familiar como colectiva de cierta clase social a la que pertenecía mi familia.

En particular el gusto por esta publicación viene por parte de mi abuela paterna que, curiosamente también era aficionada a las historietas, de hecho fue ella quién incorporó a mi padre al mundo del arte ya que, una fuerte identificación imaginaria entre ellos arrojó en mi papá su gusto y profesión por la plástica pero además, por los cómics, todavía recuerdo como él me relataba sus vivencias cuando mi abuela le leía las tiras cómicas del periódico del domingo, en especial de “Tarzán” o “El Príncipe valiente”. Así que fue de ella de quien también heredé el gusto por los personajes y las historias de Walt Disney.

En forma general podría decir que a pesar de su convencionalidad tenían una cierta marginalidad debido a su moralismo ya que, escaseaban los matrimonios y por supuesto los padres, eran mundos de sobrinos y tíos así como de parejas implícitas pero nunca explícitas, quizá por temor a sugerir una sexualidad cuando menos imaginaria. Pero bueno, ya Mattelard desglosa mejor que yo la ideología de esta mitología⁴⁷, aquí únicamente quiero señalar que en mi familia paterna los personajes de Disney estaban relacionados más con ese mundo de bienestar del que supuestamente provenían que de esa sexualidad obliterada al extremo. De modo que para mi familia estos “monos” eran el más adecuado divertimento infantil.

Pero la que sin duda era mi favorita fue “Rolando el Rabioso”, alrededor de esta historieta no distingo una influencia reconocible, ni siquiera recuerdo como llegó a mí. Un gusto por el imaginario medieval quizá me es posible rastrearlo a través del cine pues, tengo en mi mundo fantástico desde aquel tiempo una buena cantidad de películas si no, propiamente medievales sí de espadachines y gladiadores, héroes de la antigüedad de gran destreza para las armas de metal. Sin embargo “Rolando el Rabioso” representa para mí el principio de un gusto más o menos propio ya que, ni mi padre, ni mi abuela, la consideraban digna de coleccionar, recuerdo que mi madre, cuando menos, apoyó siempre su adquisición.

Pero hay algo todavía más curioso para mi propia historia visual, este cómic nacional era el único de los tres en blanco y negro. Digo curioso porque habitualmente el color resulta ser más seductor para un niño, tan es así, que bastaría analizar las características de la ilustración supuestamente “infantil” para comprobar que el uso del color como parte de un código de “los niños” donde el cromatismo se aplica de maneras tan burdas y poco refinadas que esta circunstancia más bien, serviría como evidencia de que ese “código infantil” no es más que un constructo idealizado del mundo adulto empeñado en presentar al niño una realidad almibarada ajena con la posibilidad de una

⁴⁷ Armand Mattelard. *¿Cómo leer al pato Donald?* México, Siglo XXI, 1981.

verdadera educación que acerque a los niños a una distinción entre su imaginario y la realidad simbólica dentro de la que se inscriben.

Sin embargo y volviendo a la peculiaridad del blanco y negro de “Rolando el Rabioso” resulta que mi gusto por las imágenes se caracteriza por una clara preferencia por las sintaxis monocromáticas que desde “Rolando el Rabioso” se han desplazado hacia mi quehacer gráfico en todas sus modalidades, he practicado principalmente los procesos que permiten la ejecución de recursos lineales con manejo de la luz a partir de grises ópticos o bien planos de luz y sombra en alto contraste, procesos como la punta seca o el aguafuerte son acordes con lo primero mientras que, el grabado en relieve ya sea sobre madera o linoleum con lo segundo.

Esta experiencia de infancia, de haber coleccionado las historietas que describo ha sido determinante en mi postura como artista pero, más allá, de ser determinante en parte de mis preferencias formales fue fundamental para mi decisión de bordar una trayectoria profesional alrededor del dibujo y de crear una fisura constitutiva que, todavía hoy condiciona la generación de mi deseo y de mis espacios de falta es decir, dibujar a mi, es algo que siempre me hace falta.

Como menciono al principio de este capítulo, el tiempo como ámbito constitutivo de cualquier existencia, tiene un carácter fundador en mi producción artística. Hasta aquí he narrado lo que considero un tiempo afectivo, que consiste en la confluencia de diversos tiempos de mi vida que en el acto de crear se sincronizan y generan una suerte de repetición creadora.

2.2- El tiempo como cualidad formal del objeto artístico.

Sin embargo otra forma temporal que distingo en mi obra es, la propiedad factual de que mis imágenes al estar planteadas como series o seriaciones simbólicas posean una cualidad ontológica que haga posible proponerlas también como un objeto artístico de carácter temporal.

Ernesto Sábato el escritor argentino, en su libro: "El escritor y sus fantasmas" sugiere una distinción entre artes del espacio y artes del tiempo. Las primeras quedarían representadas típicamente por la pintura, mientras que de las segundas son características la literatura y la música. Las primeras ofrecen a la percepción una suerte de contemplación de una totalidad instantánea o mejor dicho intemporal, mientras que las segundas proponen una fruición inserta dentro de una fragmentalidad discursiva es decir, temporal⁴⁸.

Esta distinción ubica a las artes visuales como artes del espacio y sin embargo, paradójicamente pienso que de alguna manera la inclusión del tiempo en la plástica podría ser una característica trascendental para la comprensión de las propuestas del arte contemporáneo. Si observamos la aparición del arte procesual incluyendo al performance, intervenciones urbanas, happenings, apropiaciones, derivas, arte de bitácoras, etc, y, destacando lo que Simón Marchand sugiere como el énfasis del arte actual por, revertir un proceso de apreciación del arte basado en objetos terminales y sustituirla por una valoración cada vez más insistente a través de los procesos, como parte e incluso finalidad del arte.⁴⁹

Podríamos entender de forma general esta circunstancia ahora difundida para el arte como la acentuación del factor temporal en la producción artística visual contemporánea.

En forma equivalente aunque inversamente proporcional, es posible observar tanto en la literatura como en la música, artes que tradicionalmente se despliegan en el tiempo, que aparece una exploración estética en sus creaciones contemporáneas por los ámbitos espaciales. Para la música a mi parecer, sería emblemático de esta situación el trabajo de John Cage, Meredith Monk, el movimiento minimalista e incluso en México Mario Lavista. Para la literatura tal vez sería oportuno aludir a la narrativa de Ítalo Calvino

⁴⁸ Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona. Seix Barral. 1998.

⁴⁹ Simón Marchand Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. España. Akal, 2004.

así como la peculiar novela de Salvador Elizondo “Farabeuf o la crónica de un instante” y desde luego el cultivo contemporáneo de formas actualizadas del hai- ku oriental.

Sin embargo, lo que me interesa extraer de esta argumentación que sugiero, es la posibilidad de entender a toda creación dentro de los ámbitos de un espacio y un tiempo así como de la materia y que, independientemente del énfasis por alguno de esos factores que arrojaría unas posibles categorías ontológicas para los objetos artísticos, en una producción artística siempre ocurren necesariamente los tres ámbitos. Pero además un hecho significativo dentro del pensamiento contemporáneo, sería la afirmación de la física posmoderna de que la constitución factual del espacio, el tiempo y la materia es similar sugiriendo que los tres podrían ser la manifestación invertida de un mismo fenómeno.

De modo que dentro de una realidad integrada en tiempo, espacio y materia, toda obra artística plantea una exploración por los tres y que referir particularmente a alguno de estos campos implica sólo destacar la forma en que una obra se despliega dentro de alguna de esas tópicas, sin inferir que las otras se encuentren ausentes.

De modo que, al referirme a la dimensión temporal de mi producción visual, entendido el tiempo como cualidad intrínseca en mi obra, quisiera destacar que esta propiedad se manifiesta en mi trabajo a través de la fragmentalidad discursiva que planteo, por medio de la elaboración de conjuntos de imágenes compuestos por una suerte de viñetas o bien naipes en el caso particular de la obra estudiada aquí y que he llamado “Tarot de Lacan”. Estas “cartas” si bien pueden ser vistas como imágenes autónomas mi intención es que sean “leídas” como conjunto, creando discursos al organizarse secuencialmente, la lectura de estos discursos visuales será el mecanismo que disparará la creación de un tiempo, tanto para el intérprete como para el protagonista de la interpretación. Por ello, este conjunto de imágenes devienen en instrumento y estrategia de construcción del tiempo de un sujeto, tiempo que al inventarse crea también la posibilidad de transformación de un

mundo, si entendemos que el más sutil cambio en un espíritu implica la creación de una nueva realidad.

Previa a la elaboración de este “Tarot Lacaniano” realicé la producción de un tarot, más dentro de la convención es decir, realicé una serie de imágenes utilizando como dispositivo conceptual los tradicionales arcanos mayores, respeté la convención de los nombres y una significación más o menos legalizada aunque transforme la iconografía. A ese trabajo lo titulé “Tarot del tiempo” ya que mi interés particular en las imágenes del tarot radicaba en la posibilidad de incursionar en el tiempo, asumiendo que este es fundamentalmente un constructo de modo que el tarot se constituye en este caso en la herramienta para navegar por él. De ninguna forma me identifico con la idea del tarot como instrumento de adivinación a menos que ésta se analogue al concepto de creación, entonces ahí sí, el tarot se presenta como el instrumento conceptual para crear el tiempo. Si el tiempo de un sujeto es la organización afectiva de un recuerdo éste nunca se constituye como un “hecho” del pasado sino siempre como la actualización en presente de una emoción, siempre como la invención no ficticia sino ficcional de una realidad creándose a través de planos temporales múltiples.

Pero sin embargo qué sería propiamente, la cualidad temporal en una producción artística en el campo de lo visual, quizá aquí me ayude el esquema que sugiere Gilles Deleuze en sus ensayos sobre cine acerca de lo que él llama imagen tiempo y donde el cine representaría para él el ámbito de manejo de la imagen donde mejor se observa el papel del tiempo en lo visual.⁵⁰

La idea común que le da título a sus trabajos, sería posible entenderla como una clasificación del devenir del cine, iniciando desde una fascinación por la imagen en movimiento que deviene narrativa cinematográfica, hasta la constitución de ésta en códigos visuales-móviles nuevos que, incorporados

⁵⁰ Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986.

éstos en los públicos, aparece la relación con esta nueva forma de imagen, creando así el evento cinematográfico.

Sin embargo su reflexión parte de un diálogo con su homólogo el filósofo Henri Bergson y sus tres tesis sobre el movimiento y la imagen, que Deleuze reorganiza como una dualidad-proceso entre una imagen-movimiento y una imagen-duración, mismas que presuponen como antecesora a una primera imagen que trata el movimiento como instante.

La primera imagen que Deleuze interpela con Bergson, Deleuze la llama “...del corte inmóvil...”⁵¹ refiriéndose a que, la primera estrategia que se aplicó en el arte visual occidental para representar el movimiento fue, seccionarlo en lo que llama *instante*, donde la característica de éste es ser *instante esencial*, en el sentido de que su elección en el acto del corte responde a una codificación abstracta que deviene *pose*, es decir al representar un evento el artista seleccionaba aquel momento fundamental que caracterizaba la acción, en apego a una tradición de significación del movimiento.

Un ejemplo de ello podría ser la pintura barroca que, en tanto imagen fija su potencia radicaba en la elección del instante culminante de la escena, como el cuadro del Caravaggio que representa la venganza de Judith decapitando a Holofernes, para el cual el artista eligió el momento en que la daga abre la piel y el músculo del tirano, expulsando violentamente un hilo de sangre. Este recurso de seccionar podría arrojar visualmente un momento culminante como la obra citada o bien, una secuencia de imágenes como en el caso de la imagen religiosa que narra de múltiples modos, por ejemplo: la vida de cristo, desde los íconos bizantinos hasta las series de grabados de Durero.

Sin embargo en los dos casos el movimiento se produce como un efecto abstracto del pensamiento y de algún modo se mantiene inaprensible,

⁵¹ Ibidem. p.13.

siempre en el vacío que se produce entre una imagen y la siguiente, sin importar la cantidad de cortes elegidos para la representación de la escena.

Lo que ocurre con esta estrategia es, un corte inmóvil que en sucesión produce una ilusión de movimiento a través de, una convención de poses y la imaginación del espectador o, en palabras de Bergson citado por Deleuze “*instantes privilegiados...*”⁵²

La siguiente estrategia de movimiento en la imagen que Deleuze comenta de Bergson será, la sustitución del instante esencial por el instante cualquiera

“La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes). En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento se efectúa un análisis sensible de éste.”⁵³

La transposición de la estrategia del instante esencial al instante cualquiera; ocurre como consecuencia de la aparición de la tecnología que nos permite un análisis del movimiento en un sentido más positivo fenoménico o, en un término de Ch. S. Peirce, indexal⁵⁴. De modo que la transformación del movimiento en la imagen será del movimiento ideal al indexal, de la *pose* al *corte*.

Pero el movimiento sigue pese a todo, quedando entre el vacío de los cortes y lo que ocurre con la imagen cinematográfica, como la llama Bergson, es que genera un falso movimiento o ilusión.

Aquí es donde Deleuze propone una tercera imagen, la imagen tiempo, pues el movimiento más allá de implicar un desplazamiento en el espacio, un recorrido, implica una duración, un cambio de estado de cosas en función de

⁵² Ibidem. p.17.

⁵³ Idem

⁵⁴ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

un todo relativo y aquí, la imagen traspasa el fantasma del movimiento al reconocerse como tal y, el movimiento como telón de fondo desaparece para convertirse en cambio, devenir, tiempo, todos ellos posibles desde un todo entendido como: *“si hubiera que definir el todo, se lo definiría como relación”*⁵⁵

La imagen tiempo se ocuparía de la manifestación-representación del cambio en un todo abierto, en palabras de Bergson citado por Deleuze *“Allí donde algo vive, hay, abierto en alguna parte, un registro en el que el tiempo se inscribe”*⁵⁶

Ahora el movimiento deviene pensamiento relacional que organiza mundos, no desde un ideal como impostura de realidad, sino como actualización de una mente construyendo verdades y realidades posibles, cuando menos para el espíritu de un sujeto visto éste como todo abierto, que da sentido al cambio.

Si bien Deleuze, diferencia la imagen desde el concepto de movimiento, lo significativo es que, sus criterios de ningún modo tendrían que ver con la concepción tradicional de clasificarla en materiales o técnicas y que, el movimiento aquí cubre un espectro que va del ideal cerrado al todo abierto y que a su vez, este espectro representa al pensamiento: *“... ¿y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar?”*⁵⁷

Es decir un pensamiento que transita del tiempo de los *instantes ideales* como absolutos naturalizados desde la acción del pensamiento, hacia un pensar que reflexiona sobre sí mismo y asume responsabilidad del ideal absoluto como constructo, al hacer conciencia de que aún con el mayor

⁵⁵ Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Op. Cit. p.24.

⁵⁶ Idem

⁵⁷ Ibidem. p.21.

recurso tecnológico lo real del movimiento permanece en la virtualidad de una mente y más que el movimiento, lo que una conciencia crea es el tiempo.

El análisis de la imagen que nos propone Deleuze, partiendo de la representación del movimiento que deviene tiempo, podría sugerir una categorización distinta de la tradicional y quizá con una amplitud conceptual mayor, que permitiera entender la producción artística de la imagen desde otros pensamientos, alternativos a los ya tradicionales de la técnica o el material. Éstas categorías serían:

- La imagen instante.
- La imagen movimiento.
- La imagen tiempo.

Una imagen instante, como representación-convención que fragmenta el tiempo desde un ideal que concibe un *instante esencial* o *cualquiera*, bajo la estrategia del momento estático que deviene imagen espacio, con un tiempo virtual desde los acuerdos bidimensionales que se naturalizan como técnica u oficio.

Imagen movimiento, como representación que, de un ideal convencional se transforma en un index de realidad, con el desplazamiento en el espacio de los objetos del mundo como, estrategia fundamental de la imagen en su apropiación de lo existente.

La imagen tiempo, como representación visual que reflexiona sobre su fantasma de realidad y lo traspasa, asumiendo su visualidad como constructo virtual y, al tiempo como ámbito mental que permite la creación de una realidad que, expresa ya no el movimiento como Real inefable sino, al devenir como testimonio de un cambio en el pensamiento.

El movimiento y el tiempo en la imagen que sugiere Deleuze, siempre serán virtuales, sólo que la imagen movimiento fantasea como recreación de la realidad y la imagen tiempo asume la ilusión de lo Real pero, descubre que

en ella se construye el mundo y con esa claridad se aventura en la creación como único recurso de encuentro en el tiempo, con algo real y, el tiempo como espacio abierto de nuestra mente constituyendo realidades, ilusiones, cambios y sucesos, sin la atadura de un Real positivo, que sólo alcanzamos a rozar con la fantasía.

La imagen instante giraría alrededor de la convención de la imagen fija y sus fantasías de mimesis, desde las ideas naturalistas renacentistas, hasta la fotografía como índice de realidad, pasando por las realidades emotivas o racionales, de un expresionismo o un surrealismo es decir, la imagen artística tradicional que alude a representaciones estéticas.

La imagen movimiento, como pasión por los desplazamientos, fantasía de aprehensión de realidades en intensidad, construida en la ilusión del movimiento, en el video, la animación, el cine; sustituyendo la *pose* de la *imagen instante*, por el *corte* de la edición.

La imagen tiempo, que transforma el movimiento en cambio y, el fragmento como *instante* o como *corte*, en una totalidad relativa que utiliza al tiempo como lienzo para la invención de objetos, ideas, acciones y conocimientos, en el arte visual-virtual.

Ahora bien dentro de mi producción ¿cuál es el tiempo que se crea? Si la imagen instante es la imagen de alguna manera intemporal en el sentido que el instante es la desaparición del tiempo como duración y la imagen movimiento describe los procesos de desplazamiento de los objetos del mundo, la imagen tiempo sólo aparece cuando esos desplazamientos son interpretados por un sujeto para la construcción de su historia.

Mis imágenes comenzaron a ser propiamente tiempo justo cuando aparece en mi vida una experiencia que se resistía a ser simbolizada y que fue la terminación de una experiencia amorosa sumamente significativa, las circunstancias que rodearon a este trance se encontraban manchadas de ruidos lacerantes: engaños, ocultamientos, traiciones, añoranzas,

ambigüedades, en fin una serie de afectos que por aquel entonces no tenía forma de entender, de modo que empezar a construir una suerte de bitácora de mis sensaciones entre textos y dibujos significaron el primer paso del proceso hacia la simbolización de aquella experiencia tanto que, me atrevería a decir que el dibujo fue y ha sido en mí una forma de salvación.

Dibujar esas imágenes que en algún sentido traducen un estado real de sensaciones hacia una dimensión imaginaria de alto nivel afectivo y de ahí hacia el ámbito de la simbolización en tanto que, el arte sería sin duda, una codificación cultural que nos permite la estabilización de las emociones, sería en resumen el proceso que me permite movilizar una sensación que como la de aquella época se mantenía estacionada dentro de una vivencia dolorosa, el dolor de algún modo puede ser más cosas que simplemente una confrontación con la irremediabilidad de existir, puede ser entre otras cosas conocimiento y arte o mejor, las dos cosas.

3.- Lo tangible del Objeto Artístico en mi producción

Una vez explorado el campo temporal de mi obra queda por aventurarse en lo tangible de éste. Distingo tres tópicos que entiendo como tangibles. Uno referido a la iconografía de mis dibujos, otro, al uso significativo de los materiales y el último que comprende los procesos de relación entre ambos, una suerte de técnica que en mi caso sería el dibujo.

3.1.- El dibujo como ámbito técnico en mi producción artística.

Es por este último aspecto al que me refiero por donde me gustaría iniciar esta reflexión ya que a lo largo de mi vida profesional la práctica del dibujo ha sido la constante más clara que observo dentro de mi propuesta artística, por decirlo de otro modo, son dibujos lo que materialmente muestro como mi obra.

Desde que inicié mi formación académica en el arte, ha sido un problema el hecho de tener que escoger qué área plástica quería explorar y estudiar. Esta

disyuntiva más que plantearse debido a algún tipo de indecisión de mi parte, más bien surge ante los planteamientos curriculares de los planes de estudio de la gran mayoría de las escuelas profesionales de arte en México.

De forma paradójica al enfrentarme ante la posibilidad de crear una imagen nunca he tenido que decidir nada, siempre inicio planteando lo que hasta hace muy poco entendía claramente como dibujo, sin embargo ¿por qué? dentro del ámbito académico esta decisión sí representaba un conflicto.

Responder a esto es más sencillo, simplemente porque en los planes de estudio de las diversas academias, el dibujo no ha sido considerado como un área de especialización dentro del campo de la plástica, si acaso, es un conjunto de saberes entendidos como indispensables para una práctica artística pero que, de algún modo, no constituyen un campo autónomo de producción plástica pero, sin embargo, sí contiene aspectos fundamentales comunes a las áreas tradicionales como: la pintura, la escultura o la gráfica.

Sin embargo aunque esto parezca un tono de reproche, en realidad mi intención es reflexionar justo sobre ese hecho que, quizá pueda ser más significativo de lo que se cree. En particular para mis propósitos de explorar la condición del dibujo en la plástica y específicamente afirmar su naturaleza gráfica.

Sólo que, antes queda por definir qué es el dibujo. Pero aún antes habrá que preguntarse que es un objeto artístico dentro de la plástica.

Una relación obligada al hacerse esta pregunta será la referencia a la ontología, esa rama de la filosofía que habla de aquello que, como dice Eco, no puede definirse sin usar en su definición su propio concepto: el Ser. Siempre que intentemos delimitarlo nos veremos obligados a utilizar alguna acepción de su campo semántico.⁵⁸ Trataré aquí de ahorrar problemas, sólo al decir que, el Ser es la cualidad de la Existencia, todo aquello que posee lo

⁵⁸ Umberto Eco. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, Lumen, 1992.

que existe, que implica decir que, más allá de aquello que esta fuera de mí también yo como insistencia existo y poseo esa cualidad, es decir existo para otros.

De la misma manera el dibujo existe para nuestra cultura pero, cuál es su particularidad de existencia. Para responder eso podría ser útil ahora referirnos a los modos del Ser que la misma ontología nos propone ya desde Aristóteles con sus célebres formas de Acto y Potencia o bien su Género y Especie e igualmente Kant a través de lo Fenoménico o lo Nouménico.

Estas preguntas por las condiciones de la existencia parecerían ociosas a ojos ingenuos ya que las miradas de estos ojos dirían que lo que es, ahí está y es más que obvio. Sólo que, una pequeña observación a la cualidad de Ser de un pensamiento, una experiencia, una emoción o hasta un juicio, sería suficiente para problematizar esto que nuestras cándidas miradas habrían llamado obvio. Quién, no se ha preguntado si existe dios, los fantasmas, el amor, el olvido o el sabor de las uvas, de modo que estas distintas condiciones de lo existente han llevado a los filósofos a intentar responder de muy diversas maneras.

Por ello al preguntarnos qué es el dibujo, habrá que recurrir a algunos pensamientos no del todo artísticos y mucho menos plásticos. Quizá, por ejemplo, siguiendo una línea de lo que se llama el criticismo kantiano que, no es otra cosa que una crítica del empirismo del siglo XVIII alrededor de las capacidades de nuestros sentidos (vista, tacto, oído, olfato, etc.) como vías confiables para la obtención de conocimiento y que ya en siglo XIX un neokantiano como Charles Sanders Peirce desarrolla en forma por demás sugerente.

Peirce quizá afectado de algún modo también de pensamiento hegeliano retoma estructuras triádicas y nos plantea los modos de Ser dentro de un modelo triangular, habla de categorías ontológicas y nos propone: Primeridad, para aquello que existe con independencia de cualquier otra cosa, por ejemplo aquello que llamamos Real; Segundidad, entendido como

lo que existe como resultado de una relación entre dos es decir una reacción, aquí sería posible hablar de una imagen, si la entendemos como lo que se forma en mi percepción ante mi encuentro con el mundo, una suerte de reacción entre mundo y sujeto. Finalmente nos sugiere la Terceridad, como una categoría formada ya por la implicación de necesariamente tres elementos como, por ejemplo, un signo, donde aparecen un objeto, un sujeto y un pensamiento que, es capaz de representar a ese primer objeto para ese sujeto. En esta dinámica también se encuentran todos los códigos, convenciones, leyes y lenguajes, es por excelencia la existencia de lo colectivo⁵⁹.

Así pues tenemos entonces según Peirce, tres modos de Ser: la Cualidad, la Reacción y el Pensamiento.

Quizá ya desde aquí sea más fácil poder hablar de qué es un dibujo. Desplazando de una manera todavía un poco burda podría decir que igualmente un dibujo puede ser no una sola cosa sino cuando menos tres: una Cualidad, una Reacción y un Pensamiento. Pero a mi juicio esta afirmación requeriría un mayor nivel de especificidad.

Qué sería, para empezar un ¿dibujo como cualidad? Desgraciadamente esta respuesta no es tan fácil ya que nos remite como lo mencioné a lo que podríamos entender como lo Real, aquello que existe independientemente de cualquier cosa, de mí, de la sociedad, del lenguaje incluso, entonces ¿cómo hablar de lo que se sitúa más allá de cualquier discurso? Justo aquí aparece nuestra dificultad ya que podemos darnos cuenta que lo que decimos no es lo real sino una representación de eso, y si es re-presentación nos sitúa no en lo real sino en la Terceridad, es decir, lo simbólico. Parece que entonces lo Real sólo es accesible desde lo Simbólico.

Simbólico es lenguaje, signo, ley, social, cultura, comunidad. Parece que desde ahí tendremos que ver el mundo que, no es el mundo sino su

⁵⁹ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

representación, más bien, nuestra representación de él. Tal vez sería posible decir entonces que dibujo es una construcción simbólica creada como estrategia de representación a modo del lenguaje mismo y que puede representar tanto a lo Real, lo Imaginario o lo mismo Simbólico, en tanto que, el dibujo surge como resultado de un sistema cultural que llamamos arte.

Pero aquí estoy cometiendo una pequeña trampa, ya que, he introducido sin previa advertencia categorías también de Ser sólo que construidas en el ámbito de lo psíquico sugeridas por Freud y acabadas por Lacan, de modo que sería oportuno describir esta pequeña licencia poética. Estas categorías de la experiencia psíquica, Lacan las construye paulatinamente a lo largo de cincuenta años de estudio y reflexión y constituyen los ámbitos o lugares por donde un ser discurre en la constitución de la subjetividad, dicho de otro modo, la tópica de la constitución del sujeto, ya que éste, para Lacan no es ninguna forma de esencia sino una dinámica, una constante movilidad deseante que se constituye como proceso.

Pero, ¿para qué es útil esa tópica hablando del dibujo? Bueno, quizá no para todos pero, a mí, me sirve para tratar de entender un fenómeno como el dibujo que parece de difícil acotación sobre todo desde la complejidad de sus manifestaciones en el arte contemporáneo. Se habla de dibujos con luz, tridimensionales, en movimiento, ecológicos, conceptuales, procesuales, o hasta como yo mismo me atrevo a decir, el dibujo como gráfica. Creo que esa diversidad de expresiones requiere en su multiplicidad, concepciones que, si bien más abstractas hagan posible en su generalidad, algo parecido a lo que los filósofos llaman los universales que implican una metafísica o un nivel de concepción capaz de dar cuenta de fenómenos como el dibujo que por su complejidad escapan a su comprensión con las herramientas conceptuales creadas hasta ahora dentro de la teoría del arte y situar el problema desde una posición de conocimiento es decir, como posibilidad para ser compartida entre artistas, estudiantes, críticos, curadores, etc.

Es así que, si he propuesto que el dibujo es una estrategia de representación del arte y éste como parte de la cultura; me ha parecido que a los ámbitos

hacia los que se puede dirigir esa re-presentación bien pueden ser los ámbitos psíquicos ya que, sólo nos es dado mirar el mundo desde nuestra psique, o dicho de otro modo, desde nuestra subjetividad. Así que aquello que el dibujo representa son nuestros espacios de relación con el mundo, nuestra realidad que, de algún modo no es real sino representacional.

Volviendo a nuestra primera pregunta ¿qué es el dibujo? Aquí matizaría mi respuesta, el dibujo podría ser, una estrategia del arte para representar los ámbitos de relación de un sujeto con su exterior ya sea Real, Imaginaria o Simbólica.

Sólo para acotar un poco más me gustaría hacer una reducción de estos complejos conceptos de Lacan limitándolos a un esquema un tanto simple pero que creo puede ayudar a iniciar una exploración por la riqueza del concepto. Me atrevo a decir que lo Real, como ya dije, es aquello que existe con independencia de cualquier otra cosa, siguiendo la misma lógica, lo Imaginario sería entonces lo que es real para un sujeto para, finalmente proponer que lo simbólico es lo real para una comunidad o sociedad.

3.1.1.- Dibujo- tiempo

Después de toda esta vuelta estoy de regreso al dibujo dentro del ámbito de lo Real o en términos de Peirce de la Cualidad. Si el dibujo intenta representar lo Real, ¿cuál sería la mejor estrategia para ello? ¿qué es lo más Real para un sujeto? A riesgo de parecer dramático quizá esto sería la muerte, retomando aquí a Morin que sugiere algo similar fuera de relaciones místicas o religiosas, particularmente antropológicas.⁶⁰

Sin embargo mientras estamos vivos parece muy difícil hablar de algo que nunca se ha experimentado más que, como idea, de modo que, durante nuestra vida ¿dónde hallaríamos la presencia de la muerte? Se me ocurre que en el tiempo, si lo entendemos como la manifestación del desgaste, de lo

⁶⁰ Edgar Morin. *El método 5- La humanidad de la humanidad*. Cátedra, España, 2005.

que se pierde, de lo irreversible. De modo que el dibujo en el ámbito representativo de lo Real es un dibujo como tiempo. Un dibujo que aplica como materia prima el tiempo real de un sujeto, las narraciones, las historias, los procesos, las experiencias, las derivas, las bitácoras, incluso podríamos hablar y observar aquí de dibujos no objetuales ya que no siempre sería posible representar objetualmente manifestaciones tan propiamente temporales como la construcción de una experiencia. Así entendería el dibujo como tiempo.

3.1.2.- Dibujo- materia

También este modelo propone al dibujo como espacio representativo de lo Imaginario. Existe una aplicación del concepto de lo imaginario tan coloquial que podría representar un riesgo para la comprensión de lo que intento sugerir, esta acepción coloquial opone de forma simple lo imaginario a lo real y aunque esta oposición no se contrapone con la concepción lacaniana de lo Imaginario, el peligro radica en pensar que lo Imaginario no existe.

Tendríamos que pensar que una forma fundamental de relación con el mundo son las imágenes y que éstas son producto de una reacción ante lo existente, lo que ocurre es que, nuestra mente es capaz de reproducir imágenes aún ante la ausencia de lo existente pero, igualmente, esas imágenes son producto de algo tangible; sin embargo paradójicamente cualquier imagen es intangible ya sea que se produzca en presencia o ausencia de objeto. De modo que, entonces toda nuestra experiencia con el mundo es en principio imaginaria, en términos de Peirce reactiva y la imagen como producto de esa reacción.⁶¹

Paradójicamente el ámbito representativo del dibujo de lo imaginario se ocuparía tanto de lo real para un sujeto como constructo fantástico, como de la realidad matérica ante la que un artista reacciona para crear, ambas son representaciones imaginarias y su diferencia estriba en que las primeras se

⁶¹ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

ocupan de afecciones que dejan una huella psíquica y las segundas de efectos a nivel perceptual e incluso corporal, con la consideración que todos los afectos “afectan” en los dos niveles.

Para decirlo abiertamente el dibujo como representación de lo imaginario sería el dibujo como materia, en la claridad que esta materia es siempre a la experiencia de un sujeto, imagen.

El dibujo-materia podría verse en aquello que la tradición artística ha sostenido como “Dibujo tradicional” por una parte ligado a los materiales: papel, carbón, grafito, tinta, etc. A las herramientas: lápices, pinceles, plumillas, puntas de plata, plumones, etc. y finalmente técnicas: achurados, reticulados, perspectivas, claroscuros, etc.

También este dibujo materia abordaría los conceptos gramaticales de construcción de la imagen pues es tradicional entender al dibujo como el medio proyectual de construcción de lo gráfico, elementos como: el punto, la línea, el plano, el ritmo, la mancha, la retícula, la composición, el encaje, lo geométrico, etc., son conceptos precisamente imaginarios que han sido utilizados como instrumentos conceptuales para la representación de la realidad.

Es en este plano que, es posible trazar relaciones entre el dibujo y la gráfica pues ambos comparten muchos de estos elementos, es decir las técnicas de reproducción de la imagen utilizan en forma evidente recursos como: lo lineal, los achurados, el alto contraste o el claroscuro, al grado que estos conceptos formales son inseparables tanto de una posible conceptualización de lo dibujístico como de lo gráfico, al grado que me atrevería a decir que desde la gramática de lo visual gráfica y dibujo son indiferenciables.

Esta diferencia quizá se encuentre en otro nivel que llamaría técnico, la gráfica también considerada como algo matérico es decir imaginario, tiene como rasgo fundamental la posibilidad de la multi reproducción de sus imágenes y el dibujo carecería de esta cualidad. Sin embargo al precisar

habría que decir que, esa cualidad de multi reproducción se la otorgan a la gráfica los procesos tecnológicos de modo que, nunca es una cualidad intrínseca a las imágenes y si bien un dibujo por ejemplo de, tinta sobre papel, no es posible reproducirlo en calcografía o litografía, los medios contemporáneos de reproducción de imágenes como, por ejemplo, una fotocopia, hacen posible la reproducción de una imagen construida bajo cualquier medio, ya sea tradicional o experimental, entonces un dibujo puede ser al mismo tiempo una imagen autónoma o bien matriz para su propia multiplicación, si sumamos a esto Las características formales de las que hablé: lo lineal, el achurado, el claroscuro y el alto contraste, obtendremos un tipo de dibujo que podría llamar, dibujo como gráfica.

Pero a fin de cuentas por qué, el interés de encontrar casi una categoría de dibujo que sugiero como “dibujo gráfica”, en realidad de lo que hablo es de mi propio proceso de producción artística. Hablo de que mi deseo al estudiar arte era desde siempre dibujar, algo que llamaba “aprender a dibujar” y que en el trayecto me encontré con la gráfica y toda mi producción se realizó entre un continuo intercambio entre la realización de grabados, litografías, serigrafías, siempre combinados con una producción de dibujos. Este “continuum” generó una simbiosis que transformó mi dibujo en función de las posibilidades que me ofrecía la gráfica para la realización de imágenes y mi gráfica se movía desde el encuentro de mis hallazgos formales y técnicos en el dibujo. En realidad ese “dibujo gráfica” sólo se refiere a ese particular proceso de vida que representa una existencia en blanco y negro representada en una serie de imágenes que una cultura llamaría dibujos pero que en realidad para mi son huellas de lo que fui.

3.1.3.- Dibujo- idea.

Finalmente además de un dibujo en el ámbito representativo de lo Imaginario y de lo Real también habría un dibujo de lo Simbólico. Como he propuesto ya, todo dibujo es en sí, una realidad simbólica en tanto producto de la cultura sin embargo, sería posible imaginar una forma de dibujo que fuera autoreferencial al representar las representaciones.

Una representación en términos semióticos es fundamentalmente una idea que hace posible la sustitución de un objeto por un signo. Un pensamiento que produce que una cosa, este en el lugar de otra.⁶² Esta operación de sustitución, para Lacan representa el paso fundamental que nos inscribe en el ámbito de lo Simbólico que hará posible una vida social para el sujeto.⁶³ Para Freud el encuentro del asesinato simbólico del padre, sustituyendo al asesinato real del líder de la manada será la diferencia fundadora de esta nueva especie de primate que llamamos homo- sapiens.⁶⁴ Esa operación de una cosa por otra que llamamos significación puede ser el objeto representacional de una forma de dibujo que casi me vería obligado a llamarlo dibujo- idea.

¿Cómo sería ese dibujo? Aquí irremediabilmente sólo se me ocurre aludir a una serie de ideas que han sido plasmadas utilizando recursos formales gráficos, como aquella clase de dibujo de artista austriaco Underwasser en la cual proponía a sus alumnos la realización durante todo el semestre escolar de la línea infinita trazando una línea colectiva a lo largo de salón de clases o bien, las series numéricas de Roman Opalka donde con un lápiz sobre papeles posteriormente presentados a manera de dibujo tradicional enmarcados, realiza una serie escribiendo la fecha del día y deja así registro de su presencia ante el papel como artista, o del mismo modo esa línea tridimensional realizada por Francis Alys al desaparecer su suéter deshilado al ritmo de su deambular por los alrededores de su estudio. Es decir un dibujo en el cual justo lo matérico se minimiza por lo conceptual, donde el objeto se transforma y se sustituye por una idea.

Sin embargo esa función de pulverización del objeto matérico se puede presentar en esta forma de dibujo con diversos matices desde su completa desaparición como los fuegos fatuos de Cai Guo- Qiang donde la explosión

⁶² Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

⁶³ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Op.Cit.

⁶⁴ Sigmund Freud. *Obras completas. Vol. 13: Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

de ese rasgo de su cultura oriental que es la pólvora, cobra dimensiones metafóricas sugiriendo una estética de la desaparición o más bien la estética y el arte como el registro de lo perdido, hasta dibujos de ese radical artista contra su voluntad, Endré Tot perteneciente a Fluxus, donde mediante simples líneas sugiere con algunos textos toda una historia, diciendo por ejemplo, de unas líneas paralelas “estas líneas nunca llegarán a juntarse”.

Pero más allá de posibles ejemplos se requiere una conceptualización de esto que llamo dibujo- idea. Aquí el dibujo no se encuentra ni en la forma ni en la materia, su naturaleza habría que buscarla en esa función de la que hablé ya al principio de este texto. Si el dibujo no es un ámbito de realización plástica como la pintura o la escultura es porque la función que la tradición le ha asignado es precisamente virtual o más bien conceptual, tiene un grado de abstracción que le permite aparecer en la concepción de toda imagen independientemente de su conformación matérica, si resulta indispensable para toda forma de arte visual sólo sería porque deviene una suerte de heurística de lo visual, o mejor una epistemología de la imagen.

Este dibujo- idea se apropia de los conceptos como materia prima para su creación de formas que siempre son el recurso de una mente para dar sentido a un mundo que sólo se atisba desde la idea y el conocimiento, el dibujo- idea es dibujo porque es éste, desde siempre, la imagen como pensamiento.

3.2.- Temáticas visuales en el “Tarot de Lacan”.

Este apartado intenta hablar sobre lo que cuando he hablado de la materialidad del objeto artístico intenté definir como iconografía. Con este último concepto trataba de referirme a los motivos o las imágenes que formalmente abordo en mi producción, particularmente en este tarot lacaniano, sin embargo me parece pertinente ampliar un poco el concepto de lo icónico ya que varios autores al intentar construir un signo de lo visual coinciden en que este campo de significación no únicamente podría

abordarse desde lo llamado de algún modo mimético sino tendría que extenderse hacia lo entendido como plástico.

Esta separación ya aparece desde la escuela de París o de semiótica del discurso encabezada por Greimas, quien ya propone para el análisis semiótico de las imágenes las categorías de figurativo y plástico y más o menos sobre la misma línea el Grupo μ sugiere que, dentro de un gran conjunto que llama signo visual se divide entre el signo icónico y el signo plástico.⁶⁵

El fenómeno de significación al que de algún modo se alude, al plantear esta división de la semiosis de lo visual es al de que, en la expansión de las estrategias de construcción de imágenes ocurrido de manera evidente a partir de las vanguardias de principios del siglo XX, la referencia de lo visual se trastoca al virar el interés de los artistas de una representación- interpretación de lo exterior o sea el mundo, hacia un creciente interés por la representación de lo interior, fundamentalmente del sujeto.

Estas formas de representación de lo interior del sujeto ya sea: su inteligencia, su pensamiento, su cognición, su emoción, su expresión, su pasión, su espiritualidad, su psique, etc., pasaron por una nueva codificación que aludía a abstracciones visuales ya que de esos noumenos no se tiene ningún tipo de referencia natural o exterior en el mundo, de modo que, las imágenes artísticas al principio y posteriormente todas las formas de imagen ampliaron sus repertorios hacia formas abstractas que, en diferentes códigos internos a la plástica, representaban a diversos conceptos de la vida interna de los sujetos ya sean éstos, sus lógicas de pensamiento que los relacionan con una comunidad o bien sus emociones y pasiones que los diferencian de lo colectivo como seres únicos y originales.

De ahí que, por ejemplo, el uso de la geometría, las retículas, los ritmos o las simetrías, pudieran de algún modo relacionarse con la racionalidad. O bien,

⁶⁵ Grupo μ . *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993.

los trazos gestuales con indicación de velocidad o movimiento, la mancha, la indefinición de los contornos o la dirección de la pincelada se puedan entender como signo de lo emotivo del sujeto.

Semióticamente hablando la diferencia entre un signo icónico y uno plástico se marca por la naturaleza de su referente o en palabras de Peirce su *Objeto* ya que, el referente de un signo icónico sería un objeto que en nuestro pensamiento es concebido como real, mientras que el referente de un signo plástico sería un objeto de lo que en nuestro pensamiento concebimos como simbólico, el primer signo alude a la realidad, el segundo a lo convencional.⁶⁶ De ahí que Greimas hable de lo figurativo y lo plástico.

3.2.1.- Aspectos icónicos en mi producción visual

Alrededor del signo icónico hay toda una polémica sobre lo convencional o natural de su referencia de modo que quizá no sea tan simple, como lo sugiero, diferenciar estos dos tipos de signo visual, sin embargo tendría que dar un rodeo tan grande para abordarlo con todo rigor que excedería el objeto de estudio de esta investigación, por ahora sólo intentaré seguir el esquema del grupo μ diciendo que para hablar de mi producción en el ámbito de lo visual separaré las formas figurativas que intervengo, de los recursos formales abstractos con que interactúan esas figuras.

Por fuerza a lo que en primera instancia me refiero como lo icónico o figurativo son los elementos reconocibles como: figuras humanas, objetos cotidianos, paisajes urbanos y naturales, elementos vegetales como flores y hojas así como, animales de diversos órdenes. Este listado puede dar la impresión de que abordo casi cualquier figura en mi propuesta visual y quizá es cierto, lo que ocurre es que, el espectro de figuras que ahora dibujo paulatinamente ha ido ampliándose de modo que, al inicio de mi producción comencé con un interés casi obsesivo únicamente por la figura humana explorando múltiples recursos para su representación dentro de un estilo que

⁶⁶ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

llamaría cercano a lo expresionista es decir, utilizando una distorsión que alteraba su realismo exagerando algunos rasgos de ésta dentro de una significación cargada de un humor un tanto trágico, recurso expresionista por excelencia, si referimos este estilo representativo al expresionismo tardío de la vanguardia que, con ese nombre se ubica hacia los años veinte del siglo pasado y que también fue llamado expresionismo realista.

La obsesión por este tipo de figuración ha ocupado buena parte del tiempo que he invertido en producir imágenes de modo que ha sido partiendo de la figura humana que dosificadamente han aparecido nuevos objetos, primero inicié incorporando animales junto con las figuras humanas, para poco a poco añadir a más personas que creaban conjuntos de gente. De trabajar sólo una figura dentro de un espacio vacío en la totalidad del formato se añadieron animales que se transformaron en objetos: tornillos, pinzas de ropa, barcos de papel, herramientas, trastos de cocina, prendas de ropa, mi principal recurso discursivo consistía en establecer visualmente una relación virtual entre una figura humana y un animal o bien un objeto.

Sin embargo por esa época mi interés por la poesía también creció y surgió una nueva necesidad por incorporar texto a las imágenes o bien imágenes al texto, esta perspectiva emergente requirió que mi iconografía se ampliara con la finalidad de jugar mezclando el discurso poético del lenguaje y la información ambigua de las imágenes, creando una suerte de analogía visual entre las metáforas de la poesía que me cautivaba y la metáfora visual que se creaba al ubicar dentro del mismo formato elementos figurativos que generan una relación insólita, de modo que mis imágenes se presentaban acompañadas del texto que las motivaba.

Al incorporar una iconografía más variada la figura humana desapareció casi imperceptiblemente para dejar la responsabilidad del discurso a los objetos, sin embargo entre esos objetos surgió un nuevo recurso discursivo, su relación fue más allá de convivir dentro de un espacio compositivo, la relación devino en una forma de mutua intervención es decir, comencé a dibujar objetos intervenidos entre sí: aviones de papel atravesados por agujas, velas

de cera incendiando plumas flotantes, focos amarrados a superficies que los apresaban, candados perforando y clausurando a la vez sobres con hipotéticas cartas, de algún modo la interacción entre: objetos, humanos y animales, enriqueció su significación y de la mera oposición de figuras pertenecientes a campos semánticos antagónicos, la representación cambió hacia un proceso de transformación de cada objeto dibujado por la acción ejercida por otro u otros, creando un concepto más allá de la mera imagen, desplazándose de lo visual a lo virtual es decir, de la imagen al concepto.

Entonces sería posible afirmar que actualmente el recurso mediante el cual intento dar significación a mis imágenes o más precisamente lo que Lacan llamaría significancia,⁶⁷ sería el crear una relación entre las figuras que selecciono para un dibujo, bajo la cual estos objetos se insertan en un proceso que a la vez que permite su identificación como forma reconocible: un teléfono, una carta, un árbol, una llave, etc. También esa cualidad reconocible se dinamiza generando una posibilidad de significado fundado en la intervención que el resto de las figuras se hacen entre sí. Los objetos en mis dibujos se convierten en procesos de transformación en el cual han dejado de ser lo que eran pero todavía no son lo que promete el cambio en el que se encuentran. Este proceso implica un movimiento que sin embargo no es real ya que no se desplaza en el espacio sino que se reconfigura en el tiempo.

Lo dicho hasta aquí se refiere a mi trabajo dentro de eso que ubico como su significación icónica, ahora trataré de abordar la significación plástica.

3.2.2.- Aspectos plásticos en mi producción visual.

El esquema de análisis que propone el grupo μ para el signo plástico es la división en tres campos: la forma, la textura y el color.

⁶⁷ Sólo aclaro que esa función que utilizo de, *significancia*, se trabajará posteriormente en el capítulo en que abordaré el ámbito de lo argumentativo de mi producción.

Por *forma*, dicho de manera reductiva, parten de la concepción perceptiva básica de fondo y forma de modo que, una forma sería aquello diferenciado dentro de un campo perceptivo en relación a lo indiferenciado que haría la función de fondo. También este concepto de forma, se distingue del de figura que, como se insinúa en el apartado sobre lo icónico, lo figurativo pertenece a lo reconocible como existente con referencia a un mundo, mientras que *forma* es reconocido como un objeto conceptual, es decir, mental y por supuesto teórico.

De este modo la forma que predomina en mis imágenes sería la de una retícula. Aún antes de trabajar el tarot, mis composiciones espaciales se resuelven con base en una retícula, en ésta encuentro dos virtudes, la primera afectiva ya que, representan una referencia a los cómics como la estructura organizativa de las viñetas, mientras que la segunda sería más sintáctica, es decir, permite a mi juicio, iniciar la creación de una imagen desde una superficie ya organizada.

Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro “Mil mesetas” abordan en su capítulo “lo lizo y lo estriado” estas categorías como metáforas del pensar. Lo lizo sería el ámbito de lo incierto al carecer de coordenadas desde donde asirse para desplazar las ideas, mientras que lo estriado representaría el piso mental desde el cual el pensamiento se movería con elementos de referencia, éste propondría una base en la cual las ideas se pueden localizar y moverse hacia espacios circundantes, en lo estriado se tiene ya de principio un pensamiento diferenciado, en lo lizo el pensamiento es lo indiferenciado.⁶⁸

Para mi entonces, una retícula proporciona un ámbito visual referenciado al organizar el espacio por secciones, por tamaños, por jerarquías. Es por ello que siempre parto por trazar al principio de cualquier imagen una retícula que, debo aclarar, nunca es regular, es decir nunca trazo retículas regulares a modo de tablero de ajedrez sino más bien, intento crear retículas que sugieran un espacio jerarquizado en función a la diferencia de tamaño que

⁶⁸ Gilles Deleuze. Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Tercera edición, Traducción José Vázquez Pérez, España, Pre-textos, 2000.

crean. También es importante decir que estas retículas siempre son cuadrangulares, hasta ahora no he ensayado con otras formas básicas ni triángulos ni círculos como tampoco pentágonos ni algún otro polígono.

Sin duda mi herencia del cómic como preferencia visual se manifiesta ya desde esta génesis básica de mis imágenes. Pero también es posible que ese piso inicial de creación que busco en la retícula tenga que ver con eso que se habla del miedo al espacio en blanco. Se dice que los artistas visuales experimentan una suerte de angustia frente al lienzo en blanco al inicio de la realización de una nueva imagen, esta idea puede sonar algo cursi, sin embargo más allá de algo tan abstracto, en mi experiencia he podido ver que esta especie de inseguridad o histeria frente a la creación es tangible en la vivencia de cualquiera que se haya propuesto inventar algo partiendo, no de una necesidad sino, de su propio deseo. Esta forma de angustia es posible que sea la confrontación de un sujeto ante su deseo. Esa incertidumbre se constituye como un primer obstáculo para el desarrollo de una vida profesional como creador de imágenes, aunque supongo que también de cualquier otra forma de creación, de no aprender a confrontarla, el resultado muchas veces es la inmovilidad o paulatinamente, el abandono de esa actividad.

Una de las características de la actividad artística es justo que el sujeto se plantea frente al ejercicio de su deseo. Aquí por deseo no intento referirme a la noción de algo así como aquello que un sujeto busca por voluntad “propia” sino, a la complejización que Lacan elabora desde Freud para no entender al deseo como una forma de esencia de la voluntad y con causas muchas veces biológicas. El *deseo* en psicoanálisis es la interacción de una necesidad y una demanda, es decir que habría un origen corporal en la necesidad que sin embargo queda separada del sujeto al interactuar con una demanda que se construye en participación con el otro, en la medida que este *Otro* representa a la cultura, la sociedad, el orden colectivo, por eso Lacan lo nombra con mayúscula como el *Gran Otro*. Nuestro deseo está de algún modo alienado al Otro de origen, siempre es *deseo del Otro* una suerte

de deseo de deseo. Lo que cualquiera quiere es ser deseado ya que, nuestro deseo es gozar de desear.⁶⁹

Entonces es posible que esa incertidumbre que se siente frente a la realización de una nueva imagen, se relacione con esa angustia que implica para el humano la pregunta ¿qué quiere el otro de mí? Y la retícula, al menos en mi caso aparece como la tambaleante respuesta de lo que se espera de mí e inicio con una organización espacial que de algún modo sugiere una aprobación cultural estabilizada.

Esa retícula en las imágenes del tarot la presento además apoyada en la tradición de los naipes, éstos en casi todos los casos se organizan compositivamente con base en una retícula que traza un adentro y un afuera de la imagen, una forma de separación gráfica entre el mundo imaginario interno y el mundo simbólico externo éste, representado por palabras, números y signos que, aunque marginales ya que se ubican en el perímetro de la carta, determinan la interpretación de la imagen. Todo lo que ha sido situado fuera de la imagen representa a los códigos que han de intervenir en la lectura de lo imaginario. Ahora, volviendo a la dinámica del deseo, esta solución compositiva se podría entender como: una imagen-necesidad inscrita en el signo-significante de la demanda constituyendo tanto el deseo del intérprete como el del consultante.

Un siguiente elemento que me gustaría destacar como parte fundamental de esto que me he atrevido a llamar *Lo Plástico* en mi producción artística, es la línea. Mi forma de construcción de tanto, figuras como formas, se basa en una estrategia lineal. Más allá que ésto también implique a mi pasado con la historieta, encuentro en la línea una serie de relaciones que dan sentido a ese quehacer.

La línea es en múltiples casos el recurso con el que todo aquel que se haya propuesto dibujar inicia esta actividad, cabe decir que esta herramienta

⁶⁹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formas del Inconsciente 1957-1958.* Op. Cit.

gráfica ni siquiera tiene que explicarse o sugerirse por parte del instructor de dibujo, aparece diría casi “naturalmente”. Lo primero que ha llamado mi atención de este hecho, es que en la cultura el dibujo se entiende coloquialmente como una suerte de mimesis de la realidad, una imitación, sin embargo son líneas justo lo que no aparece en nuestra percepción visual de modo que, ¿por qué siempre iniciamos un dibujo trazando líneas?, cuando no existe una formación previa.

La respuesta plantea un buen número de caminos que aquí implicaría múltiples desvíos, por el momento sólo me gustaría destacar lo obvio del fenómeno descrito que, la existencia de la línea en nuestra mente le otorga un carácter conceptual y no perceptual a ésta.

Es a partir de este carácter conceptual, mental, racional que parece poseer la línea que, Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen* relaciona a ésta y al dibujo con lo divino que, durante la edad media tomista el pensamiento era una manifestación de éste, de modo que, la línea quedaba junto a la escritura, el lenguaje y la razón, todos atributos heredados como don divino.⁷⁰ Es posible que esto sea origen de la jerarquía que el dibujo adquiere durante el primer renacimiento o incluso en la concepción que para algunos artista todavía posee como fundamento de las artes plásticas.

Sin embargo para mí este carácter de: legal, racional y jerárquico que parece tener la línea en la plástica, opera más en un sentido perverso que como un deseo de incorporación en códigos estables es decir, en la línea encuentro también una pulsión destructiva. Por perverso entiendo aquella estructura psíquica que aunque reconoce y se inscribe en la ley de lo simbólico siempre regresa a la posibilidad imaginaria de transgredirla⁷¹.

La línea para mí posee también ese potencial de modo que, el tipo de línea que me interesa es aquella que siendo principio del orden gráfico más bien lo

⁷⁰ Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

⁷¹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formas del Inconsciente 1957-1958*. Op. Cit.

transgrede. Sin embargo esta trasgresión o destrucción con la línea no es en el sentido en que Rosalind Krauss habla del uso de lo gestual en algunos artistas de la vanguardia, sobre todo Picasso o Giacometti donde éstos, operan una suerte de violencia sobre las imágenes de figuras humanas al representarlas mediante trazos gestuales y estados que se podrían entender como procesos de desintegración, quizá quien más ha sido acusado de esto sea De Koning en particular en sus imágenes de mujeres.⁷²

La perversión que trato de ejecutar con la línea tiene más que ver con el adentro y con el afuera. Una de las funciones gráficas ordenadoras que la línea opera es en su función de contorno, mediante éste se diferencian unas formas de otras dentro de una misma imagen o bien la forma o figura del fondo. El tipo de línea que trazo tiende a crear un sutil entrecruzamiento entre fondo y forma, entre una forma con otra, entre el adentro y el afuera. Los contornos nunca cierran del todo las figuras, los marcos dejan huecos que intercalan interior y exterior, las líneas sugieren sombras que confunden objetos con paisajes o figuras humanas con objetos. Pablo Fernández Christlieb habla de la función del adentro y el afuera como metáfora de la posmodernidad,⁷³ de algún modo lo moderno para él sería la certeza de poder distinguir el marco del contenido, a condición de que ese marco pase desapercibido a nuestra conciencia, cuando esa diferencia se desvanece nuestro conocimiento se relativiza, si mi casa es adentro y la calle afuera puedo afirmar donde vivo pero, si me siento más a gusto en la calle que en mi casa ésta, ya no cumple su función de morada y la calle aparece como mi refugio, entonces ¿donde vivo ahora? Afuera se ha vuelto adentro y dentro afuera pero, ya no sé donde vivo.

Esta estrategia incluso se ha convertido en recurso estético. Cuando la novela me cuenta una historia me siento estable y seguro de lo que hago es decir, leer una novela pero, cuando me cuenta otra novela dentro de la novela o una historia dentro de otra historia el marco se me aparece en la

⁷² Rosalind Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Forma, 1996.

⁷³ Pablo Fernández Christlieb. *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana*. México DF. Vila Editores, 2005.

conciencia sin embargo al aparecer ya no sé que es marco y que es contenido, ya no sé que es historia y que es real pero además, el autor me puede contar de él contándome una historia dentro de su novela y de mí leyendo su novela o haciendo su novela al leerla, hay ahí muchos marcos y muchos dentro ya no sé en cual o cuales estoy. Un ejemplo de este tipo de literatura es por excelencia Paul Auster, historias dentro de otras historias, dentro de otros narradores, sin embargo al menos a mí, sus novelas me parecen altamente disfrutables todavía encuentro algo de placer en leerlas, quien ha sobrepasado este recurso hasta la exacerbación es otro artista en este caso cineasta David Lynch, particularmente en su última realización *Inland Empire* que es un juego perverso entre el marco y el contenido, el adentro y el afuera, que lleva hasta lo siniestro, de nuevo a la angustia de tener que caminar solo y sin instructivo hacia el sentido, sin la certeza.

Entonces en la línea encuentro tanto la posibilidad de inscribirme en la estabilidad del pensar como en la trasgresión del confundir el adentro con el afuera trastocando la función del contorno de la línea intentando que mis imágenes sugieran un universo de sentidos relativos al marco que un espectador quiera asumir desde su propia incertidumbre.

Por último, un aspecto final que me parece significativo de mi producción artística en cuanto a forma y aquí ya mezclada con color, es precisamente mi preferencia por la ausencia de color o más bien la utilización del blanco y negro como el recurso principal para la representación de mis imágenes.

Todavía recuerdo que mis primeras propuestas visuales aún antes de iniciar mi formación académica las realizaba en color, incluso diría que con mucho color, de modo que mi preferencia por el blanco y negro fue una adquisición de mis estudios formales en la plástica o quizá más que adquisición una sincronización con mi pasada fascinación por las historietas pero, al igual que la retícula como forma recurrente en mi obra si bien, ésta es atribuible a mi gusto por el cómic este no sería el único factor participante en mi elección del blanco y negro como recurso de trabajar la imagen.

Algo de suma importancia que ocurrió durante mis primeros estudios en la plástica fue una nueva fascinación. En este caso por el grabado. Al ser hijo de un escultor mi primera intención en la escuela de arte era estudiar escultura, más motivado por una seguridad del manejo del modelado tridimensional en barro o en plastilina que, por una posible emulación de la figura de mi padre ya que, y eso lo tengo muy presente, mi objetivo de estudiar arte fue “aprender a dibujar” sólo que, el no saber me generaba inseguridad y decidí orientarme por la escultura. Pero en el proceso conocí el grabado particularmente en hueco y en relieve. Esa dinámica al ver construirse una imagen en una placa y admirar como ésta se trasladaba hacia un papel mediante el tórculo fue el evento que cambió mi primera decisión por la escultura y se giró hacia la gráfica. Quizá no tengo todavía ubicado el momento de esa fascinación, por ahora sólo recuerdo que aunque grabado era una asignatura con poca carga horaria, me pasaba todos los días mucho más tiempo dentro del taller de grabado admirando como, la más leve marca hecha sobre una superficie quedaba registrada por el papel en la impresión, cómo una simple línea en la matriz adquiría una dignidad artística insólita al convertirse en la reproducción de una huella, como si la copia adquiriera mayor monumentalidad que el original.

Este fenómeno fascinante se tradujo en mi quehacer visual como un reto que consistía en valorar una imagen sólo mediante el uso del negro de la impresión y el blanco del papel, quizá la máxima economía para la creación de una imagen. Este recurso poco a poco fue permeando mis predilecciones estéticas y, de solucionar mis dibujos y proyectos para grabado, pasé a observar con detalle la solución de otros artistas para desde ahí, admirar cada vez con mayor respeto el manejo del blanco y negro en cualquier autor. Sin duda el parentesco entre la gráfica y el dibujo contribuyó a un creciente gusto por el claroscuro.

Autores como Gombrich o Hausser coinciden al hablar del periodo artístico del Barroco como el descubrimiento del claroscuro que se puede entender de algún modo como el hallazgo del color en la sombra pero, semánticamente lo que se produjo fue la creación de un código de lo dramático, ese tenebrismo

del siglo XVII crea la percepción de una atmósfera que en ausencia de luz propicia la búsqueda de ésta y si la luz ha sido en occidente muchas veces la metáfora de lo divino, los pintores barrocos ubicados en el ambiente intelectual de la contrarreforma convirtieron al claroscuro en el imaginario de la mística.

Este código que acompaña al dramatismo del blanco y negro, llega a mí de algún modo y esa preferencia por el uso del alto contraste, adquirido a partir del aprendizaje de las técnicas del grabado se transforma, en una obsesión formal que, reforzada desde los cómics y de un cierto paradigma todavía romántico que relaciona el arte con la mística, convierten al blanco y negro en mi recurso formal más constante y todavía hoy el más entrañable.

Sin embargo este recurso del alto contraste no sólo implica una reflexión alrededor de la forma sino como más arriba menciono también sobre el color. Ese gusto por las imágenes creadas a partir del blanco y negro implícitamente contienen una perspectiva del color. Desde Josef Albers hasta Johannes Itten hablan del color fundamentalmente como un fenómeno de luz, incluso por encima de lo cromático, cuando menos en su aplicación al arte visual de modo que, para mí el hacer imágenes únicamente aplicando el blanco y negro consiste en la radicalización del uso del color como luz, la exclusión completa de lo cromático del color y la iluminación a manera de una suerte de ánima de la imagen.

Para terminar mi reflexión sobre lo *Plástico* en mi producción visual, sólo me queda referirme a lo que en su libro *Tratado del signo visual* el Grupo μ señala como la Textura.⁷⁴

Este concepto visual se refiere principalmente a la apariencia de las superficies dentro de una imagen. Estas superficies cumplen fundamentalmente dos funciones que podríamos llamar imaginarias o simbólicas. Las primeras se refieren a apariencias visuales sin intención

⁷⁴ Grupo μ . *Tratado del signo visual*. Op. Cit.

mimética, mientras que las segundas comprenden todas las codificaciones de las semejanzas entre las apariencias del mundo de los objetos y su representación visual.

El tipo de textura más significativa en la factura de mis imágenes, es la que se nombra todavía como achurado. La particularidad de esta forma de textura es que representa de algún modo las dos funciones que menciono. Por una parte es una textura meramente imaginaria ya que, su apariencia es claramente abstracta es decir, que tiene una función visual, pues esas líneas que modelan e insinúan el gradiente lumínico de las figuras nunca podrían ser asumidas por un espectador como pertenecientes a la naturaleza de las formas, su aparición incorpora un valor plenamente plástico a la imagen. En otro aspecto lo simbólico de esas líneas es cuando intentan recordar al pensamiento el volumen de los objetos representados, cumplen una cierta función mimética al generar la sensación de que lo que vemos está más allá del plano bi-dimensional sólo que, mediante una convención adquirida predominantemente en la cultura.

Mi predilección por este recurso gráfico, también tiene como origen mi acercamiento al grabado que propició el descubrimiento de la sintaxis gráfica lineal surgida durante el renacimiento, mediante la cual los tonos de gris que construían el volumen de las figuras se realizaba mediante pequeñas líneas. La ilusión de tridimensionalidad se conseguía a través del efecto óptico que se produce al variar tanto la distancia entre una línea y otra como, al engrosar o adelgazar los trazos de éstas. Además esa volumetría se acentúa al enfatizar la forma representada mediante la dirección del trazo, es decir que si una forma es redonda las líneas de achurado también lo son o si el objeto es recto de la misma manera las líneas se hacen siguiendo esta forma.

La sensación que crean en mí estas líneas de achurado, tiene que ver con esa doble cualidad que veo en ellas, por un lado una mimesis convencional, por otro una textura que permite la aparición del gesto en el trazo del dibujante, es decir, una convención que permite la aparición de un sujeto tras la ley de la representación.

Esta propiedad a mi juicio no es tan común en las convenciones de representación del arte, de hecho, la condición de la convención es justo que lo que se destaque sea precisamente el valor colectivo del código y que la mano que lo ejecuta es valiosa sólo por su maestría en desaparecer en la cultura. El achurado permite que en la ejecución de esas pequeñas líneas aparezca la característica de un sujeto sin que desaparezca el valor colectivo de un constructo social. Pienso que eso es posible sólo por la línea que, pese a ser el recurso gramatical más conceptual en la representación gráfica del mundo, todavía no ha perdido ese rasgo caligráfico bajo el cual un sujeto resiste el mandato del orden de la ley.

3.2.3.- Aspectos sobre un uso significativo de los materiales.

El tema central de este capítulo alrededor del objeto artístico, se refiere a éste como existente, existencia tangible. Sin embargo esa existencia no únicamente se puede referir a lo que tocamos y vemos, como ya he comentado, tanto una técnica, como una iconografía pueden ser tangibles y sin embargo su existencia tendría una pertinencia más bien conceptual.

Por lo tanto, esta tercera reflexión sobre lo tangible del objeto artístico sí tiene como propósito abordar propiamente la materialidad de mi producción plástica, sus soportes, sus medios.

Hasta donde conozco los estudios sobre imagen artística no abordan en abundancia lo que podríamos llamar una semiótica de los materiales, de hecho en los hábitos de la pedagogía del arte suele haber confusión entre: materiales, herramientas y técnicas. Por ejemplo es común oír sobre la “técnica de la acuarela” o del “óleo” confundiendo técnica con material, o la “técnica del pincel seco” por confundir una herramienta con una técnica. Creo que una primera diferencia pertinente podría ser, evitar estos desplazamientos metonímicos que si bien el hábito lo permite, en ocasiones pueden provocar confusiones.

En mi caso me interesa definir lo matérico de mi proceso de producción como: soportes, medios y aplicadores. Los primeros se refieren a los continentes materiales, los segundos a lo contenido y los últimos a las herramientas que permiten la colocación de los contenidos.

Si traduzco esos conceptos a los materiales que tangiblemente uso en mi producción habría que hablar de: papel, tinta y plumillas.

La particularidad que estos elementos tienen como actores principales del proceso artístico es que son el aspecto que podría llamar como, lo más corporal dentro de la obra. Lo que quiero decir es que una reflexión sobre ellos inmediatamente me conecta con sensaciones corporales, básicamente con el olfato.

Una de las discusiones más elaboradas dentro de los pensamientos que se acercan a la interpretación del fenómeno artístico es la que de algún modo, se ha creado entre el pensamiento semiótico y la psicología de la percepción acompañada ésta de un giro fenomenológico. La polémica parte de intentar definir cuál es la facultad humana de mayor trascendencia ontológica para relacionarse con el mundo, esta sería la significación, del lado semiótico o la percepción por parte de la fenomenología y sicólogos de la percepción.

Pero, ¿cuál sería finalmente la diferencia que abren estas dos vías en la relación del hombre con su entorno? La fenomenología propone a la percepción como el recurso mediante el cual el mundo se presenta al sujeto y ésta, al ser considerada una función fundamentalmente corporal, incluso *Carnal* dirá Merleau-Ponty, hace posible que a través de ella aparezca un contacto directo entre nosotros y el mundo.⁷⁵

La semiótica, en cambio, sugiere que esta relación directa no es posible, porque entre un sujeto y lo externo a él siempre aparecerá mediando un pensamiento, éste es el signo y su función la significación.⁷⁶

⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty. Op. Cit.

⁷⁶ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

Quizá otra manera de entenderlo pudiera ser decir que, mientras que una (la fenomenología) ve en el cuerpo la vía de encuentro con el mundo; la otra (la semiótica) ve en la mente la posibilidad de mediación entre el mundo y el sujeto.

Visto así, aparece un paradigma de la cultura occidental que es la dualidad. En este caso Mente-Cuerpo. Ahora quizá valdría la pena precisar ya que, si bien, este sustento epistémico de dualidad es muy claro en la fenomenología ya que, implícitamente minimiza al pensamiento como factor mediador mundo-sujeto, al proponer a la *Carne* como la posibilidad primordial de relación sujeto-objeto. La semiótica sólo en algunas vertientes plantea términos excluyentes. Esta dualidad sólo esta presente en las semióticas duales, cuya base epistémica parte de la función significante-significado, construida por Saussure.⁷⁷ Es decir que todos aquellos pensamientos que operan lo que se ha llamado el giro lingüístico, conciben a la operación del lenguaje como de naturaleza fundamentalmente dual y mental.

La semiótica de concepción triádica en cambio, sí considera el factor corporal y lo ubica como dentro del ámbito del concepto de *Cualidad*. Es decir que a diferencia de los modelos duales, la semiótica triádica de Peirce no únicamente categoriza lo que podríamos entender como ámbito funcional de la significación, el *Significante*, y del que sería posible hallar un concepto análogo, el *Representamen*. También contempla el espacio representacional o *Significado*, del anterior, de naturaleza mental y que, de la misma manera también podríamos encontrar un concepto análogo, el *Interpretante*. Además de estos ámbitos en la semiótica de Peirce aparece un tercer elemento y función que interacciona con los dos anteriores y se refiere al campo de lo reactivo, que podríamos entender como el ámbito de lo existente es decir, el mundo. Sólo que aquí éste no es considerado con una existencia independiente del mundo de los signos sino que, lo existente aparece en nuestra conciencia como real precisamente por la acción del signo, o dicho

⁷⁷ Ferdinand De Saussure. *Curso de lingüística general*. México, Fontamara, 2004.

de otra forma, la realidad es relativa al tipo de función s gnica bajo la que se procese.⁷⁸

Esta discreta reflexi3n te3rica tiene como objetivo argumentar que el campo de lo que podríamos entender como sensaciones o percepciones tambi3n puede ser considerada como de significaci3n, s3lo que desde el enfoque te3rico de la semi3tica de Peirce 3sta aunque funci3n mental, no excluye todas las formas de relaci3n corporal o mejor, este enfoque no considera operativo el paradigma de dualidad mente-cuerpo.

El autor mexicano Pablo Fernández Christlieb, afirma algo parecido desde la disciplina de la psicología colectiva (no social) cuando afirma en su libro "La afectividad colectiva" que no hay fen3meno más colectivo que los sentimientos de modo que, aquello que pensamos como lo más íntimo y personal de nosotros, en realidad es una manifestaci3n plenamente aprendida dentro del campo de la cultura.⁷⁹ Es decir tambi3n los afectos son de naturaleza simb3lica, igual que los signos.

Por lo tanto pienso que un intento de categorizaci3n las sensaciones o me atrevo a llamar tambi3n afecciones, podría ser útil para la exploraci3n de nuestros sentimientos. Ya en el primer capítulo planteo la posibilidad de que los afectos se pudieran plantear bajo el esquema de: Goce, Percepci3n y Sensibilidad. Cada una representando un matiz del ámbito del cual provienen, el Goce como relacionado con la Cualidad, la Percepci3n proveniente de la Reactividad y la Sensibilidad como resultado del Pensamiento y la cultura.

Pero al pensar nuestras sensaciones y referirlas a los cinco sentidos podremos encontrar distancias entre cada uno de ellos. Quiz a la vista sea la que mayor codificaci3n ha creado casi, al mismo nivel del oído sin embargo, 3ste último fuera del campo del lenguaje, su codificaci3n se ablanda y aunque sea posible identificar sonidos y codificarlos al extraer, cualquier otro

⁷⁸ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

⁷⁹ Pablo Fernández Christlieb. *La afectividad colectiva*. Op. Cit.

sentido de la percepción auditiva esa identificación se complica. Tanto vista como oído es posible entenderlos como todavía en buena parte integrados al pensamiento, el tacto, el gusto y el olfato quizá costaría más trabajo.

Estos tres sentidos resultan más relacionados al cuerpo que al pensamiento de hecho, tal vez pudiéramos afirmar que trabajan casi siempre en conjunto o dicho de otro modo habría dos conjuntos de nuestros sentidos: la vista y el oído por una parte y tacto, gusto y olfato por otra.

De modo que los materiales que utilizo en mi práctica artística: tinta, papel y plumillas, representan para mí el aspecto más corporal de creación. Cada uno de ellos me evoca difícilmente una idea, más bien me ponen en contacto con alguna imágenes.

Quizá la más clara sea verme en incontables ocasiones oliendo la tinta de libros, cómics, periódicos, revistas, grabados y desde luego mis dibujos tanto en el proceso de realizarlos como, ya terminados. No sé desde cuando tengo esta costumbre, tanto que, hasta hace muy poco se volvió consciente. Desde luego ya lo hacía con aquellos primeros cómics de los que he hablado pero, en toda mi historia de coleccionismo de publicaciones es fundamental la respectiva olfateada a todo lo que adquiero. Durante la experiencia del dibujo curiosamente nunca he tenido preferencia por el lápiz aunque, éste es quizá el medio para el dibujo más tradicional pero, mis simpatías siempre se orientaron por la tinta y recuerdo extasiarme con su olor ya desde la primaria despidiendo su fresco aroma desde mis cuadernos.

Sin duda en un desplazamiento metonímico este goce se extendió hacia los instrumentos que la despliegan: Las plumas, en todas sus variedades y los pinceles particularmente los de pelo, cortos y redondos, es decir pinceles para tinta o medios con agua. Mi gusto por las plumas también es de algún modo inmemorial, desde siempre lo he tenido sin embargo paradójicamente, esta afición no ha desembocado en un coleccionismo más bien se ha construido como una dinámica de construcción de falta pues recuerdo haber perdido tantas plumas así como la infinita frustración por ello, todavía

recientemente ocurrió uno de estos trances y la rabia e impotencia me deprimió por varios días. Con los pinceles la relación no es tan distinta sólo que con ellos las pérdidas no son tan habituales quizá, porque un extravío de estos instrumentos sería insoportable. La experiencia de mojar la punta con la saliva de los labios y ajustar la calidad de punta requerida para trazar la mancha precisa es, como se oye, tan espiritual que roza lo erótico.

Del mismo modo, es decir, metonímicamente, el continente tradicional de cualquier tinta: el papel, ha creado en mí una historia de sensaciones que de modo inconsciente quizá, han determinado una preferencia por el dibujo que incluso me hace dudar que sean las imágenes mi objeto de deseo pues, no sé hasta que punto dibujo por crear imágenes o por oler la tinta, tocar las plumas plumillas y pinceles y por admirar la textura y estructura del papel. Una de las alegrías más intensas de mi infancia siempre fue la llegada en la primaria de aquellos instrumentos del saber que eran los “libros de texto”. Ojearlos despidiendo ese olor a recién impresos era un goce reducido a una vez por año pero que sin embargo, valía la pena esperarlo por el resto del ciclo escolar con la esperanza de que quizá la próxima vez tal vez sí se quedaría. Recuerdo a esos libros haber terminado, al final del curso convertidos en una ruina, hoy no sabría definir si ese destino no habrá tenido que ver con la pérdida de su aroma.

De lo más seductor que encontré en la práctica de la gráfica ha sido su relación con el papel, esta disciplina me enseñó el reconocimiento de todas las cualidades del material. Distinguir una textura rugosa de un verjurado creado por los moldes de bambú japoneses o bien, el sonido de un papel con bajo o alto contenido de fibra de algodón, los bordes de un papel hecho a mano de uno con proceso industrial, los tonos del material en función del color de la fibra con que ha sido fabricado, el reconocimiento de las marcas de agua que aparecen fantasmáticamente en el cuerpo del papel y finalmente el aroma discreto que el fungicida aplicado para evitar su descomposición ha conservado y que va en un espectro desde el alcohol hasta la esencia de clavo pasando por toda clase de compuestos que evitan la proliferación de micro organismos.

Sin duda el premio más grande por haber producido dibujos y grabados y agotar el material es regresar a la tienda de materiales para adquirir papel. Algo que quizá exprese esa pulsión por relacionarme con el aroma del papel y la tinta así como del tacto de una pluma es sin duda, que buena parte de este texto, ha sido concebido todavía, escribiendo con tinta sobre papel, a pesar de la indudable ventaja instrumental de una computadora.

Para el psicoanálisis el placer constituye una sensación que ha sido ya filtrada por el significante es decir, por lo simbólico. Pero el goce es un campo de sensaciones que si bien es indiferenciado y del ámbito de lo mórbido, es también un roce con lo real a través de la pulsión.⁸⁰ El goce que descubro por medio de los materiales en mis imágenes y la pulsión por olfatear los objetos de papel y tinta con los que irremediamente me relaciono quizá, puedan representar el resto de corporalidad que todavía me queda del irremediable proceso de desgaste que implica vivir.

4.- El objeto artístico como concepto.

Al intentar describir un objeto artístico con el criterio ontológico que nos proporciona la semiótica de Ch. S. Peirce, la utilidad analítica del modelo es que un objeto nunca se reduce a una factibilidad matérica, además de que la realidad es concebible como un fenómeno complejo y en este caso un objeto artístico adquiere la complejidad que hoy en día parece ser que ha tomado.⁸¹

Esta complejidad se manifiesta al reflexionar brevemente sobre la focalización de un objeto artístico contemporáneo, por ejemplo: la propuesta artística del español Santiago Sierra en la cual fabrica un enorme cubo de pan que será repartido de manera gratuita en una plaza popular en la ciudad de México, se realiza la acción y después de enormes filas el pan paulatinamente se dilapida bajo un cuidadoso registro por diversos medios,

⁸⁰ Roland Chénama. Berdard Vandermersch et.al. *Diccionario de Psicoanálisis*. 2ª ed. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

⁸¹ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

fotografías, videos, cine, audio. En este, como en otros casos ¿cuál sería el objeto artístico, el cubo de pan, la acción de repartir el pan, el registro ya editado de todo el evento o bien, alguna otra cosa omitida en esta lista?

Tal vez, sería posible afirmar que en el caso de Santiago Sierra el objeto artístico se traslada hacia la reflexión sobre la condición de vida de esos personajes que se forman en fila sin importar la espera y recibir sin costo una limosna en forma de pan que, además se otorga desde la posición de un evento artístico. La irritación que una acción de este tipo provoca en gran cantidad de públicos no hace sino confirmar la efectividad de la estrategia de Sierra ya que, de algún modo él no hace sino reelaborar la misma lógica de la caridad que grandes consorcios planean a nivel masivo y mediático, caridad en la que gustosos participan muchos de los que se irritan ante la acción de Sierra, cuando la única diferencia es que Santiago Sierra expone crudamente el beneficio que obtiene de su caridad es decir, mediante ésta el se refrenda ante el sistema artístico como un actor principal de éste con la consecuente cadena de privilegios que esa condición otorga mientras que, las grandes empresas simplemente omiten esos beneficios enmascarados con apariencia de bondad.

Independientemente de lo acertado o no, de la idea acerca de Santiago Sierra, lo que me importa aquí es destacar el efecto que se produce ante un fenómeno artístico como las intervenciones culturales de él. El efecto es casi siempre un esfuerzo por expresar la reprobación o aprobación por su propuesta artística, ese esfuerzo ocurre de forma virtual, es decir mediante la elaboración de una idea, así que éste proceso mental desencadenado se convierte en el aspecto central del efecto estético en el espectador. Pero además también es reconocible como parte de esta producción artística el proceso que el propio autor elabora para el análisis del ámbito cultural en el que decide intervenir ya que, si bien en la ciudad de México su acción nos confronta con la miseria de los barrios marginales de éste, en cambio en Alemania al poner a alemanes a pedir perdón delante de un muro, con lo que trabaja es con la culpa inherente creada en el pueblo alemán, su nivel de intervención se transforma y esa variación le implica una construcción

cognitiva que crea una paradoja cultural, ese constructo también es su objeto artístico. Por ello en el arte actual la idea también es un objeto artístico.

Creo que toda construcción artística posee en alguna forma, un nivel conceptual independientemente de que éste quede destacado o no dentro de su ubicación en los sistemas artísticos. Del mismo modo, en mi propuesta de elaboración de imágenes a manera de cartas del tarot con los conceptos del psicoanálisis de Jacques Lacan creo encontrar una idea que opera en la propuesta casi en la función de conjetura o hipótesis.

Cynthia Freeland en su libro con el sugerente título: “Pero ¿esto, es arte?” en el que aborda, la transformación que el papel social del arte ha tenido en nuestra sociedad actual a través de una colección de ensayos, trata en uno de ellos eso que quiero sugerir como conjetura o hipótesis y lo llama el nivel cognitivo que toda manifestación artística implica. Para abordar ese nivel del discurso del arte apunta que, básicamente se han aplicado dos modelos de pensamiento artístico: primero aquel que concibe al arte como vehículo de transmisión de Expresión y otro que, parte del presupuesto que el arte es transmisor también de ideas.⁸²

El primero se ocupa del nivel emotivo que una obra contiene mientras, el segundo aborda ese espacio cognitivo. La reflexión conceptual sobre la idea implícita en esta propuesta de tarot lacaniano se orienta dentro de la concepción del arte como vehículo de transmisión de ideas.

Como se dijo, esta idea implícita que trataré de explicitar podría hacer la función de hipótesis solo que, excluida del contexto que asume a ésta como el objeto sometido a comprobación dentro de una investigación ya que, una producción artística pensada desde donde lo hago no intenta crear una respuesta comprobable sino más bien, plantear una pregunta asumiendo que tanto ésta como la duda son parte del conocimiento. Por ello prefiero llamar a esta idea conjetura, más que hipótesis.

⁸² Cynthia Freeland. Pero ¿esto, es arte? Madrid, Cátedra, 2003.

La idea es: un enfoque estético sobre un campo simbólico ¿puede ser el detonante de una producción imaginaria? El planteamiento teórico de Lacan elaborado dentro de una lógica de lo complejo posee un nivel estético en la medida en que todos sus planteamientos conceptuales siempre quedan sujetos a nuevas reelaboraciones es decir, nunca se cierran a manera de definiciones o explicaciones.

Ahora me gustaría contextualizar el origen de estas ideas. En principio tendría que hablar sobre mi proceso de producción, el cual se ha desarrollado sobre la constante de explorar las posibles relaciones entre lo simbólico y lo imaginario, entre el texto y la imagen. Quizá el origen del lazo entre lo imaginario y lo simbólico tuviera un desplazamiento metonímico entre la escritura y el dibujo, movimiento que teje semejanzas de líneas con letras, de textos con retículas, de caligrafías con gestos, del olor de la tinta con el aroma de las imprentas. Pero sin duda también esa dinámica de producción quedó marcada desde mi encuentro con la poesía. La sensación que descubrí en la lectura de esas imágenes en la abstracción de las letras que, de algún modo siempre implicaba algo más allá del propio texto, generó un deseo de aventurarme a buscar aquello que no alcanzaba, por la vía de la imagen.

De algún modo a pesar de la estabilidad que lo simbólico del lenguaje adquiere, la poesía posee la facultad de removerla y abrir las fisuras de incompletud en el campo de lo simbólico y obliga en una lectura comprometida a buscar aquello que falta y que las letras sólo sugieren. La sensación, en el grado que no es identificable, provoca una energía cercana a la angustia o a la duda y para mí la poesía se convirtió en una suerte de motor de navegación por las aguas de lo imaginario.

Este sesgo estético en mi relación con los textos se transformó paulatinamente en una mancha sobre mi mirada e irremediamente el ejercicio de lectura adquirió una condición perversa y ahora esa mirada ya no sólo inventa los afectos en la poesía sino ahora los crea en aquellos

discursos que propiamente se entienden como teóricos y si, el conocimiento representa el espacio de las certezas, incorporar los afectos a éste implica una suerte de perversión.

Es, en este contexto que, mi acercamiento a autores como Barthes, Peirce, Morin, Deleuze y desde luego Lacan, se constituye a la vez que un enriquecimiento de mi simbólico, también en una gran tentación por convertir la aparente dureza de sus conceptos a la suavidad ambigua de las imágenes. Sin embargo creo que este atrevimiento podría ser coherente con la concepción del pensamiento que han creado estos autores y algunos otros de este momento histórico que llamamos posmodernidad y quizá, visto con cierta bondad este abuso que me he propuesto cometer, pudiera entenderse como una alternativa de conocimiento, si es que fuera posible recuperar la idea de conocimiento como toda forma en que los humanos establecemos procesos de relación con el mundo, así, la ambigüedad afectiva de las imágenes bien podría ser el saber que se parece tanto al “sabor” del que habla Roland Barthes,⁸³ como al saber que no se sabe de Mannoni,⁸⁴ o al sujeto que nunca sabe de Lacan.⁸⁵ El conocimiento como el recurso de navegación por lo Real que, nos une a éste pero que, irremediamente también nos separa, creando así los sujetos incompletos que somos, obligados a buscar ese saber por la calidez lacerante de lo imaginario, por la afectividad incierta del dibujo.

⁸³ Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural*. Op. Cit.

⁸⁴ Maud, Mannoni. *Saber que no se sabe, una experiencia analítica*. España, Gedisa. 2002.

⁸⁵ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Op. Cit.

Capítulo III

Campo argumental de la producción artística.

1.- El argumento como función artística.

Toda producción artística, o plástica, como en este caso, implícitamente contiene un ámbito argumental, es decir que una propuesta artística cuando busca su inserción dentro de contextos simbólicos- sociales que implican su validación colectiva o dicho de otro modo su reconocimiento, requiere de discursos que la relacionen con algún tipo de legalización social. Esta validación, reconocimiento o legalización representan el aspecto de la producción artística que me atrevo a llamar argumento.

El concepto de “argumento” que aplico, lo extraigo del contexto de la semiótica de Ch. S. Peirce, específicamente de la parte de su triángulo semiótico o triada del: Representamen, Objeto e Interpretante.⁸⁶ Estos tres términos definen en Peirce las funciones de una lógica que constituye los signos en nuestra cultura. Una posible forma de analogarlos para ampliar su comprensión sería llamarlos: signo, realidad y cultura, respectivamente. Sólo que tendremos que entender esos términos como funciones, es decir, no sólo como espacios diferenciados autónomos sino también como registro de relaciones entre ellos, sin las cuales sería imposible su constitución independiente.

Por ello Peirce indica que en cada una de esas funciones (*Representamen*, *Objeto*, *Interpretante*) se reproduce de manera interna la dinámica ontológica (*Primeridad*, *Segundidad*, *Terceridad*) que él mismo sugiere como esquema de concepción de todo posible fenómeno. La estrategia metodológica que utiliza para explicitar esto, será la de volver a dividir el Representamen, el Objeto y el Interpretante, cada uno nuevamente en tres aspectos que dan cuenta de esa ontología triádica de la *Cualidad*, la *Relación* y el *Pensamiento*, intrínsecos a las funciones sígnicas. Obedeciendo a esta nueva separación interna de cada aspecto del triángulo semiótico, es así que entonces el *Interpretante* queda separado en tres relaciones: *Término*, como el aspecto simbólico relacionado preferentemente con la cualidad o sensación.

⁸⁶ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

Proposición, como el aspecto de lo simbólico relacionado con la reacción o realidad. Y *Argumento* como el aspecto de lo simbólico relacionado específicamente con el pensamiento o ley.

El *Argumento* será entonces el ámbito que implica dentro del interpretante, el proceso estabilizador del signo, es decir: si la dinámica legalizadora del fenómeno de significación ocurre en el interpretante, éste a su vez posee un espacio todavía más potente de esa función legal, esto sería el *Argumento*.

Sin embargo el desplazamiento que quizá más me interesaría realizar del concepto de *Argumento* en Peirce es asumirlo como la función sgnica que opera una suerte de fijación del signo en la red de significados. Si es pensado así, un *Argumento* realiza la tarea de ubicar, si bien provisionalmente, el significado de una obra artística dentro del campo de la cultura.

Esta fijación momentánea del significado de una obra de arte es hoy de gran importancia para la comprensión del fenómeno artístico actual ya que, quizá como nunca antes la creación ha sufrido una expansión tan notable. En el momento histórico contemporáneo es posible ver propuestas artísticas tan excéntricas y paradójicas como, percatarse por ejemplo, de que las artes visuales son para la posmodernidad cada vez menos visuales. Sin embargo también es posible ver en el arte contemporáneo manifestaciones que conservan características estéticas que aluden a valores plásticos tradicionales e incluso también es posible detectar que, si de tradición en las artes visuales hablamos, encontraremos no una, sino gran cantidad de tradiciones artísticas que aún se refrendan en la actualidad mediante una producción y un mercado todavía demandante. Dicho de otro modo lo contemporáneo en arte es tan diverso que el ejercicio de reconocimiento y validación de éste, cada vez requiere más de un discurso que, establezca la relación entre una obra y su posición respecto de alguna tradición así como, su particular posicionamiento dentro de ella.

Una concepción similar a ésta, la encontramos en el autor francés Nicolás Bourriaud, pues en su libro “Estética relacional” plantea a la producción

artística contemporánea como agrupada dentro de esa estética que propone. La estética relacional del arte actual, según Bourriaud consiste en que: se crea una lógica de interacción cultural y de algún modo ésta se incorpora como parte sustancial de la producción artística, por ello al difundirse el arte o insertarse en el contexto global internacional se hace indispensable exponer esa dinámica social que da sentido no sólo al objeto tangible sino al proceso implicado en dicho arte. Por ello este arte actual requiere la explicitación de sus relaciones generando así lo que se podría nombrar *Estética relacional*.⁸⁷

Un posible ejemplo de esta estética sería el artista canadiense Jeff Wall, quien a través de sus fotografías realiza un agudo comentario sobre lo convencional que de forma ingenua entendemos como *Real* en la imagen. Mediante la invención- producción de ámbitos “reales” como una escena de guerra o un cuarto desordenado Jeff Wall produce en el espectador una sensación paradójica pues, sus imágenes muestran visiones realistas que de tan precisas se vuelven fantásticas ya que, pese a ser tan correctas en la construcción de ese ámbito supuestamente “real” esa misma corrección genera al nivel de sensación algo que resulta falso de esa realidad inventada. La agudeza de Wall queda expuesta al asumir como estrategia fotográfica la aplicación en sus imágenes de recursos heredados de la tradición ilusionista de la pintura que, en una fotografía adquieren una evidencia de truco, generando una forma de realidad obvia o casi obscena.

El contexto de la producción fotográfica de Wall habría que entenderlo inserto dentro del medio específico de la fotografía y la carga cultural de testimonio que ésta ha asumido, la foto como una suerte de huella de lo real. El cuestionamiento de este papel simbólico que la fotografía posee en la cultura es motor en algún sentido de la propuesta artística de Jeff Wall sin embargo, sin el conocimiento de este contexto social, cultural y artístico de la imagen fotográfica, las fotos de Wall resultan del todo intrascendentes, aquellos públicos fuera de esta problemática representacional intrínseca a las disciplinas visuales quizá no puedan ver más allá de una imagen de la guerra

⁸⁷ Nicolás Bourriaud. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

de Afganistán o un cuarto utilizado a manera de bodega, tal vez preguntándose la razón de fotografiar algo tan simplón.

Mi interés por la Estética relacional de Bourriaud radica en que, esta característica que él ve en la producción artística contemporánea, de algún modo no sólo sería perteneciente al arte de nuestra época sino una constante del sistema artístico a lo largo de la historia. Es decir que esos discursos que contextualizan una obra de arte siempre han sido aspecto fundamental del reconocimiento de la obra por una comunidad solo que, estos discursos a fuerza de repetición por la tradición se han naturalizado creando la ilusión de conformar un cuerpo sólido de referentes propiamente artísticos.⁸⁸ El matiz de esta circunstancia en el arte contemporáneo sólo es que, los discursos relacionales que dan mayor sentido a una determinada producción son aparentemente externos a esa producción pero, si pensamos, por ejemplo, en el discurso naturalista idealista de la pintura florentina del renacimiento o en la expresión gestual del sujeto existente del expresionismo, estos discursos en su momento histórico también habría que pensarlos como externos a esa forma de producción sólo que en su constante uso se incorporaron como intrínsecos al movimiento artístico en cuestión.

De este modo, pienso que este ámbito argumental de la producción artística bien puede cumplir esa función que todo arte requiere al adquirir un sentido dentro del sistema colectivo de lo simbólico.

La elaboración de ese discurso es lo que me propongo realizar en este apartado de mi reflexión alrededor de mi producción artística Sin embargo aún cabe aclarar que si bien, un argumento puede incluso naturalizarse e incorporarse a una forma de creación esto no implica que podamos hablar de un sentido único para una producción artística es decir, si bien Bourriaud no deja claro del todo la relatividad de esos discursos, creo que éstos son de naturaleza plenamente relativa de modo que, siempre queda abierta la posibilidad de construcción de un nuevo discurso desde otro campo

⁸⁸ Idem.

relacional, aún para manifestaciones artísticas que aparentemente posean un sentido fuertemente estabilizado, de algún modo la constatación de esto queda patente en muchas de las interpretaciones contemporáneas de las imágenes o el arte del pasado.

También sería importante decir que estos discursos sobre una obra artística rara vez son construcción del mismo artista que las propone, más bien lo que podemos observar en los sistemas artísticos es que esa tarea discursiva se asigna a un cierto tipo de especialista: críticos, comisarios o en la actualidad a ese personaje ambiguo que llamamos curador. De modo que sin duda es un atrevimiento que un productor se de a la tarea de elaborar ese tipo de trabajo por ello, me gustaría especificar el tipo de argumento que como artista pienso desarrollar aquí.

En principio diría que este texto no implica una interpretación ya que, no parte de la lógica que pretende acercarse a un fenómeno previamente ya existente, algo así como iluminar una realidad que se presenta como oscura sino, del presupuesto que aquello de lo que hablamos siempre es un fenómeno que sólo aparece por efecto de una significación, su existencia siempre es de carácter simbólico; es decir que se acerca a una ontología propuesta por la filosofía analítica en eso que se ha llamado el “giro lingüístico” sin embargo si podemos utilizar una herramienta conceptual más flexible en lugar de lo lingüístico tal vez pudiéramos hablar de un “giro semiótico” donde la diferencia estaría en que el fenómeno de significación no se reduce al lenguaje. De algún modo creo que la semiótica sería una herramienta conceptual más útil pues en muchos casos como el de la imagen, es difícil hablar en rigor de lenguajes visuales. Sin embargo aunque quizá no sean un lenguaje ni el arte ni la imagen, sí son, sin duda, un ámbito de significación. Resumiendo: dentro de un enfoque semiótico la realidad humana ocurre como un fenómeno de significación y el signo es un proceso que trabaja con tres campos: el signo en sí, el mundo y el pensamiento, previo a este proceso no sería posible hablar propiamente de realidad, el discurso que elaboro como aspecto argumental de mi propuesta artística no ilumina algo ya existente sino completa un circuito de construcción significativa dentro de un

mundo simbólico, es decir un mundo propiamente humano. Por ello al crear este campo argumental convergentemente se crea la obra artística.

Quizá otra manera de decir esto sería afirmar que este campo argumental que construyo es intrínseco a la producción de la obra y por lo tanto forma parte de ésta en una naturaleza integral de ahí que, no sea un ejercicio hermenéutico ni siquiera fenomenológico sino propiamente creativo.

2.- Ámbitos relacionales del tarot de Lacan.

Entonces de algún modo este discurso lo que intenta es describir las relaciones y los campos con los que se imbrica mi producción. En ese sentido me es posible distinguir tres espacios de relación: el propio funcional de las imágenes, es decir que sentido les atribuyo como cualidad imaginaria, el del tarot y desde luego el psicoanálisis.

2.1.- La cualidad de la imagen.

¿Cuál podría ser la propiedad más distintiva de la imagen? Contestar a esto exigiría un estudio que excedería la pretensión de esta reflexión, sin embargo para distinguir de manera provisional una lógica de la imagen, me atrevería a aproximarme a las propiedades de las imágenes desde ese espacio que Lacan ha convocado para la sustentación de su constructo teórico y que nombra como, lo *Imaginario*.

Este concepto siempre está articulado con sus dos complementarios: lo *Real* y lo *Simbólico*. Triada que constituye lo que llama su tópica es decir, los lugares por los que transita la constitución psíquica de un sujeto. Pero aunque constituyan los tres, un circuito relacional y un entrelazamiento que se manifiesta gráficamente en su esquema del *nudo borromeo*⁸⁹ creo que, también es posible concebirlos como esquema diferencial y aventurar una

⁸⁹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 23 El sinthome*. Traducción Nora González, Buenos Aires, Paidós, 2006.

posible distinción particular en este caso, para lo Imaginario y de ahí reflexionar la imagen artística.

Los trabajos más difundidos sobre lo imaginario de Lacan son, su construcción teórica respecto del narcisismo en Freud que devienen como su teoría del *estadio del espejo*. Ahí Lacan destaca que, en la constitución de un individuo habrá de crearse como sustento una imagen especular que, sin ser aún un sujeto quizá podríamos hablar de un *Yo* es decir que, no son lo mismo el *Yo* que el *Sujeto*. El *Yo* pues, sería la imagen que se crea psíquicamente de un ser frente a la presencia de otro a modo de reflejo mientras que, el sujeto aparecería una vez que esa imagen es determinada frente a la presencia de una cultura o en palabras de Lacan, simbolizada por el *significante*. La novedad teórica que Lacan extrae de Freud a diferencia de sus primeros intérpretes es que Lacan no entiende al individuo como una esencia existente sino como el resultado de un proceso entre: algo existente (ello), una imagen reflejo de eso existente (yo), y una determinación significativa (súper yo). El sujeto no sería cualidad existente definida sino el resultado de un proceso relacional, complejo e incierto.⁹⁰

Pero, ¿qué papel adquiere esa fase especular en la constitución del sujeto? De algún modo intentar aproximarnos a esa función nos podría dar elementos de reflexión sobre la imagen en general. Esta función especular es en principio el momento en que un individuo alcanza la dimensión de totalidad corporal o sea que, a partir de la constitución de una imagen de sí mismo integrada, el individuo adquiere unidad y se conforma como sistema. Sin embargo ese incipiente sistema todavía sostiene un alto grado de incertidumbre pues en tanto reflejo todavía presenta aspectos indecibles sobre ¿quién es el yo y quién es el mundo?, ¿quién soy yo y quién es el otro? Igualmente la relación especular imaginaria es sostenida por la incertidumbre, circunstancia que contiene una marcada afectividad es decir, sensación indefinida. Esta afectividad es el resultado de una experiencia desequilibrante, esa indefinición entre un yo y lo otro produce angustia que

⁹⁰ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1 Los escritos técnicos de Freud 1953-1954. Op. Cit.*

del mismo modo su causa queda indefinida pues podría ser debida: a integrarse completamente a una totalidad o bien, a quedar separado definitivamente de ella.

Sin duda no sería fructífero tratar de concebir ese momento especular de la psique como vivencia separada e independiente de modo que, tal vez fuera más útil concebir esas experiencias imaginarias como un resto de especularidad que continuamente se presenta en nuestra vivencia simbólica cotidiana, es por eso que todas aquellas circunstancias en que sentimos amenazado nuestro yo nos acercarían a estados imaginarios. Un ejemplo de ello bien podrían ser los sentimientos de rivalidad, identificación y en cierto sentido también los de amor.

Otro aspecto que Lacan destaca del proceso imaginario es que, lo que se adquiere en el tránsito por este proceso será lo que Freud llamó el *Yo ideal*. Momento psíquico que implica una formación yoica autorreferencial que crea la ilusión de completud que es necesaria en la conformación de ese sistema que llamaremos sujeto⁹¹. Ese *Yo ideal* implica la posibilidad de plenitud del yo donde todo sería alcanzable: el amor, la libertad, la felicidad, la verdad. Ámbito donde todo es un sí, como la película del mismo nombre "Sí" de Sally Potter que sugiere al principio de la creación como un sí, donde el amor es posible sin importar las diferencias culturales, sociales o económicas de los protagonistas los cuales apoyados en un soporte imaginario se embarcan en la aventura del amor más allá del determinante simbólico que se caracteriza por ser, un no.

De modo que tal vez sería posible destacar tres cualidades de este ámbito imaginario: La incertidumbre, lo afectivo, la libertad. Esto como conceptos desde los cuales reflexionar la imagen pudiera arrojar una suerte de sentido general para la creación visual.

⁹¹ Idem.

La incertidumbre sería una cualidad intrínseca a lo imaginario en la medida en que su condición de aparición es efecto de un reflejo, la ambigüedad se sitúa en la indefinición entre quién es el reflejo y qué es el objeto reflejado. De modo parecido una imagen siempre contiene un nivel de inestabilidad significativa que lejos de constituirse en una desventaja aparece como un valor plenamente estético, es común oír acerca del arte la función que destaca que: más que exponer un mensaje, el arte presenta una sugerencia. Esta “sugerencia” implica la posibilidad para un espectador de intervenir activamente aportando desde su intencionalidad subjetiva una lectura siempre alternativa para una imagen.

Otra posible consecuencia relacionada con la incertidumbre vista como ámbito perteneciente a las imágenes, sería pensar ésta como condición de lo significativo. Aquí me atrevería a acercar esa condición significativa al concepto de *Significante* en Lacan. Para el psicoanálisis este concepto resulta de suma importancia ya que constituye la cualidad del inconsciente pues el *Significante* representaría una suerte de pensamiento que pre existe al sujeto y lo determina como integrado a una comunidad simbólica, Lacan en la conferencia sobre su enseñanza, recientemente publicada, lo ubica como el rasgo de mayor originalidad del psicoanálisis ya que, en la tradición filosófica occidental pensamiento y conciencia se identifican, el pensamiento es transparente a la conciencia, Lacan se pregunta cómo puede haber un pensamiento que no sea claro para la conciencia es decir, un pensamiento inconsciente. Esa posibilidad sería en algún sentido sustento del psicoanálisis.⁹²

Un sujeto frente al mundo estaría atrapado irremediabilmente en la significación, ésta a su vez se compone según el modelo de Saussure por lo significante y lo significado. Dos momentos que el psicoanálisis conceptualiza como registro de la dinámica psíquica y que constituyen una unidad pero que sin embargo, implican conceptualmente el mapa de dos vivencias distintas. La primera, como una máquina inconsciente que dispara el proceso de

⁹² Jacques Lacan. *Mi enseñanza*. Traducción Nora González, Buenos Aires, Paidós, 2006.

construcción de un signo ante una reacción frente al mundo. La segunda como la estabilización mental de un sentido o significado consciente de esa reacción.

De algún modo la función de la imagen no sería la presentación de significados pues éstos al ser conscientes pertenecen a la transparencia del pensamiento que se manifiesta mayoritariamente en lenguaje mientras que, la imagen lo que propone son presencias que desencadenan procesos significativos pero sin un significado explícito, de algún modo una imagen es la proposición de un significante sin significado, algo similar a la idea de Gilles Deleuze del cuadro vacío. Esta idea aparece en su libro “La lógica del sentido” y nos habla del pensamiento como una dinámica de producción de sentido, éste se vuelve visible si lo concebimos como una serie, el sentido sería pues una suerte de cadenas infinitas que se conectan en diversa direcciones creando tejidos multidimensionales. Sin embargo la energía que desplaza el movimiento de conexión se produce entre el vacío irremediable que se encuentra en la posible unión entre dos eslabones, ese vacío funciona como un imán que une las partes, ese hueco será el *cuadro vacío*.⁹³

La imagen artística entonces, lejos de sugerir significados más bien dispara la movilidad por la búsqueda de éstos de modo que, una imagen será la construcción de un hueco significante, el arte como la creación de una falta simbólica que produce una fisura ahí donde todo parecía sólido.

Esa función de fisurar lo sólido es sin duda lo que busco en esta creación de imágenes desde los conceptos de Lacan, de algún modo pienso que esa teoría exquisita del psicoanálisis que para algunos se antoja bizarra e incomprensible, Lacan nunca la propuso como un edificio sólido e impenetrable, la simple observación de su trayectoria conceptual haría obvio que su interés siempre fue sostener una dinámica móvil en la construcción de su conocimiento bajo la estrategia de un seminario promovido por él y constante a lo largo de casi treinta años. Sin embargo una relación

⁹³ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005.

paradigmática en nuestra cultura con lo que llamamos teoría ha creado de ésta, concepciones endurecidas y esquemáticas. Quisiera recuperar a través de mis imágenes una relación con la teoría, cargada de toda la afectividad y sensualidad implicada en la aventura incierta de la creación.

Para terminar con esta caracterización de lo imaginario que ubiqué en tres cualidades: la incertidumbre, lo afectivo y la libertad quizá haga falta precisar estas dos últimas. Lo afectivo intento entenderlo cercano de como lo sugiere Christlieb, el ámbito de todo aquello que produce una afectación y que abarcaría desde aquella sensación indifrenciada que se parece a la angustia hasta, las percepciones y pasando por los sentimientos.⁹⁴ Creo que la imagen es el resultado de una reacción y por lo tanto una afección de modo que implica una naturaleza predominantemente afectiva, espacio del afecto, territorio de sensaciones, lugar del sentimiento, actualización de la sensibilidad, campo entrañable, intimidad siniestra que crea unidad y paralelamente desintegra en la medida en que lo íntimo es también parte de lo ajeno.

Creo que las imágenes en la vida de todo sujeto son parte fundamental de la experiencia emotiva, todos estamos sujetos a esa relación de algún modo, sobre todo si pensamos que en este ámbito se encuentran relaciones como las del vestido, la ornamentación, el espectáculo y todo aquello que entendemos como apariencia. Si concebimos la apariencia sin prejuicio moral tal vez podremos comprender mejor la función cultural de las imágenes, así quizá nos ayude la idea de Jean Baudrillard sobre la seducción que propone como fundamental en la relación con lo Otro, una forma de máscara que soporta todo contacto entre mundo y sujeto o entre sujeto y sujeto, que crea una superficie que ya no se opone al concepto de profundidad ya que todo encuentro sería un asunto de superficie es decir una pura relación en la medida que cualquier disolución de las partes en contacto implicaría la pérdida de una diferencia y sin ésta todo aparece como confusión. Por ello la

⁹⁴ Pablo Fernández Christlieb. *La afectividad colectiva*. Op. Cit.

imagen puede ser la relación más cercana que lleguemos a tener con un otro o con lo Otro.⁹⁵

Finalmente quisiera recuperar como mía la idea que Eduardo Cohen nos comparte en su libro “Hacia un arte existencial”. Cohen se pregunta si sería posible imaginar un arte completamente desinteresado es decir, una creación que no tuviera una implicación con una comunidad, aun de dos.⁹⁶ Esta posibilidad parece completamente utópica ya que, como seres inscritos en lo simbólico toda condición de existencia queda marcada por lo social y esto a su vez nos impone una dinámica constante de intercambio por ello, todo acto humano se construye ligado con un otro, en algún sentido en toda acción individual siempre interviene un posible interés o como piensa Lacan nuestro deseo siempre es deseo del otro. Sin embargo el arte como el amor conservan aspiraciones de autonomía que hagan posible un total desinterés o como dice Cohen radicalmente como puro Don.

De algún modo la posibilidad por la que se pregunta Cohen, de un amor o bien un arte totalmente desinteresado sería la utopía perversa de vivir en un mundo sin prohibición y sin deuda, donde no hubiera que intercambiar nada. Las condiciones básicas del mundo simbólico según Lacan son precisamente esas: la prohibición y la deuda, sin embargo esta posibilidad de desinterés radical si bien parece incompatible con nuestra realidad que es simbólica, podríamos pensar ese acto de dar sin esperar nada a cambio como sólo posible en un mundo imaginario. Eso es finalmente lo que Cohen sugiere, un amor que en absoluta libertad elija al ser amado sin importar una correspondencia ya que el otro ni siquiera lo sabría, un deseo con un mínimo contenido de demanda, e igualmente un arte completamente fuera de la lógica del intercambio como mero acto de goce interno, la realización del dar cristiano sin esperar un intercambio como posibilidad íntima. Quizá en el sentido en que lo afirma Nikos Kazantzakis autor, de la ahora célebre novela “La última tentación de Cristo”⁹⁷ que, en otra obra “El pobre de asís”⁹⁸

⁹⁵ Jean Baudrillard. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1994.

⁹⁶ Eduardo Cohen. *Hacia un arte existencial*. México, UNAM, 1993.

⁹⁷ Nikos Kasantzakis. *La última tentación de Cristo*. Buenos Aires, Lumen, 2000.

⁹⁸ Nikos Kasantzakis. *El pobre de Asis*. Buenos Aires, Lumen, 2000.

alrededor de la vida del santo más reconocido de aquella región, Kazantzakis pone en labios de San Francisco la idea de que amar es más que dar ya que en el dar todavía existe la noción de intercambio mientras que en el amor el tu y el yo desaparecen porque amar significa desaparecer.

Quizá fuera posible entender esta desaparición en el amor o en el arte que el autor cretense nos sugiere, como la desaparición del mundo simbólico de la colectividad, una suerte de muerte simbólica, pero que también implica una aparición radical en el mundo imaginario donde sería viable la desaparición de la prohibición, la deuda, el intercambio. Donde sería posible la libertad y ésta como cualidad de lo imaginario y así, el arte como la experiencia más cercana de algo cercano a ser libre.

2.2- El tarot como ámbito relacional.

Aunque la relación de este proyecto de producción artística con el tarot pudiera ser obvia, quizá desde el mismo nombre “Tarot de Lacan”, aún hace falta contextualizar este atrevimiento.

La pregunta sería ¿por qué un “tarot” de Lacan y no una simple colección de imágenes a propósito de los conceptos de éste? Quizá una decisión como ésta me hubiera ahorrado complicaciones al intentar unir contextos que pudieran parecer irreconciliables. El ámbito del tarot en nuestra cultura está irremediadamente unido a un contexto de charlatanerías y fraudes, cuando menos, considerado así por círculos académicos que conciben al conocimiento dentro de normativas que avalan el rigor de una auténtica búsqueda de la verdad. El tarot en cambio se creó y se sigue transformando como parte de algo que podríamos llamar un saber popular, para devenir con el tiempo en patrimonio de sectas herméticas que, debido a la persecución de la religión cristiana oficial adoptaron como estrategia de conservación de ese saber, el ocultamiento. Este recurso de obliteración paulatinamente se volvió inoperante ante la permisividad laica que caracteriza nuestra civilización actual y ese ocultamiento se transformó más en objeto de prestigio que

estrategia de sobrevivencia de modo que, ese conocimiento hermético o esotérico representa para muchos de sus seguidores un aura de misterio que les incorpora un interés que quizá no tendrían sus ideas de exponerse fuera del contexto borroso de un saber no apto para aquel no iniciado. Quizá por ello las informaciones alrededor del tarot en su mayoría están cargadas de orígenes míticos fantásticos que exigen para su aceptación compartir presupuestos casi dogmáticos.

Este contexto contrasta con el circuito bajo el cual surge la disciplina del psicoanálisis, sobre todo si pensamos en un primer Freud todavía unido a una intención científica a partir de una suerte de organicismo psíquico pero, a pesar de un pausado alejamiento de lo orgánico en Freud,⁹⁹ el contexto académico del psicoanálisis se refuerza al grado de una dureza dogmática en sus primeros seguidores, aunque, curiosamente el psicoanálisis de Lacan en últimas fechas también ha adquirido un matiz esotérico, sobre todo para aquellos que se les dificulta su comprensión por estar ubicados en esquemas clásicos de conocimiento: lineal, claro y definido.

Entonces este intento de acercamiento entre el tarot y el psicoanálisis resulta un atrevimiento ya que, los contextos de conocimiento de uno y otro parecerían irreconciliables, uno, el tarot, el ámbito de lo esotérico, lo oculto, lo fantástico, charlatanería fundada en un secreto banal. El otro, el psicoanálisis, dentro del circuito científico, filosófico, académico, aparente barroquismo teórico, filigrana conceptual de la psique construida bajo la premisa de un objeto conceptual inaccesible, el inconsciente.

Sin embargo y aceptando lo arriesgado del desplazamiento considero que, quizá este acercamiento entre tarot y psicoanálisis no sea del todo estéril. En principio ha sido para mí fructífero ya que esa aventurada relación es el dispositivo de un acto creativo, como la producción que ahora me ocupa pero más allá, considero probable que recuperando algunas de las funciones de esa máquina interpretativa como también es posible concebir al tarot y

⁹⁹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Op. Cit.

aplicándolas a la interpretación sicoanalítica, esta práctica pudiera expandir aún más su exploración psíquica. De algún modo lo que digo es que tanto el tarot como el psicoanálisis los entiendo como dispositivos de interpretación.

El concepto de interpretación se sitúa preferentemente en ámbitos teóricos relacionados con la hermenéutica, pensamiento que en algunos aspectos no es compatible con postulados del psicoanálisis de modo que, cuando me atrevo a llamar al psicoanálisis un “dispositivo de interpretación” mi intención es acercar la hermenéutica al psicoanálisis y no lo contrario es decir, la interpretación entendida como el tejido simbólico que se crea alrededor de un vacío y no, mecanismo conceptual que desentraña la sustancia de un secreto. De algún modo para el psicoanálisis lo más cercano a la sustancia sería la virtualidad ausente de lo Simbólico que implica una distancia síquica con lo Real.

También creo que es prudente diferenciar mi postura un tanto delirante, respecto de algunos pensamientos que han relacionado ya antes tarot y psicoanálisis. Me refiero al psicoanálisis junguiano que bajo los conceptos de *Arquetipo* y *Sincronicidad* exploró al tarot con la premisa de que éste podría contener en su construcción colectiva la representación de esa suerte de nodos mentales comunes a todo lo humano que serían los arquetipos y que implicarían el origen metafísico de la psique. La *Sincronicidad* junguiana tendría relación con el tarot bajo la idea de adivinación si, como dice Marie Louise Von Franz una de las más brillantes seguidoras de Jung en su libro “Adivinación y Sincronicidad”, entendiéramos a la *Sincronicidad* como la posibilidad de empatar psíquicamente distintos planos temporales con independencia de la linealidad temporal que aparentemente nos limita, esta posibilidad sería alcanzable recurriendo al saber acumulado por la civilización contenido en el *Arquetipo* de modo que, la adivinación se constituye como el acceso intuitivo al conocimiento arquetípico y el tarot como la herramienta que desencadena la conexión con el *Arquetipo*, algo así como atisbar la concurrencia de paralelismos temporales dentro de nuestra aparente

cotidianidad y que se manifiestan en fenómenos como el llamado *deja vú* o bien la experiencia con el azar en el caso del tarot.¹⁰⁰

Sin embargo mi posición de relación entre tarot y psicoanálisis implica una concepción epistemológica discretamente distinta es decir, para Jung o particularmente Marie Louise Von Franz el objeto de conocimiento del psicoanálisis posee cualidad esencial que es posible desentrañar mediante la práctica terapéutica, esa suerte de sustancia se encontraría en un origen psíquico colectivo manifiesto en el *Arquetipo*, su centro ontológico sugiere una positividad psíquica que se encuentra más allá del evento existencial de un individuo es decir la psique como una cualidad ontológica y no como en Freud y Lacan ontogenética.

En cambio, sobre todo para Lacan, la psique se constituye no como una cualidad sino como un evento relacional que transita sistémicamente por tres espacios ontológicos Real. Imaginario y Simbólico que, sin específicamente ser ninguno de ellos con base en un juego relacional se construye. Su centro ontológico no es una positividad sustancial sino un hueco funcional.

Así desde esa premisa el juego interpretativo de psicoanálisis borda y bordea un tramado simbólico alrededor de un vacío, sin la intención de un descubrimiento sino bajo la posibilidad de una creación, así un sujeto sería la emergencia de algo donde no había nada y que se produce bajo la interacción de un ser, un mundo y una cultura.

Creo que el principio del tarot opera bajo la idea de que frente a una indiferenciación, como sería una tirada y su aparente azar implicado o desorganización, opera una posibilidad organizativa que crea un orden bajo los conceptos de un esquema de conocimiento o mapa cognitivo. El resultado de ese proceso arroja una realidad posible expresada en forma de discurso simbólico.

¹⁰⁰ Marie Louise Von Franz. *Adivinación y Sincronicidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

De modo que habría tres elementos en juego en la operación del tarot: la indiferenciación, el conocimiento y la realidad. Las tres referidas en el juego interpretativo del tarot al consultante. Lo interesante epistemológicamente en esa dinámica interpretativa es que, como dice Pablo Fernández Christlieb la realidad no es el objeto de estudio del conocimiento sino que ésta es un producto del conocimiento.¹⁰¹

El juego un tanto perverso, que intento sugerir es simplemente sustituir el esquema o mapa cognitivo tradicional del tarot por otro mapa en este caso el psicoanálisis. La función sería la misma: un conocimiento organizando un azar indiferenciado creando una realidad como resultado de ese proceso. Los elementos en juego se podrían metaforizar acercando conceptos: la indiferenciación de algún modo metáfora del sujeto tachado por el desconocimiento, el mapa conceptual actuando el papel del significante que determina una subjetividad en su acción de máquina simbólica y finalmente la realidad creada que resignifica a un sujeto en interacción con el deseo.

Clarence Irving Lewis filósofo pragmatista norteamericano, discípulo de Peirce en su libro "El orden del mundo" propone que el orden que percibimos en la realidad no es atribuible como propiedad de lo *dado* (lo existente, lo real, lo independiente de cualquier otra cosa), todo posible orden debemos trasladarlo no a las cosas en sí sino al discurso sobre ellas que una comunidad acuerda.¹⁰² De modo que, el orden o sentido del mundo siempre sería el orden de nuestro propio discurso que se incorpora al mundo.

Entonces me atrevería a afirmar que lo que me interesa recuperar del tarot para esta propuesta artística sería el significante de éste y no el significado, la forma más que el contenido, la gramática y no la semántica, la función y no el objeto.

¹⁰¹ Pablo Fernández Christlieb. *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Op. Cit.

¹⁰² Ángel Faerna. *Introducción a la filosofía pragmatista del conocimiento*. España, Siglo XXI, 1995.

2.3.- El psicoanálisis como dispositivo imaginario.

Finalmente llego a lo que se podría pensar como la relación más evidente de mi trabajo con el ámbito del pensamiento sin embargo, es oportuno limitar la construcción que he elaborado del psicoanálisis.

El filósofo contemporáneo Slavoj Zizek de formación psicoanalítica en un reciente libro alrededor de Gilles Deleuze sugiere que no hay más forma de comprender a un autor que apropiándose de él.¹⁰³ Curiosamente Lacan afirma algo similar dentro del seminario cuatro “La relación de objeto” cuando dice que conocer un concepto es articularlo.¹⁰⁴ De forma similar lo que intentaré aquí será poder dar cuenta de esa apropiación que de manera profana me he aventurado hacer de la filigrana teórica de Lacan.

En la misma lógica, el nombre que titula esta sección de mi reflexión, *Dispositivo imaginario*, es al mismo tiempo una apropiación y un homenaje al maestro que tuve la suerte de que me introdujera en la lógica del psicoanálisis, Humberto Chávez Mayol, investigador ya por muchos años del fenómeno artístico bajo la hipótesis de que el arte constituye una forma de conocimiento.

Dispositivo imaginario además de ser el título de uno de sus proyectos artísticos que se publicó en forma de libro, también constituye un concepto que acuña para tratar de entender el mecanismo de incertidumbre que precede la necesidad de elaboración de un proyecto artístico, visto éste como la estrategia que permita un proceso de simbolización alrededor de una ausencia significante¹⁰⁵. Ese disparador del proceso de creación resulta parecido al fenómeno que Lacan intenta comprender bajo el concepto de *Mirada* o bien, la idea de significante sin significado e incluso con vivencias cercanas a la angustia.

¹⁰³ Slavoj Zizek. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Traducción Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 2006

¹⁰⁴ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto 1956-1957*. Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹⁰⁵ Humberto Chávez Mayol. *Dispositivos imaginarios*. México, CONACULTA, 1990.

Es decir que el origen de una producción artística comúnmente resulta ser afectivo. De modo que el psicoanálisis es en mi caso el dispositivo imaginario que ha generado la necesidad de crear imágenes alrededor de ese fenómeno afectivo que implica para mí la teoría de Lacan. Sin embargo la cualidad afectiva que conforma mi apropiación de Lacan no es tan inefable como la angustia más bien, creo que la afectividad está construida dentro de un contexto que llamaría estético.

Este Lacan estético que construyo a través de imágenes implica una suerte de objeto blando, es decir con una flexibilidad que por una parte, permite siempre una apropiación relativa y por otra, sostiene espacios vacíos de comprensión que propician el desplazamiento hacia el deseo por saber más. Tengo la convicción de que esta sutil sensación acerca del psicoanálisis lacaniano es afín a la postura de Lacan al respecto de su propio saber, quizá un dato de esta visión de su proyecto sea el hecho de mantener en constante proceso su conocimiento por medio del trabajo de las ideas dentro de la dinámica de un seminario.

De modo que al elegir los conceptos que considero claves en su pensamiento no he intentado mostrar una teoría acabada o completa, si acaso de lo que hasta hoy he podido inventarme. Paul- Laurent Assoun comenta algo similar en su texto sobre Lacan, afirmando que una pretensión de completud trágicamente traicionaría el espíritu lacaniano.¹⁰⁶ Por ello de algún modo lo que este pensador nos ha heredado es la tarea de continuar la construcción del psicoanálisis renunciando a la tentación cómoda de un saber acabado que sólo devalúa la categoría del conocimiento que irremediamente siempre supone para su creación un ámbito de incertidumbre.

Ya en el segundo apartado de este trabajo he mencionado el aspecto afectivo que desde hace mucho tiempo me liga al psicoanálisis y como, lo que éste me ha permitido es generar una suerte de resignificación o como diría Lacan

¹⁰⁶ Paul-Laurent Assoun. *Lacan*. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

una reescritura de lo que soy, asumiendo que si soy algo sería esa escritura. Un poco siguiendo esa idea del autor de “los seminarios”: dejarse engañar por lo simbólico, ser incautos con el significante y experimentar lo real como simbólico. Así esta nueva escritura sin ser exactamente más “eficiente” me permite, no creer en esta nueva letra de mi mismo sino estar dispuesto ha crear siempre un nuevo texto de lo que podría ser metáfora de mí.

Quizá una buena manera de plantear este Lacan recreado fuera narrar el proceso de apropiación por la imagen que he hecho de él.

En algún momento de mi producción visual hice conciencia de que la factura de mis imágenes es su aspecto iconográfico había alcanzado una especie de potencia sugerente, es decir que parecía al ver mis imágenes que éstas contenían un significado trascendente pero que, sin embargo éste se mantenía entre oculto y misterioso. Quizá aquí sea útil para explicar este fenómeno el concepto de Paolo Fabri sobre el *Secreto*. Fabri en su “Tácticas de los signos” explica que en una relación por medio de signos, como todas las relaciones humanas, el *Secreto* se puede constituir en una dinámica que opere como motor en esa relación ya que, en el uso de estos signos por parte de los protagonistas es posible no dar total transparencia a lo dicho, de manera que esa opacidad siempre despierte el deseo por saber más. Esa opacidad implica que dentro de una relación significante se puede insinuar que yo sé algo que tu quisieras saber, no algo que tu no sabes, saber algo que el otro no conoce no es secreto sino desconocimiento y éste sólo genera indiferencia, será preciso que eso que se sabe el otro quiera conocerlo ahí se sitúa el *Secreto*, su dificultad para operarlo será el poder provocar la curiosidad de otro sobre algo que no conoce pero que tampoco se lo digo, desear sin conocer el objeto de deseo, mostrar sin exhibir.¹⁰⁷

De modo que de algún modo, creo que esa suerte de insinuación, seducción, sugerencia de significados importantes, es posible que aparezca al estar en contacto con mis imágenes, sugiero la existencia de un *Secreto* en ellas,

¹⁰⁷ Paolo Fabri. “El tema del secreto” en: *Tácticas de los signos*. España, Editorial Gedisa, 1998.

quizá dicho en términos más psicoanalíticos, tendrían la capacidad de potenciar su función significativa por encima de su significado. La realidad es que nunca imagino el significado y en cierto sentido diría que no lo tienen. Mi intención es únicamente generar una duda al verlas, aunque no sepa sobre qué es esa duda y mucho menos su solución.

Asumiendo esa posible función de las imágenes que dibujo es que, pensé que sería interesante hacerlas interactuar con un sistema o código de significación, de esa idea surgieron los primeros tarot que realicé. La idea principal que animaba ese primer proyecto era el principio epistémico que aparece implícita o explícitamente en autores como: Watzlawick, Peirce, Morin, Maturana, Von Foerster, Bateson, Deleuze, Fernández Christlieb y desde luego el mismo Lacan. Esta idea implica que lo que entendemos como conocimiento y que pretendemos como cualidad del objeto, es en realidad lo que podemos concebir de éste en función de nuestros constructos conceptuales mentales, de algún modo el mundo se nos presenta como resultado de la herramienta conceptual que utilicemos para observarlo. En realidad también muy cerca del famoso aforismo de Wittgenstein "...los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje." Y todavía más, de la concepción kantiana que sugiere que el mundo es en la medida de mi comprensión.¹⁰⁸

Desde esta idea sería comprensible por ejemplo, el fenómeno de que al observar formas abstractas con detenimiento como las nubes o las manchas informales de un azulejo o un piso, repentinamente aparezcan en nuestra percepción caras, aves, figuras reconocibles en general y que los psicólogos de la percepción llaman a esta circunstancia pregnancia. Nombre interesante ya que sugiere la idea de preñado, en cierta forma estar preñado por formas y conceptos que se actualizan en nuestra relación frente al exterior. En algún sentido sería la confirmación de nuestras propias creencias dentro de la cualidad colectiva de éstas.

¹⁰⁸ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus lógico-philosophicus*. España, Alianza, 2003.

Entonces qué podría ocurrir si propongo ver una imagen propia desde el código del tarot, quizá se produjera un efecto de comprensión que interpretara esa imagen dentro de la convención y sin embargo, generando un resto de desfazamiento que al no corresponder esa imagen a la tradición, esa distancia pudiera operar como función estética.

Al decidir realizar ya no, un tarot dentro de los códigos tradicionales, buscaba sostener la misma función anterior para mis imágenes y sustituyendo el código estabilizado del tarot por los conceptos de Lacan quería ahora construir el sentido de esas imágenes desde una suerte de práctica interpretativa del psicoanálisis que quizá más que interpretativa tal vez la palabra más precisa fuera, significativa.

Quedaba entonces la tarea de seleccionar los conceptos a dibujar que más que eso fue, imaginarlos.

Sin embargo la primera dificultad era lo que he venido mencionando sobre Lacan, la vana pretensión de proponer una teoría acabada, por ello como de cualquier manera el número de conceptos que definiera representar sería arbitrario, decidí al conservar la gramática del tarot tradicional, la cantidad de cartas de éste conocidas como arcanos mayores y que son un total de veintidós. Con esto quisiera aclarar que de ningún modo creo que estos veintidós conceptos conformaran una especie de categorías que totalizaran el psicoanálisis lacaniano pero, sin embargo me atrevería a sugerir que a través de estos conceptos y dependiendo de la vastedad de conocimientos del intérprete, sería posible realizar una lectura lacaniana alrededor de un consultante utilizando este juego de imágenes. Pero esta labor interpretativa rebasa por el momento el objetivo de este proyecto artístico de modo que, quizá después intentaría ensayar esa posibilidad mediante la incorporación de un psicoanalista que desde ámbitos menos delirantes que el mío quisiera explorar ese campo, quizá.

El inicio de la selección la realicé construyendo algunas triadas de conceptos que me parecían íntimamente relacionadas. Además de la de: lo Real, lo

Imaginario y lo Simbólico que, quizá constituyan el piso conceptual desde donde fuera más accesible Lacan me pareció que, la Falta, el Deseo y el Objeto a, construyen un pequeño sistema que pudiera justificar su concurrencia triádica.

Esta estrategia triádica en realidad responde a una condición que ahora es conveniente explicitar. La herramienta metodológica que me ha permitido apropiarme de Lacan es sin duda la semiótica de Ch. S. Peirce. Este autor norteamericano basa todo su edificio sobre el Signo apoyándose en tres categorías (*Primeridad, Segundidad, Terceridad*)¹⁰⁹ que en muchos sentidos podrían ser análogas a la tópica de Lacan. Peirce va paulatinamente complejizando su tejido conceptual reproduciendo series de tres que aunque sostienen la misma lógica cada triada aborda un fenómeno distinto aunque relacionado. Su pensamiento es cercano a lo que ahora tal vez, pudiéramos entender como fractal es decir, que pese a una aparente multiplicidad y organicidad de formas es posible encontrar la misma base en toda la estructura. Por ello mi primera intención fue construir los conceptos de Lacan en imagen organizados por series de tres, sin embargo al adentrarme en la lógica lacaniana fue fácil observar que la construcción de este autor no seguía el orden matemático triádico del norteamericano sino que, en función del modelo teórico más actual según cada época del proceso de elaboración de su teoría, Lacan organizaba sus diversos conceptos bajo distintas metodologías, de modo que sus conceptos podrían aparecer tanto: duales, triádicos, tetrádicos e incluso multi-dimensionales.

Bajo esta circunstancia entonces ¿cuál debería ser el orden de realización de las imágenes? Sin duda estaba ante un falso problema ya que mi pensamiento lineal empezaba a causar estragos, en realidad ese orden en Lacan no podría ser numérico y consecuente ya que aunque nos remitiéramos a la secuencia cronológica de su pensamiento éste, sólo arrojaría un proceso complejo que incluiría contradicciones, conflictos, reelaboraciones, complementariedades, pero casi nunca abandonos. De

¹⁰⁹ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

algún modo quizá sería un error entender su proceso en una lógica evolutiva ya que, eso mismo es lo que implícitamente él criticó de los primeros intérpretes de Freud.

De modo que no quedaba más que integrar todos los conceptos que conocía de Lacan en un conjunto desde el cual fuera posible articular su pensamiento al respecto de una serie de imágenes que, azarosamente fueran apareciendo dentro de un esquema o tirada. Con relación a este esquema básico de organización del azar dentro del tarot, es algo que todavía no se ha resuelto. El proyecto sólo incluía la elaboración de las imágenes a propósito de la teoría de Lacan, quizá ahora vislumbro la necesidad de crear todos los elementos que hicieran posible un juego completo de esas imágenes como sistema interpretativo e incluir esquemas de posibles tiradas pero, sin duda era necesario limitar los alcances del trabajo y hacerlos corresponder con tiempos viables por eso, por ahora este trabajo se queda en la proposición de las imágenes.

El conjunto de conceptos es algo que adquirí por diversas vías, es decir por diversos autores. En principio el mismo Lacan básicamente sus seminarios. Como autores significativos para la integración del conjunto sin duda estarían Slavoj Žižek y en menor medida pero no menor importancia Roland Barthes y Gilles Deleuze.

Žižek, gracias a esa cualidad casi didáctica de su escritura amplió tanto la profundidad como la cantidad de mi conocimiento de Lacan, sus desplazamientos del psicoanálisis situados dentro de problemáticas sociales pero sobre todo, de política. Sus visiones de la figura del poder bajo una lógica psicoanalítica son iluminadoras pero, su estrategia de exploración de los conceptos por medio de elementos de cultura popular como: chistes, leyendas, mitos y sobre todo películas convierte al psicoanálisis a través de él, en un modelo de pensamiento sumamente seductor.

El caso de Barthes es distinto. Barthes tiene momentos de gran cercanía con Lacan, de algún modo, ambos bien podrían ser representantes emblemáticos

del pensamiento estructuralista francés. Los dos inician su reflexión disciplinaria bajo el modelo lingüístico pero también ambos progresivamente desplazan sus concepciones hacia terrenos que, aun sin querer plantean huecos, no tanto en la teoría estructuralista sino en los terrenos que es capaz de mapear esa teoría. Mostrar esa suerte de insuficiencia conceptual del pensamiento estructural podría ubicarlos dentro de lo que se ha llamado post estructuralismo, sin embargo ninguno de ellos sostiene un conflicto crítico con el lenguaje, más bien me atrevería a decir que amablemente construyen un pensamiento que en su novedad muestra las fisuras de los modelos lingüísticos pero a la vez aplican estos mismos modelos en la construcción de sus propios límites. Dicho psicoanalíticamente ellos no intentaron matar al padre más bien, lo salvan mostrándole que debe morir. Quizá la obra de Roland Barthes que inaugura esta perspectiva es "El placer del texto"¹¹⁰ o cuando menos la más significativa para mí al respecto de su afinidad con Lacan.

En cambio Gilles Deleuze representaría el caso opuesto, al igual que Barthes y Lacan también se formó bajo el dominio del estructuralismo, del mismo modo se percató de aspectos que este pensamiento no abarcaba sólo que, él sí genera una posición más reactiva y entra en un conflicto que lo lleva a la negación de su raíz conceptual. En el "Anti- Edipo", que elabora en conjunto con Félix Guattari¹¹¹, ambos intentan no dejar piedra sobre piedra del psicoanálisis en una actitud casi rabiosa, con una radicalidad que sin duda además de encantadora aporta perspectivas que ilustran cualquier conocimiento sobre psicoanálisis. Paradójicamente su oposición me ayudó en la comprensión de ciertos principios sobre todo de carácter filosófico del psicoanálisis y que facilitaron esta apropiación quizá audaz, que ahora sugiero. Ideas como: Rizoma, Agenciamiento, Máquina deseante, Diferencia y Repetición, Bloque de sensaciones, son conceptos que más allá de facilitar una comprensión de Lacan, creo que han ampliado mis posibilidades de experiencia del mundo tanto, que quizá el próximo juego de imágenes a manera de tarot sea sobre estos autores.

¹¹⁰ Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural. Op. Cit.*

¹¹¹ Gilles Deleuze. Félix Guattari. *El Antiédipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona, Paidós, 1985.

Hasta aquí he intentado mostrar mis cartas, más bien exponer las herramientas conceptuales que me han permitido llevar a cabo esta apropiación así que aunque quizá pueda parecer poco comprometido, en este sesgo del psicoanálisis que me atribuyo en realidad sería casi indistinguible mi aportación e incluso, tal vez fuera más notoria la presencia de alguno de los autores que menciono o algún otro del que ni siquiera he hecho conciencia, más que yo mismo.

Por último es necesario exponer y explicar cuales son los conceptos de Lacan que decidí llevar a lo imaginario e intentar construir un conjunto acabado pero provisional de su sistema de pensamiento. Este pensamiento se refiere a algo y en palabras del mismo autor expresa que el objeto de su teoría o más bien del psicoanálisis es el *Inconsciente*, pero cómo lo define, dice que es ese tipo de pensamiento que pese a ser un pensamiento no resulta transparente a la conciencia. Conceptos como éste son los que de alguna manera considero que alcanzan una concepción estética pues si bien parecen claros de tan contundentes dejan paralelamente un amplio espacio a la interpretación o bien un lugar opaco dentro de su claridad, no queda más remedio que arriesgar una articulación.

Así que arriesgando, ¿qué podría ser ese pensamiento que resulta oscuro a nuestra conciencia? Katherine Hayles esa autora norteamericana que aborda la crítica literaria desde pensamientos posmodernos como la teoría del caos, intenta en su libro "La evolución del caos" caracterizar de forma muy abierta eso que llamamos posmodernidad y para ello utiliza un concepto interesante. Ese concepto es la "desnaturalización", sugiere que el pensamiento contemporáneo ha sido un proceso que ha venido "desnaturalizando" una serie de conductas, prácticas, hábitos, creencias, certezas, juicios y fenómenos que, por distintas vías dentro de la cultura se habían "naturalizado". Cuando algo resulta "natural" la pregunta por su aparición, desaparece. Quizá está cerca de lo "normal", responde a un orden trascendente, cuando menos a nuestra voluntad y su conocimiento se reduce

a su aplicación y se refrenda en su repetición.¹¹² Esa “naturalización” es lo más cercano a un pensamiento opaco a la conciencia que logro relacionar con la idea de *Inconsciente* que sugiere Lacan, esas prácticas y fenómenos “naturales” que se ejecutan irreflexivamente favorecen en algún sentido la desaparición de la conciencia y se actualizan maquinalmente en nuestra cotidianidad y si alguien o algo llegara a preguntar ¿por qué? lo hacemos, lo pensamos, lo creemos, lo sabemos o lo repetimos, la respuesta será ese candoroso “porque sí”.

Me atrevería a decir que el psicoanálisis trata entonces de esas “naturalizaciones” de procesos que acontecen a nivel psíquico y que por su mecanismo inconsciente un sujeto no logra simbolizar, de modo que el psicoanálisis ofrece la posibilidad de reescribir nuevos discursos sobre esa gramática psíquica.

Es así que todos los conceptos que ocupo en la realización de este imaginario lacaniano se refieren a fenómenos de ese tipo es decir, inconsciente.

Los conceptos para una posible construcción de un imaginario lacaniano son¹¹³:

- 1.- El Deseo.
- 2.- La Falta.
- 3.- El Objeto a.
- 4.- Lo Real.
- 5.- Lo imaginario.
- 6.- Lo Simbólico.
- 7.- El Goce.
- 8.- EL Placer.
- 9.- El Falo.
- 10.-El Gran Otro.

¹¹² Katherine Hayles. *La evolución del caos*. España, Gedisa, 2000.

¹¹³ Los conceptos abordados parten de fuentes diversas, principalmente de los seminarios de Jacques Lacan del 1 al 5, el 11, el Diccionario del Psicoanálisis de Chemama y el libro *Lacan* de Assoun.

- 11.-El Fantasma.
- 12.-La Forclusión.
- 13.-El Nombre del Padre.
- 14.-El Sinthome.
- 15.-El Sujeto Barrado.
- 16.-La Repetición.
- 17.-La Transferencia.
- 18.-La Mirada.
- 19.-La Pulsión.
- 20.-El Significante.
- 21.-El Yo Ideal.
- 22.-El Ideal del Yo.

1.- El Deseo.-

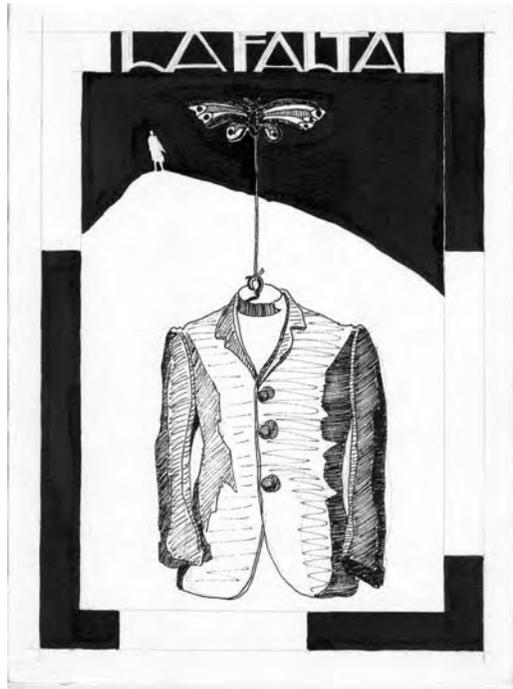


El *Deseo* para Lacan se constituye como una suerte de señuelo. Por una parte simulacro de satisfacción y por otra, apariencia de voluntad propia. Aunque parecería que lo importante es el objeto deseado, la satisfacción nunca se alcanza por lo tanto, parece que su función sea más bien la

insistencia en desear, colmar el *Deseo* implicaría su término. Así que, es aparente la satisfacción como objeto de su función.

En otro registro el *Deseo* también sería la ilusión de la voluntad de un sujeto o serhablante, sin embargo Lacan es categórico: el *Deseo* siempre es deseo de Otro lo que implica que es deseo de deseo o bien desear ser deseado. Para aclarar esta idea tal vez sea importante articular el concepto de *Deseo* con el de *Demanda* de manera que, por *Demanda* se entienda: tanto el llamado que un sujeto recibe al inscribirse en la cultura es decir la pregunta ¿qué quiere el Otro de mí? Como la acción del individuo al pedir el reconocimiento del Otro o como diría Lacan toda demanda es demanda de amor. La *Demanda* vista así, opera como una suerte de bisagra entre el sujeto y la cultura ya que, es indecible de donde proviene, si de un individuo o de la cadena signifiante del lenguaje. Por ello la novedad en Lacan es que todo *Deseo* se conforma tomando como base una *Demanda*. Aunque siempre en el cumplimiento de una *Demanda* queda un resto incierto que permite el posicionamiento de un sujeto frente al llamado del *Gran Otro*, sin embargo esta toma de postura frente al llamado del Otro no se produce como efecto de un saber del sujeto, saber qué quiero yo. Como tampoco por el saber del Otro que igualmente desconoce lo que quiere de modo que, ese desconocimiento ubicado en el *Gran Otro* representa su Falta, así el *Deseo* se produce como efecto del desconocimiento tanto del sujeto como del Otro.

2.- La Falta.-

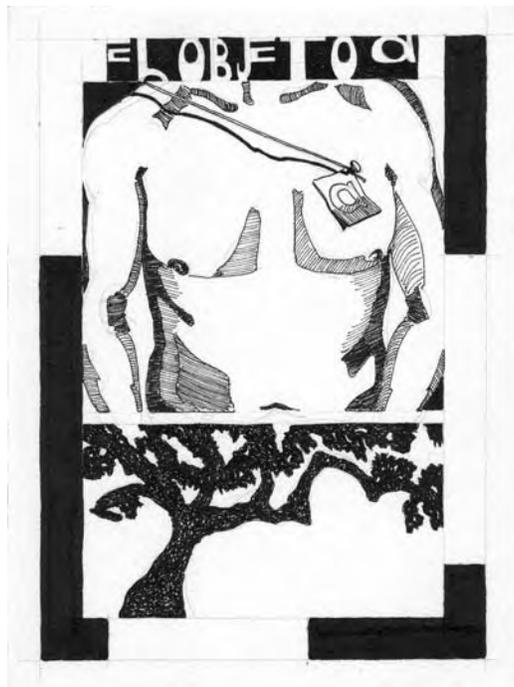


Este concepto entendido como una vivencia del sujeto es quizá, uno de los principales motores de la teoría lacaniana. El origen de la experiencia de *Falta* es posible situarlo en lo *Real* en la medida que lo *Real* sería aquello de lo que irremediablemente estamos separados, alejados, incompletos. Nuestra realidad en la medida en que se construye en el campo de lo simbólico, nos queda lejos de lo *Real* de modo que, suponemos que aunque ahí no falte nada es imposible cotejarlo. La *Falta* sería una experiencia constitutiva si pensamos que sólo desde una fisura es posible crear un mundo, si en la incompletud se crea la posibilidad de llenarla, si en la ausencia se busca la presencia, si sólo lo quebrado es posible restaurarlo. Sin *Falta* no habría camino posible. Lacan la ubica en los tres espacios y como relación con nuestro objeto de *Deseo* ya que, la relación de objeto siempre es, falta de objeto. Así, la *Falta* puede ser privación si es real, frustración si es imaginaria o castración si es simbólica.

El vacío que genera una Falta es de naturaleza elusiva pero se llena imaginaria o simbólicamente y pese a una ilusión de completud permanece

latente en la emotividad de un sujeto, creando duelos o nostalgias que vuelven tormentoso el pasaje por la angustia cuyo origen es posible rastrear en la imposibilidad de reconocimiento de la *Falta*, sobre todo en el Otro, éste último refugio de la posibilidad de saber, de ser completo y sin embargo, ese reconocimiento quedará siempre postergado hasta la disolución del sujeto, es decir, la resistencia al reconocimiento de la *Falta* será el acontecer del sujeto. Su aceptación o asunción a la vida de un individuo plantea la desaparición del fenómeno psíquico.

3.- El Objeto a.



Este concepto intenta designar al objeto causa del deseo, resulta de la repetición de la insistencia del *Deseo*, ocupa el lugar factible de consecución de la satisfacción, implica la dinámica psíquica que construye objetos de deseo que funcionan como apariencia de plenitud. Este objeto aparece en un devenir que paulatinamente se hace más sofisticado asumiendo papeles siempre en una lógica del límite: entre sujeto y objeto, interior y exterior, fantasía y realidad, integración y desintegración de la psique.

La importancia de su función psíquica es la creación de un mundo exterior tangible que obligatoriamente es fantasmático es decir, la psique como creadora del exterior donde lo que separa es lo que une. Por un lado, el *Objeto a* en tanto fantasma de satisfacción nos une al exterior en calidad de mundo reconocible simbolizado en un sentido humano. Por otro, el *Objeto a* simulacro de realidad fantasía funcional pero virtual que filtra todo Real desde el deseo del sujeto, marcando una distancia insalvable que sin ella un individuo quedaría a merced de lo *Real*, inundando la conciencia y desapareciéndola en el acto de transformarla de apariencia en hecho. El *Objeto a* como sostén de la psique que nunca se constituye positivamente sino en el movimiento de insistencia del deseo que hace posible su aparición pero que, a la vez resulta ilocalizable a semejanza de un principio de incertidumbre del sujeto, éste como el acontecer de una energía y como la deslocalización de la materia.

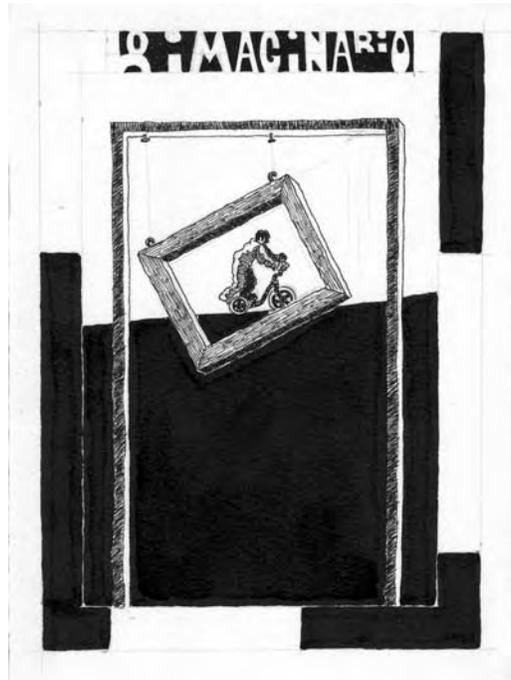
4.- Lo Real.-



Quizá la forma más accesible de concebir lo *Real* sea remitirse al sentido más lato del término es decir, aquello que ocurre con independencia de

nosotros y de cualquier otra cosa. La dificultad inicia al percatarse que nuestra realidad es el producto de un complejo juego de interacciones y que en ningún sentido nuestro contacto con lo *Real* ocurre de forma independiente. En principio, lo primero que media entre nosotros y lo *Real* es nuestra conciencia y simplemente adentrarnos en el misterio de la conciencia arrojaría un intensa dinámica de relaciones que vuelve inconcebible la independencia y con ella a lo *Real*. De modo que lo *Real* es no sólo inaccesible sino inconcebible ya que, toda posible concepción humana sólo es posible bajo un concepto que, en su calidad de pensamiento está fuera de lo *Real*, nos relaciona con ello pero no es *Real*. Paradójicamente quizá lo *Real* sea determinante para toda creación humana incluida la conciencia así que, cómo tramitar lo *Real*. Esa pregunta tal vez sea la mayor preocupación de Lacan hacia el final de su proceso, aquí lo único me atrevería a decir es que un buen principio es lo que Lacan fue fraguando, separar la realidad de lo *Real* pues, la primera en tanto que concepción humana posee un carácter predominantemente simbólico mientras que, la segunda fuera de toda concepción nos permite atisbar desde lo simbólico aquello que está fuera de él. Magia del pensamiento que en su limitación descubre su propio borde y desborda su potencia rozando lo imposible desde lo posible.

5.- Lo Imaginario.-



Sobre esta idea quizá ya he hablado, sobre todo trazando una especie de constelación de conceptos: imagen, imaginación, reflejo, espejo, mirada, afección, afecto. Quizá también me ayude el sentido coloquial del concepto de imaginario, como hace Deleuze al intentar situarlo, dice algo así como que: imaginario no es real o mejor, real pero para un sujeto.¹¹⁴ Así eso que llamamos mundo interno quizá sea el espacio por excelencia de lo imaginario destacando su cualidad afectiva, comprendiendo por afecto tanto el sentido de afectar es decir, lo que nos toca, nos daña, a lo que somos susceptibles, como la acepción de afecto: cariño, sentimiento, querido, amable, entrañable o detestable. Lacan inicia el abordaje de lo Imaginario desde la concepción de reflejo dando al yo la cualidad especular y situando en este plano la construcción psíquica del Yo Ideal, dinámica integradora del individuo con carácter de totalidad donde se presenta una imagen del yo completa y donde también no aparece aún la prohibición que, será la condición de acceso a lo simbólico.

¹¹⁴ Gilles Deleuze. *La isla desierta y otros textos*. Op. Cit.

Probablemente sea posible establecer una relación entre lo Imaginario y aquella vieja dualidad retomada por algunos psicoanalistas que entablan una oposición entre racionalidad y sensibilidad. Lo Imaginario podría ser una suerte de sensibilidad complejizada a condición de extraer de ella toda concepción espiritualizante o esencial es decir, una sensibilidad no original al sujeto sino producto de una interacción entre lo Imaginario y lo Simbólico que conserva la cualidad emotiva de lo Imaginario pero moldeada desde las condiciones normativas del Simbólico y construida bajo la dinámica del Deseo.

6.- Lo Simbólico.-



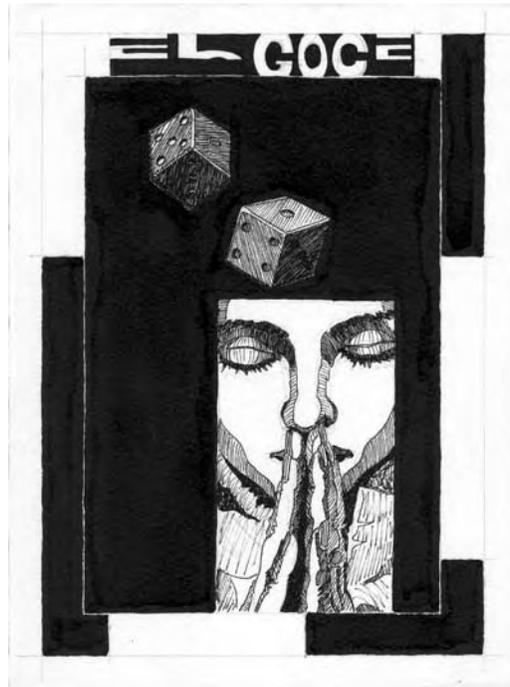
Aquí, regreso a Deleuze y si lo *Imaginario* era realidad para el sujeto lo *Simbólico* será la realidad para una comunidad. Siguiendo a Deleuze esta dimensión ha sido de reciente conciencia para la civilización pese a ser la más evidente como construcción humana y por ello quizá la más representativa del pensamiento como cualidad humana. Quizá la consciencia a la que Deleuze se refiere tenga que ver, si lo enfocamos psicoanalíticamente, con la naturalización a la que aludo antes, que llevó a

toda la civilización a naturalizar la cultura, a creerla *Real* así que, la conciencia de una dimensión simbólica en la existencia humana implica una serie de cuestionamientos que me atrevería a agrupar dentro del concepto de relativización. Si buena parte de lo que creíamos *Real*, desnaturalizado resultó Simbólico, quiere decir que lo que entendemos como realidad y verdad es el producto de los símbolos o conceptos que nos permiten humanizar lo *Real* de diversas maneras así que, siempre lo que pensamos o creemos no se refiere a lo *Real* sino a otros símbolos. La conciencia entonces se dirige a comprender la distancia que nos separa de lo *Real*, del mundo, de los objetos, de los otros, de nosotros mismos en tanto reales.

Para Lacan el inconsciente posee la cualidad de lo Simbólico, opera en ausencia de conciencia al aparecer de frente a la integración de la subjetividad entendida sistémicamente, así, todo sistema se crea bajo el secreto de sus condiciones de organización. De modo que, el Inconsciente podría ser una suerte de secreto sistémico que produce al fenómeno psíquico y el psicoanálisis la puesta en escena de esa estructura organizativa pero nunca su revelación.

De seguir la metáfora de la puesta en escena, lo Simbólico será la estrategia de representación del mundo que presenta una realidad convencional tejida en una red fantasmática que existe, como resultado de la fuerza del acuerdo de los pensamiento y gracias a su potencia.

7.- El Goce.-



Goce, es posible entenderlo desde la idea de disfrutar de lo conseguido o como sugiere Lacan en términos legales, como el usufructo de lo alcanzado. Sin embargo habrá que deslindarlo de todo sentido relacionado con lo placentero.

Es decir, el placer se podría entender como la intensidad emotiva que se busca al conseguir el objeto de deseo y sin embargo, todo placer como indica Freud implica el displacer o término del proceso de búsqueda de la satisfacción y con ello, una calma o equilibrio. El placer realizaría un aparente, colmar el deseo y sin embargo, no ocurre ya que, o bien, el objeto de deseo cambia o se insiste en buscar la satisfacción en el mismo objeto; el caso es que la satisfacción no llega puesto que siempre regresa la insatisfacción. Entonces de algún modo, se antoja insuficiente el placer como concepto que describa la sensación humana ya que, parece que la intensidad mayor se da en la búsqueda y no en la obtención del objeto deseado, parece como si fuera más importante a la sensación la falta que el objeto.

Ante esa insuficiencia del placer como motor de bienestar que el mismo Freud ya propone en “Más allá del principio del placer” pues, esa plenitud aparente parece no agotar los movimientos de la psique y ésta regresa al hecho traumático repitiendo imaginariamente el evento doloroso sin explicación aparente. Es ahí donde se vuelve evidente la limitación de conceptos como: felicidad, bienestar, placer o plenitud, para entender la psique.

La razón de esa insuficiencia del equilibrio como paradigma psíquico es posible que se sitúe como Lacan sugiere, en dos circunstancias. La primera es que, para la explicación de las sensaciones humanas se ha enfocado predominantemente desde perspectivas organicistas pues, en la biología el principio de homeostasis resulta fundamental para la conservación del sistema vivo, de ahí que se piense que el hombre en tanto organismo se rija bajo esa lógica “vital”. La segunda, que aparece como consecuencia del cuestionamiento de la anterior es que, si la psique humana no se construye bajo un orden de conservación sino bajo el orden del lenguaje entonces las sensaciones se distancian de lo biológico y se revisten de lógica, así la intensidad de la sensación dependería más de lo Simbólico que de Real y si como se mencionó ya, la condición del acceso al mundo simbólico es la prohibición será ésta la condición ya no del placer, pues éste quedó acotado en el contexto orgánico homeostático sino, del *Goce*, campo de sensaciones indiferenciadas que, paradójicamente no proviene de lo Real pero que insiste en una relación de distancia con éste desde lo Simbólico y como he insistido siguiendo a Lacan éste campo conceptual es lo propiamente humano en nuestra relación con el exterior así que, el *Goce* sería la humanización de las sensaciones donde el dispositivo de intensidad no es el equilibrio biológico sino la prohibición simbólica.

Un mapeo de las sensaciones humanas desde esta concepción aborda un campo más complejo de éstas ya que, es fácil observar en sadismo, masoquismo, perversión, etc, un contenido mórbido en ellas, un efecto de aparente destrucción y autodestrucción que pese a toda prohibición moral vuelve insistente. Parecería como si esa contención simbólica más que

alejarnos de lo mórbido nos incitara a ello, como si la postergación del placer en su desgaste implícito resultara no más placentera sino más gozosa.

8.- El Placer.-



Al articular este concepto con el de *Goce*, implícitamente se le ha bordeado, sólo restaría aquí su reflexión a partir de las dos relaciones básicas con las que lo articula Freud. La realidad y la muerte.

Freud opone al *Placer* el principio de realidad, oposición que implica un conflicto entre la autosatisfacción y la respuesta a un llamado social. Es interesante que en una lógica muy similar partiendo de estos dos principios Edgar Morin fundamente una ética en su último libro del "Método 6". Una disyuntiva que Lacan enuncia como la encrucijada entre "el deseo de la madre y la ley del padre". Así el *Placer* representaría una suerte de aglutinamiento de procesos egocéntricos, un dispositivo que crea la unidad subjetiva pero que dispersa la organización social.

Por otra parte también Freud sugiere otra oposición para el *Placer* en su “Más allá del principio del placer” disyuntiva entre el principio de placer e instinto de muerte. Parecería que esa función aglutinadora que procura al sujeto se encuentra en conflicto con una fuerza más allá de la propia sobrevivencia de éste, una fuerza que lejos de la conservación del ser insiste en su reintegración como diría Lacan, a la paz de las piedras. Si pensamos al *Placer* como la función que crea la emergencia de un sujeto, entonces el *Placer* adquiere una cualidad creadora que, ya dentro de una lógica compleja como la de Morin, esa creación contiene en su aparición los elementos de su propia destrucción y si el sujeto es una creación, también implica una destrucción pues es producto de una separación es decir, del rompimiento de una unidad *Real*. Quizá por ello un individuo conserve pese a todo una fuerza que lo atraiga hacia una reintegración con lo *Real*, donde es posible suponer sin ninguna certeza, que ahí no hay Falta.

9.- El Falo.-



Si el *Deseo* se moviliza a partir de una reacción del sujeto frente a la cadena de los significantes del lenguaje, esto implica que el deseo tiene un

componente simbólico, por ello requiere un representante del *Deseo* igualmente simbólico, una representación que, sin que aporte un significado al *Deseo* conserve la función de búsqueda de satisfacción del éste. No como objeto fantasmático (significado) sino como función de búsqueda de llenado del vacío que un *Deseo* construye (significante). Esa función es el *Falo*, significante del deseo. En tanto que satisfacción, placer y Goce son instancias definidas en lo Simbólico. El *Falo* es la función simbólica que moviliza la dinámica del deseo.

Como función no debemos alegorizarla comparándola con el pene pues, ésta se actualiza indistintamente de la sexuación. Implica que aquel que posee el *Falo* garantiza su acceso al *Goce*. El *Falo* entonces parecería como el pase que nos otorga la vivencia gozosa, vivencia que experimentan tanto hombres como mujeres y su género masculino viene, no del concepto de hombre sino, de su operación simbólica.

Como función se actualiza en lo sexual pero, no se reduce a ella pues, toda concreción de una función es factible operarla en distintos campos de modo que, esa significación del deseo trabaja en la psique y desde ahí se desplaza a todos los ámbitos que impliquen una dinámica de deseo.

Fundamental para su comprensión es la ubicación simbólica de su acción de modo que, perteneciente al significante, al lenguaje, nunca aparece como posesión de un sujeto, si bien, todo sujeto lo busca e incluso crea insignias que generan el simulacro de su posesión. Ese simulacro puede ser el origen de la rivalidad intersubjetiva que siempre implica que el otro, tiene lo que yo no tengo y a fin de cuentas, eso que quiero, que el otro tiene, siempre es el *Falo* o como ya dije, la garantía del acceso a la experiencia del *Goce*. Pero siempre garantía simbólica, no real.

10.- El gran Otro.-



Más allá de la dimensión de alteridad propia de toda existencia, el psicoanálisis señala que cuando menos esta alteridad estaría matizada dentro de dos fenómenos. El primero con referencia al encuentro con lo que podríamos llamar un semejante es decir, un ser que en igualdad de circunstancias se manifiesta como externo y sobre el que se elaborará un proceso en términos imaginarios que, deviene identificación o bien rivalidad, quizá como ya he insinuado la dinámica más importante con el otro será la constitución del reflejo que da lugar a la aparición del yo.

Sin embargo más allá de ese otro-semejante existe una dimensión de alteridad que preexiste y condiciona toda existencia subjetiva, otro que sin ser semejante condiciona toda posibilidad acontecimiento psíquico, ese otro ahora no será escrito con o minúscula sino con mayúscula Otro o bien Gran Otro. La expresión en psicoanálisis para el otro será la letra a (minúscula) o A (mayúscula) con referencia al francés *autre* (otro). La minúscula aplicada sobre todo al ya mencionado *Objeto a*, la mayúscula al *Gran Otro*.

Este concepto tendrá la característica de aparecer en forma irreflexiva y también le sería aplicable la cualidad de pensamiento inconsciente, quizá más evidente que cualquier otro ya que el Gran Otro está implícito en todas aquellas concepciones que aluden a una certeza: el deber ser, lo obligatorio, lo correcto, el que sabe, el que me ve o nos ve, el que dirige, el que conspira, el que engaña.

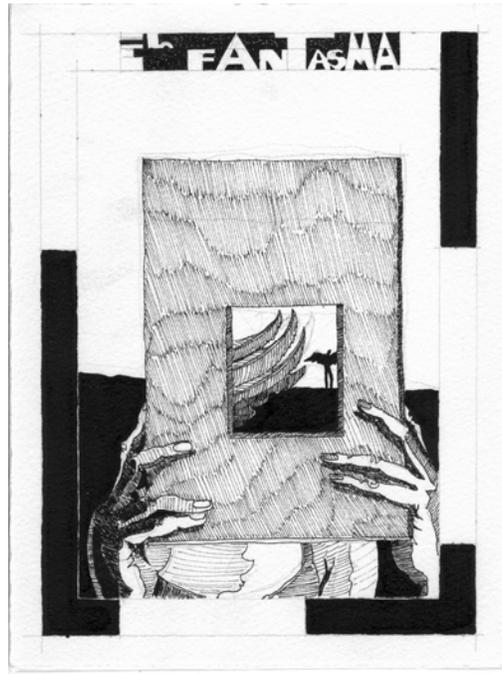
Quizá sería posible localizarlo mayoritariamente en cuatro dimensiones humanas que implican trascendencia: la moral, la religión, el poder y el saber. Éstas siempre tendrán a fin de cuentas el respaldo simbólico de Otro que garantiza su ejercicio y será en nombre de ese Otro que todo aquel que aluda a el bien o el mal, la ley o el conocimiento obtenga su refrendo. En el campo académico esta figura adquiere presencia a través del recurso de la cita de algún autor, estrategia de validación soportada en la ilusión fantasmática de la existencia de un sujeto específico que sí sabe sin embargo, esta ilusión ocurre como sugiero, no únicamente dentro del ámbito del conocimiento y ya sea en el poder o el deber ser moral, su existencia es cuando menos doble: simbólica pero también como *Fantasma*.

Lo Real de la Falta produce psíquicamente una angustia que nos lleva a generar la supuesta existencia de Otro que sí pueda otorgar certeza sobre lo que se hace, se vive, se sabe o se cree, de modo que el Gran Otro como reparador de certeza sería éste en su cualidad de Fantasma.

Pero más allá de restaurar estabildades el Gran Otro tiene igualmente una cualidad simbólica que se manifiesta si lo entendemos como la personificación de la cultura o aludiendo a Kuhn del paradigma.¹¹⁵ Todo individuo en su condición de sujeto (sujetado, amarrado) al mandato de los acuerdos de su comunidad así, el *Gran Otro* representa ese mandato o demanda que una colectividad ejerce sobre sus miembros de manera que, esa orden es cumplida por ellos casi siempre irreflexiva o inconscientemente.

¹¹⁵ Thomas Kuhn. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de cultura económica, 2007.

11.- El Fantasma.



Esta idea tanto en Freud como en Lacan, se encuentra íntimamente ligada a la vivencia de la fantasía, enmarcada ésta como fenómeno imaginario sin embargo, Lacan enfatiza de ese fenómeno sus ligas no sólo con el ámbito de la *Imaginario* sino también con lo *Simbólico* y lo *Real*. De este modo el Fantasma adquiere importancia como dinámica psíquica no únicamente en su papel del mundo interno entendido como espacio de realización del *Deseo* sino igualmente función mediadora con lo *Simbólico* y lo *Real*.

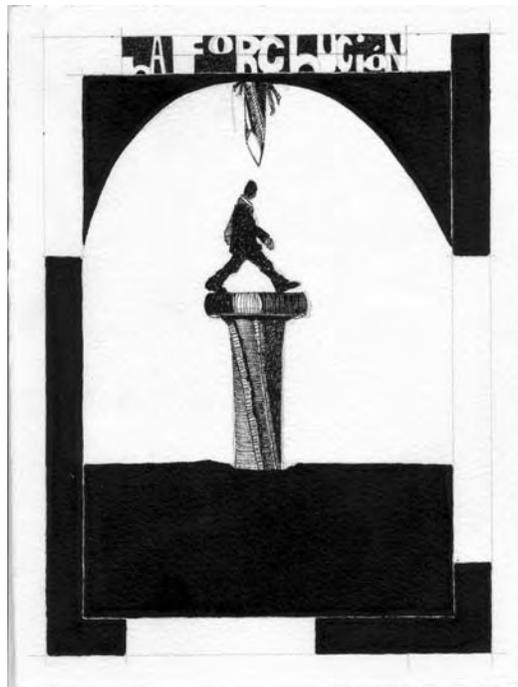
Así entonces el *Fantasma* se sitúa frente a lo *Imaginario*, lo *Simbólico* y lo *Real*. Con el primero a partir de constituirse en lugar de realización del *Deseo*. Con el segundo, como la posibilidad de posicionamiento frente al *Gran Otro* desde la base subjetiva de la fantasía. Con lo tercero como filtro que impide la fascinación terrible de lo *Real* que apabulla y determina toda posible existencia.

Es interesante como en esos roces del *Fantasma* con lo *Simbólico* aparece a manera de imaginario colectivo como lo propone Zizek, al manifestarse en la

cultura popular o de los mass-media o igualmente, dentro de las representaciones colectivas del poder. Las figuras del héroe o antihéroe, el mártir y el “bueno” como ejemplo de lo primero, el tirano, el profeta o el caudillo dentro de lo segundo.¹¹⁶

Quizá sea posible comparar así al *Fantasma* como todo recurso que un sujeto crea para acceder a una vida concebida como propia y deseable, un recurso que nos permite una existencia dentro de un sentido cercano al *Deseo* y que hace posible un mundo comprensible. Esto dentro de la conciencia de que si bien, es fundamental el *Fantasma* para esa vida llamada “propia” ese *Fantasma* puede ser imaginario si pertenece a nuestro ámbito interno, incluso simbólico si se ubica dentro de la colectividad pero, nunca Real.

12.- La Forclusión.



¹¹⁶ Slavoj Žižek. *El acoso de las fantasías*. Tercera edición, México, Siglo XXI, 2007.

La formación de esta palabra, parte de la castellanización de “forclusion” palabra del francés que, quizá lo más parecido en castellano sea el término legal percluido o perclusión, que designa aquello que está excluido de un juicio desde el origen es decir, lo que no se incluyó desde la argumentación inicial y que tal vez siendo importante se mantuvo fuera del alegato.

Lacan aplica este concepto para exponer su teoría de la psicosis la cual, en su idea implica la no formación del lugar simbólico en el sujeto, este fenómeno ocurre al existir un rechazo de éste de la castración que como he sugerido representa el acceso al mundo simbólico. Para una comprensión de la Forclusión más cercana a la idea de Lacan resulta importante que, si se habla de rechazo no se confunda la *Forclusión* con la represión ya que ésta última ocurre en el sujeto una vez instaurada la subjetividad en los tres campos (Real, Imaginario y Simbólico) de modo que una represión es un rechazo ya desde lo *Simbólico* y lo rechazado vuelve por la misma vía, mientras el rechazo en la *Forclusión* es un rechazo de lo *Simbólico* en sí mismo y la vía de su regreso no es en lo *Simbólico* sino en lo *Real*.

La causa de esta formación psíquica quizá se ubique en un trauma como el caso del “hombre de los lobos” cuya presencia ante una relación sexual de sus padres ocasionalmente pudo haber generado ese rechazo radical de lo *Simbólico* es decir, su objeto imaginario de *Goce* la madre, es poseída por su padre, la confrontación es en realidad con la castración ya que su objeto de *Deseo* le está prohibido por la posesión de su padre, como este hecho ocurre en un plano *Real* él no tiene la capacidad de simbolizar la vivencia y se experimenta sin la mediación del signo, en ese momento al carecer del concepto para entender la situación se desencadenan dos consecuencias: primero, el sujeto sin una posible simbolización no tiene la capacidad ni siquiera de concebir el hecho, le resulta prácticamente inconcebible recuperando aquí la acepción de concepción en sus dos variantes como la generación de una vida y como concepto o pensamiento. De modo que, sin un concepto no es viable que la experiencia acontecida aparezca como vivencia, algo así como si no hubiera ocurrido y efectivamente ya que, en la

medida que nuestra realidad es simbólica si no se simboliza una circunstancia es como si no apareciera el acontecimiento.

La segunda consecuencia será que, al ser una vivencia traumática el dispositivo de esta insuficiencia simbólica, es posible que, aunque no exista huella a nivel *Simbólico* sí se produzca una huella en lo *Real* y esta marca aparezca en el sujeto como si ocurriera fuera de él, su marca será experimentada viniendo de fuera como una existencia autónoma que lo afecta “realmente”.

Aunque Lacan aplica el concepto de *Forclusión* para iluminar su teoría de la psicosis quizá sea posible relacionarla también para explicar cierto tipo de vivencias que todos de algún modo experimentamos y que aunque no producen estructuras psíquicas sicóticas sí parecen ser del orden de lo inconcebible, una suerte de forclusiones menos radicales que igualmente producen retornos en lo *Real* a nivel corporal y producen una forma de gramática orgánica que parece completamente externa al sujeto y sin embargo es producto de un olvido original que más que olvido se parece a una desaparición.

Siendo muy audáz, me atrevería a proponer a la *Forclusión* como una faceta de la memoria. Quizá la memoria pudiéramos entenderla en los tres planos (Real, Imaginario, Simbólico) de modo que, la memoria simbólica podría ser eso que llamamos nuestro pasado, una especie de relato historizado que se estabiliza como recuerdo pero que incluso muchas veces no se corresponde con una experiencia concreta o ni siquiera propia y sin embargo, lo creemos nuestro, contándolo repetidas veces incluso con orgullo entrañable. Por otra parte la memoria imaginaria se conformaría de aquellos recuerdos que no llegan a formar un relato y aparecen en nuestra mente como destellos de imágenes que, además contienen todavía una cualidad intensamente afectiva, semejantes a la famosa magdalena de Proust o al sueño del Quijote. Finalmente la memoria Real paradójicamente sería el olvido. Pero no ese que momentáneamente ocurre con una extensión variable de tiempo desde minutos hasta años sino el olvido radical que no conecta ni aun en presencia de lo olvidado, ese que aún más contradictoriamente conforma nuestra

gramática de vida y hace que detestemos las lentejas o adoremos el aroma de los polímeros. Un olvido que al no aparecer en el sentido de nuestra existencia justo por eso la condicione.

13.- El Nombre del Padre.



Esta idea en Lacan sorprende en primer término por su cercanía a la expresión religiosa que casi mecánicamente se repite en diversos momentos del rito cristiano. Esta cercanía no es casual pues Lacan intenta con *El Nombre del Padre* nombrar lo que él llama la metáfora paterna.

La metáfora entendida como función retórica a la manera de Paul Ricoeur tiene como cualidad la dinámica del desplazamiento o descentramiento de un significado, Ricoeur utiliza la imagen de un compás para ilustrar su concepto de metáfora donde la punta del compás representa la estabilidad semántica mientras el extremo que traza significa el estiramiento del sentido que la metáfora opera. Su virtud radica en que dinamiza el lenguaje al movilizar los significados permitiendo una transformación orgánica del del mismo.

Pero, ¿cuál es el sentido de hablar de una metáfora paterna? Quizá el principal circuito vivencial al que se enfrenta el sujeto, desde la concepción del psicoanálisis es el circuito edípico que, se compone por: madre, padre, niño. Dentro de esta relación triádica la primera figura ajena con la que se encuentra un ser será la madre, este encuentro en principio parte de una indiferenciación el ser aparece confundido él mismo con la madre, paulatinamente emergerá una conciencia que inicialmente será imaginaria y la madre ya como objeto externo al yo se convertirá en un primer objeto de Deseo que, como hemos visto siempre es deseo del otro. Dicho de otro modo la madre es el otro inicial que construye el deseo en un yo. Sin embargo este proceso con la madre no constituye la ruta completa de un sujeto pues se sitúa sólo en lo Imaginario con cualidad fundamentalmente de espejeo, la parte del proceso que falta será la posibilidad de desplazar el Deseo es decir, además de desear un sujeto para constituirse deberá movilizar su deseo hacia otros objetos de su entorno, esta función tiene como dispositivo al padre.

La madre como objeto de encuentro inicial desencadena la función del deseo que se realiza en el plano de lo Imaginario. El padre por su parte desestabiliza el reflejo entre madre e hijo a través de la prohibición pues la madre quedará vedada para un sujeto por efecto de la ley y a través de su representante el padre. Ante esta prohibición primigenia un sujeto para realizar su *Deseo* desarrolla la función de desplazamiento del *Deseo* que ocurre entonces como una suerte de metáfora. Por una parte requiere de un punto de apoyo que será su *Deseo*, por otra necesita un movimiento para alcanzarlo pues no puede actualizarlo en el mismo espacio de la madre, debido a la prohibición de la ley de modo que, al mover su objeto de *Deseo* acontece un primer desplazamiento que marca una huella a modo de *Significante*. Ese *Significante* que determina la función de desplazamiento del *Deseo* será la función paterna o *Nombre del Padre*.

Sin embargo esta función determina no sólo una dinámica para el Deseo sino también lo inscribe en su acción bajo la ley, es decir que con la aparición del

significante *Nombre del Padre* el *Deseo* queda sujeto al campo de la ley. Esta inscripción implica para Lacan el segundo momento de la función del *Nombre del Padre*, el primero ha sido la desestabilización de la relación imaginaria entre la madre y el hijo mediante el desplazamiento del *Deseo*, el segundo será la sujeción del ejercicio del *Deseo* a la ley.

Como consecuencia de esta función paterna ocurrirán una primera identificación del padre con el hijo que lo llevará a actualizar su *Deseo* bajo una dinámica masculina y posteriormente, la configuración de la figura del *Gran Otro* como sustento del padre. De esta última se genera una suerte de necesidad religiosa que tendrá como epílogo la creación del padre simbólico que quién mejor lo representa es el concepto del buen Dios.

El *Nombre del Padre* implica entonces el significante de la función paterna cuya cualidad principal será operar un desplazamiento del *Deseo*, esta operación es un *Significante* en la medida que marca una huella que repetirá la función a modo de gramática psíquica.

14.- El Sinthome.



Este concepto aparece en Lacan hasta la década de los setentas e implica una clara separación entre un psicanálisis tradicional todavía ubicado dentro de un paradigma médico con la “salud mental” como paradigma, para desplazarse hacia un territorio específicamente psicanalítico, fuera de lo psicológico y ajeno por completo a la noción de enfermedad o “pathos”.

La ruta conceptual que Lacan recorre va del Síntoma al *Sinthome*, el primero recuperado en Freud como una suerte de malestar que provoca la aparición de un sujeto en el proceso de psicoanálisis. Las primeras interpretaciones sobre Freud entendían al síntoma como el objeto de eliminación en la cura. Lacan sin embargo, siempre lo reconoció como una cualidad intrínseca al sujeto ya que acontece en éste siempre viniendo desde lo Real y lo constituye como ser singular. De modo que al elaborar su sistema relacional entre Real, Imaginario y Simbólico, ya no el síntoma sino, ahora el *Sinthome*, aparecerá como un cuarto lazo que re-anuda el circuito de la tópica y que aparece ya bajo el esquema del nudo borromeo.

Si se recupera el origen lingüístico del concepto, quizá su comprensión sea más fértil. Lacan lo construye retomando una antigua ortografía del francés, como lo indica Paul Laurent Assoun en su libro sobre Lacan, éste último cambia la palabra actual *symptôme* (síntoma) por *sinthome*, y produce dos consecuencias. La primera acerca *Sinthome* a la homofonía con “*saint homme*”, la segunda es que elimina de *symptôme* la sílaba *pto* que significa caída.

Es posible entender de la homofonía entre *Sinthome* y “*saint homme*” que, Lacan al re-elaborar la concepción de síntoma en el psicoanálisis, acentúa todavía más el carácter constitutivo de éste como intrínseco al sujeto es decir, que un síntoma en realidad podría ser la emergencia que conforma la subjetividad como carácter singular de un ser pues implica una creación que re-instaura un orden simbólico desde la acción creativa del individuo, esta intervención creativa igualmente implica el surgimiento de una noción sobre lo divino con relación a la posibilidad creadora, como el caso que el mismo

Lacan retoma de James Joyce al decir que, éste con su escritura se hace un nombre y paralelamente se genera en él una suerte de *Gran Otro* sublimado. De algún modo ante una insuficiencia simbólica en la conformación de la psique un individuo tendrá la posibilidad de “remendar” ese hueco mediante un acto creativo.

Eliminar la sílaba *pto*, podría implicar una interrogación sobre, si un síntoma debe caer como efecto de una supuesta cura, paradójicamente esta caída sólo ocurre si el síntoma deviene *Sinthome* y para caer se asume, como una suerte de asunción. Una elevación que hace caer al síntoma como lo ajeno y lo asciende como propio.

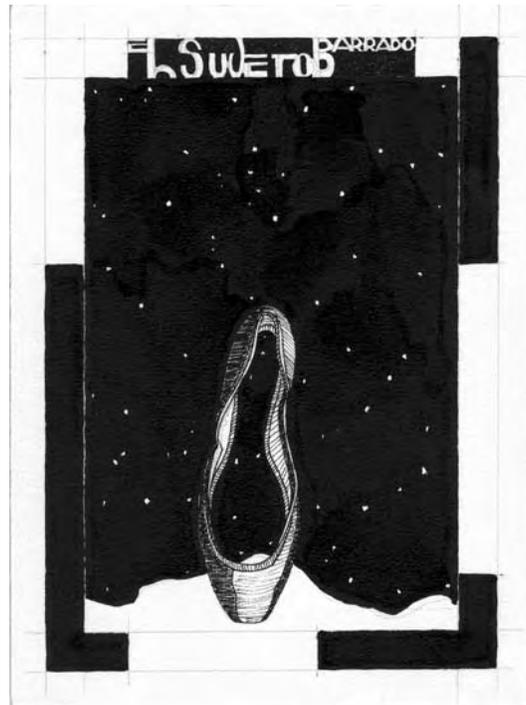
Esto último, es justo lo que sugiere Zizek en su libro con el ocurrente título “Goza tu síntoma”. De algún modo el psicoanálisis se podría concebir como el proceso de reconocer aquello que nos enajena (nos hace ajenos a nosotros mismos) como lo que propiamente somos. Lo que se cree más extraño será lo que al asumirlo como propio re-signifique toda nuestra consciencia al crear una suerte de nombre propio como producto de una invención.

Este *Sinthome* Lacan lo emparenta con la creación y por lo tanto al arte. En algún sentido estetiza al psicoanálisis y psicoanaliza al arte y quizá sería posible comprender la creación artística como la posibilidad de creación o más bien, de re-creación del sujeto que, al mismo tiempo que lo re-inscribe en lo Simbólico, crea un nuevo lugar que marca su posicionamiento frente a la ley, postura que quizá en principio esté matizada de imaginario pero que “hace un nombre” recuperando los dos sentidos de esta expresión, desde el psicoanálisis significando la creación de un lugar simbólico y coloquialmente “hacerse un nombre”, convertirse en un ser notable, crearse un prestigio, inventarse un reconocimiento.

A partir de la idea de *Sinthome* me parece que todo el psicoanálisis abre nuevos caminos para su comprensión, si se aparta quemando naves con la psiquiatría y lo terapéutico relativizando la idea de pathos y se crea un campo

distinto al de la psicología con base fisiológica aislada de la cultura, el psicoanálisis amplía su espectro y si no es terapia ni psicología me gustaría verlo como una estética. Que, más que crear objetos artísticos, crea nuevos sujetos con sólo mover discretamente la concepción de que no es necesario ser nuevo.

15.- El Sujeto Barrado.



Bajo este concepto quizá sea posible implicar la complejidad que el psicoanálisis ha construido de la noción de sujeto. Este sujeto del psicoanálisis es una instancia conflictiva marcada desde múltiples lugares bajo los acontecimientos de lo dividido, lo incierto, lo sujetado, lo desconocido.

Sin duda el psicoanálisis y en particular Freud como filósofo de la sospecha, en el sentido en que Ricoeur lo afirma en “Freud una interpretación de la cultura”. De algún modo esa sospecha se instaura en nuestra confianza cartesiana alrededor de un sujeto que se sabe existente sólo por pensarlo, el problema aparece cuando no somos capaces de definir ex-sistentes con

respecto a qué, ¿a los otros sujetos? ¿a la cultura? ¿al mundo? ¿al lenguaje?
¿al pensamiento mismo?

Quizá la dificultad inicia en la creencia naturalizada de que existir implicaba una autonomía y desde esa capacidad casi omnipotente se creó la consciencia. De modo que parecía que erámos capaces de cualquier cosa y la voluntad y la personalidad constituían las herramientas para la creación de un mundo y una realidad propiedad de los hombres. Estas premisas a pesar de entrar en contradicción con múltiples experiencias humanas pasaron desapercibidas o ignoradas para el pensamiento occidental quizá como una forma de evasión a un problema no resuelto, eso que Zizek llama irónicamente “El espinoso sujeto” y da título al texto donde comparte su personal exploración alrededor de ese todavía misterioso acontecimiento.

Esa positividad del sujeto como ser de certezas es lo que de algún modo el psicoanálisis ha venido debilitando y Lacan prácticamente ha derrumbado. En principio no es lo mismo Yo que, Sujeto, el yo a manera de esencia positiva no existe, aparece como resultado de un proceso en el que intervienen entidades indiferenciables. Qué tanto un yo, es independiente de lo otro y que tanto uno y lo otro son lo mismo. Por fin, el sujeto como ese reflejo que aparece en el ámbito imaginario y que al ser condicionado por una ley simbólica es transformado en sujeto del enunciado, sujeto del lenguaje es decir “amarrado al lenguaje” virtualidad que le otorga existencia dentro del campo de lo social, lo colectivo acontecimientos ambos simbólicos.

Lo uno y lo otro son preguntas no resueltas pero más allá, quizá su planteamiento sea lo impertinente pues, implícitamente hablamos de un adentro y un afuera que todavía no estamos en condiciones claras y distintas de establecer. Parece que es no saber, la condición del sujeto más que un saber. El pensamiento claro y distinto de Descartes adquiere cualidades de ficción. La mente más que claridad deviene oscuridad y la consciencia inconsciencia, de ahí que ese sujeto del psicoanálisis aparezca como un sujeto del inconsciente, un sujeto que fuera del yo queda amarrado a las prohibiciones de lo Simbólico, éste ámbito de pertinencia del inconsciente.

Es así que, un sujeto podría ser el lugar que se forma entre un deseo y una demanda, entre un reflejo y su posicionamiento frente a la ley, entre el deseo de la madre y la ley del padre, entre un objeto causa del deseo y una falta constitutiva. Un sujeto cruzado por una barra que lo marca y lo tacha, que lo sostiene y lo determina, sujeto de desconocimiento, *Sujeto Barrado*.

16.- La Repetición.



Este concepto en Freud quizá sea posible entenderlo como una forma de síntesis del principio de su teoría del psicoanálisis como una metapsicología, más allá de de la psicología pues, desde su observación del fenómeno de repetición del hecho traumático en la clínica con sus pacientes, se conflictúa la primera teoría del principio de placer como motor originario de la psique, como una psique que reacciona ante el medio en un proceso de equilibrio casi homeostático a través del placer como estrategia orgánica.

La repetición del trauma lleva a Freud a la construcción de la idea de pulsión de muerte, pulsión determinante y predominante para la psique, parece que

esa tendencia mórbida repite el trauma original: el nacimiento. Insistiendo en el regreso a lo inanimado.

Lacan en la misma frecuencia acentúa la importancia de la *Repetición* como mecanismo psíquico fundamental para la constitución del sujeto que paradójicamente se crea bajo el principio de su propia destrucción sólo que, ahora con Lacan esa mortificación adquiere una doble articulación.

En el Seminario 11 “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” Lacan indica que la *Repetición* se presenta de dos registros: desde lo *Simbólico* en la operación automática de la cadena significante es decir, la aparición irremediable de una relación con el mundo para el sujeto a partir siempre del signo, única puerta de entrada al exterior que reduce el mundo a una experiencia mediada. Además el *Significante* determina al sujeto otorgándole un papel en la cadena simbólica que Lacan ejemplifica por medio del análisis del cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe, menciona como la carta adquiere un valor y un significado distinto al ser concebida por los diferentes personajes en momentos alternativos, por sí sola la carta no posee un significado único éste se estabiliza sólo por la acción interpretativa de una cadena significante o interpretante, diría Peirce. Del mismo modo un sujeto al estar inscrito en un sistema *Simbólico* adquiere sentido por el contexto simbólico que lo rodea y carece de un significado estable éste, siempre incierto condiciona una movilidad entrópica que dentro de una constante angustia paulatinamente lo merma y lleva hacia la muerte. Es lo mórbido que viene del *Significante*, la *Repetición* de lo *Simbólico*.

Pero Lacan también identifica una *Repetición* que viene de lo *Real*. Más cercana a Freud por la idea de la puesta en acto del trauma o *Repetición* de la experiencia traumática. Lacan propone que repetir esa vivencia de forma inconsciente representa para el sujeto un roce con lo *Real*. Toda acción repetitiva implica un *Goce* mórbido, morderse las uñas, rascarse si parar, ingerir alcohol, exponerse al peligro, son todos actos que generan una suerte de ilusión de vivir “realmente” de modo que, es fácil observar que todos los actos conocidos como pulsionales se caracterizan como repetitivos.

Estas repeticiones se podrían entender como un recurso que, en el acto de insistencia un sistema ya sea llamado sujeto, cadena significativa o ente, realiza su existencia es decir, existir sería la fuerza de insistir en una repetición que en sentido primario no tiene ningún sentido. Esta afirmación quizá choque con nuestra tradicional visión teleológica que busca siempre un sentido en cada existencia sólo que, cualquier fin, no habría que olvidarlo, ya pertenece a un constructo simbólico y existir, por otra parte quizá sea una emergencia matizada con preferencia por lo Real.

Ser es quizá, lo que más se parezca a no ser, tal vez entre ambos lo único que cambia sea una repetición activa que se dirige tarde o temprano hacia la inactividad.

17.- La Transferencia.



En la vida cotidiana, se concreta de manera inconsciente la actualización de un constante juego de transferencias. Freud entiende este fenómeno como la

tendencia a repetir dinámicas de relación con los otros con base en ciertos hábitos adquiridos durante el proceso de constitución de nuestra subjetividad. Es común reparar en que, en nuestras relaciones, por ejemplo con el sexo opuesto, tienden a repetirse esquemas significantes de contacto, matizados por diferencias pero aglutinadas bajo constancias de operación: buscar parejas con características similares, tener conflictos con figuras de autoridad, encontrar sujetos a quien proteger o bien quienes nos protejan, amistades que impliquen circunstancias de rivalidad, etc.

Parece que, comprendido este fenómeno desde los primeros enfoques que interpretaban a Freud, lo que ocurre es que, todos desplazamos ciertas figuras como padre, madre, hermanos, hacia personajes que comunmente aparecen en el transcurso de la cotidianidad. Sin embargo el enfoque de Lacan, como siempre, complejiza lo aparentemente resuelto. Éste profundiza el análisis de la *Transferencia* en principio al acentuar lo que ya Freud había indicado al descubrir a ésta, en su práctica psicoanalítica, durante el uso de la hipnosis además del caso de Dora, es decir que, la *Transferencia* se sitúa en el centro de toda práctica analítica pues de algún modo es gracias a ésta que un análisis ocurre.

El principio de la ocurrencia de un análisis supone la existencia de un sujeto de certezas, Fantasma éste del Gran Otro. Esta figura de supuesto saber es actualizada en el analista y esta condición será lo que predispone a un sujeto a escuchar y a otro a ser escuchado.

La relación entre *Transferencia* y resistencia será que, la primera opera como mecanismo de repetición de las dinámicas de relación de los sujetos con el mundo y la resistencia, es insistir en mantener inconsciente esta constante *Transferencia* sin embargo, Lacan insistirá en que la resistencia más significativa en el proceso de análisis será la del analista. El analista de algún modo se resiste a identificar sus propios procesos de *Transferencia*, esto será llamado ya por Freud contratransferencia.

Si lo que está como móvil de una *Transferencia*, es la imagen fantasmática de un sujeto de certeza, es porque este espectro cubre imaginariamente la falta en el Otro, esta circunstancia de angustia que amenaza nuestra integridad imaginaria, necesita ser amortiguada y por ello es un origen para el desarrollo de una estrategia psíquica como la *Transferencia* pues, ésta repite las dinámicas que en el pasado nos han aportado estabilidad psíquica frente a los eventos azarosos del existir.

La contratransferencia del analista implica que, el intérprete del proceso psíquico de un sujeto en análisis, al suplantar naturalmente el Fantasma de sujeto de certezas, cubre la demanda del analizado por un saber sobre su propia condición sin embargo, el analista a su vez cubre su propia Falta al ser objeto de demanda del sujeto analizado. El analizado refuerza su Fantasma de sujeto de certeza y repite su ocultamiento de la falta en el Otro obliterando su propia Falta, mientras que el analista se asume como sujeto de certezas recuperando imaginariamente su propia integridad y evita igualmente asumir su condición de sujeto en Falta.

Pero Lacan no insistirá en exceso en un control sobre la contratransferencia ya que, una obsesiva preocupación sobre el papel del analista implica la concepción de un análisis demasiado simétrico es decir, como si todo dependiera de la consciencia del analista y el analizado accediera a su propia consciencia mediante su psicoanalista. Este papel tan trascendente para el analista, insiste sobre la idea de un psicoanalista sujeto de supuesto saber, será mejor enfocar el proceso de análisis dentro de una complejidad de relaciones de las cuales el analista se asume como incapaz de cubrir la demanda de certeza del sujeto analizado para provocar la pregunta sobre el requerimiento de un sujeto que sí sabe y más allá, por la necesidad de una certeza.

La *Transferencia* entonces será tan importante que se constituye en la manifestación propia de inconsciente así que Lacan llegará a decir que: la *Transferencia* es la puesta en acto del inconsciente.

18.- La Pulsión.



Lacan afirma dentro del “Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis” a la *Pulsión* como parte de este conjunto, junto a la Transferencia, el Inconsciente y la Repetición. Dónde, sería posible localizar la trascendencia de este concepto dentro de la constitución de la psique, si retomamos algunos de los aspectos que tanto Lacan como Freud nos proponen para trazar un mapa sobre este fenómeno tal vez aquí podría sugerir parte de su importancia.

En principio hay un presupuesto por entender la *Pulsión* como una forma de energía que empuja, este empuje es resultado de la generación de una tensión que requiere ser liberada. La tensión se produce y localiza en un punto del cuerpo y para su liberación se dirige hacia algún objeto capaz de soltar esa energía acumulada y volverla hacia un estado de equilibrio.

Este proceso que trato de describir implica al menos a una fuente dirá Freud como el punto de ubicación de la tensión, a un objeto que de algún modo se

presume podrá descargar esa tensión acumulada, de modo similar también habría que suponer al impulso o empuje como lo nombra Freud refiriéndose a la *Pulsión* Propiamente y un fin que podría comprenderse como la satisfacción por la liberación de la tensión acumulada.

Algo de suma importancia indicado por Freud será el carácter parcial de la *Pulsión* es decir, que siendo un proceso energético este se manifiesta no como totalidad de un ser sino focalizado en partes de éste, condición que impide que se produzca una corriente integradora del individuo como una totalidad, es decir de algún modo la *Pulsión* actúa como un proceso de fragmentación del sujeto.

Al ver entonces la *Pulsión* como este proceso y diferenciándola en cuatro momentos: fuente, empuje, objeto y fin. Quizá una primera pregunta sería si la *Pulsión* es un campo orgánico o psíquico. En esa duda es quizá donde se han producido las mayores discusiones alrededor de la comprensión de este concepto, incluso se ha llegado a afirmar reductivamente a la *Pulsión* como instinto, como un resto de animalidad en lo humano.

Será con estas posturas interpretativas biologicistas alrededor de Freud con las que Lacan discutirá, complejizando los principios que el vienés apuntó. Lacan pondrá el acento sobre la concepción de la *Pulsión* como un fluido, relacionando la idea de energía pulsional más, con la física que, con la biología de modo que *Pulsión*, sea una suerte de intercambio del individuo con el exterior o con lo existente. La *Pulsión* comprendida en el ámbito de la física hace posible relacionar a ésta más bajo una lógica de la entropía que con el principio de la homeostasis, la diferencia significativa entre ambas posturas teóricas es que dentro del proceso de la entropía la fuerza predominante será la tendencia hacia la desaparición del sistema mientras que, la homeostasis busca el equilibrio de éste para recuperar las condiciones de supervivencia del organismo. De algún modo este desplazamiento en Lacan resulta más coherente con la construcción de la *Pulsión* en Freud ya que, éste terminará por afirmar a la pulsión de muerte como la predominante en el sujeto.

Este intercambio es un fluido que se realiza mediante el cuerpo, particularmente en partes que regulan accesos y salidas de elementos interiores y exteriores creando una continuidad afuera adentro que sin embargo se encuentra interrumpida por estos reguladores que serán: boca, ano, pecho, oído, ojos.

La dificultad de definición de la *Pulsión* como proceso psíquico u orgánico o bien ahora físico se mantiene ya que, parece que su condición es una naturaleza liminar entre la psique y más que lo orgánico lo Real. Lacan dirá que esa relación de la *Pulsión* con lo Real ocurre como el contacto con lo imposible que de algún modo es lo Real para el sujeto, lo Real como lo inaccesible, lo inalcanzable, lo insoportable, la marca que deja la barra y produce al sujeto dividido, barrado. La *Pulsión* como roce con lo Real desde la psique.

La *Pulsión* aunque Real se actualiza en un sujeto que está atravesado de lenguaje, de cultura, de modo que su proceso se modifica en función a la construcción simbólica del individuo. Si en los animales es posible pensar en un impulso similar a la *Pulsión* como el mecanismo de satisfacción de una necesidad mediante un objeto, este mecanismo en ellos es completamente eficaz ya que su relación de objeto es más directa. La relación con el objeto en el humano se encuentra distanciada por el lenguaje por ello la satisfacción se alcanza sólo parcialmente ya que el objeto no se alcanza sino que la satisfacción se produce en la representación ya sea imaginaria o simbólica pero, nunca real, por ello serán las representaciones una producción de la pulsión. Estas representaciones serán lo que Lacan propone llamar destinos de *Pulsión* es decir los efectos psíquicos de la pulsión.

Estas representaciones acontecen de formas diversa: la represión, que provocará los síntomas y de ahí las neurosis, la sublimación, como campo de afectos sexuales en desplazamiento que generan una suerte de cadena significativa por medio de metonimias y metáforas que en su movimiento alejan de formas misteriosas las fuentes de la *Pulsión* de los objetos y su

satisfacción, proceso que se puede entender como la creación, además ciertas formas de representación que se producen en los mecanismos de la perversión y finalmente pulsiones que se dirigen hacia el interior del sujeto o pulsiones narcisistas.

Estos destinos de *Pulsión* se producen ante la imposibilidad real de satisfacción que sería la eliminación definitiva de la tensión en la parte del cuerpo afectada, mediante un objeto. Una evidencia de este destino trágico de la *Pulsión* es la tendencia a la Repetición que aparece en todos los procesos pulsionales, Repetición que insiste pero nunca consigue la satisfacción.

Quizá merece una mención particular la Pulsión sexual, pues aunque comparte en lo general las mismas cualidades que he mencionado para todas las pulsiones, también posee condiciones que la convierten en un capítulo independiente dentro del contexto de éstas.

Si la pulsión acontece como una suerte de fluido o corriente como sugiere Lacan y ésta se focaliza como experiencia en un individuo en partes del cuerpo, la primera cualidad de la pulsión sexual será que esa parte del cuerpo donde se localiza la tensión es completamente móvil es decir, cualquier parte del cuerpo puede ser erogenezada, pero todavía más, esta pulsión erogeniza o más bien erotiza no solo partes del cuerpo sino objetos exteriores al individuo. Del mismo modo los objetos que proporcionan la liberación de la tensión y así la satisfacción son casi ilocalizables pudiendo convertirse cualquier objeto en agente de satisfacción sexual. Quizá en este fenómeno de desplazamiento de la pulsión fuera de la corporalidad del sujeto sirva para comprender mejor ese destino de pulsión que Freud llama la sublimación.

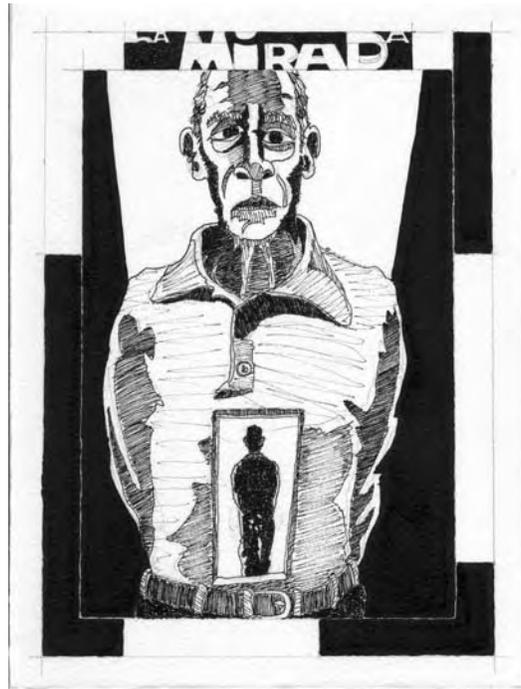
Otra forma de entender el fenómeno de la pulsión sexual sería reflexionar sobre los objetos pulsionales básicos que como Lacan menciona poseen una

estructura de borde¹¹⁷, es decir como dije antes, con una función reguladora de intercambios entre el afuera y el adentro (boca, ano, pecho, oídos, ojos) esa función económica se moviliza hacia cualquier parte del cuerpo en la sexualidad de modo que, los intercambios se multiplican y además ya vimos que todo objeto externo es factible de convertirse en agente de satisfacción sexual.

Aventurando la reflexión, parecería que la pulsión sexual tiende a totalizar la experiencia de descarga generando la sensación de integración entre individuo y contexto, entre afuera y adentro. Tal vez por eso la pulsión sexual sea la representación más elaborada por efecto de la pulsión ya que, produce paradójicamente la sensación de integración a un todo del individuo, vivencia placentera en el sentido que favorece la expansión de la vida pero, paralelamente esta sensación de continuidad entre el sujeto y su ámbito también es una experiencia mórbida ya que al continuarse un ser en un fluido constante desaparece el ser como individualidad para integrarse al todo. Sin embargo no habrá que olvidar que esta experiencia de continuidad vital y mórbida al mismo tiempo, acontece como representación, es decir como constructo por efecto de la pulsión o más precisamente, por el fracaso de la satisfacción.

¹¹⁷ Jacques Lacan. *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Barcelona, México, Ediciones Paidós, 1995

19.- La Mirada.-



Este concepto que intenta describir el fenómeno del intercambio entre mundo y sujeto a través de la vista, representa para mí una doble significación por una parte, ha sido mi primer acercamiento a Lacan y también la aparición de una infinita sensación de orfandad ante su discurso el cual, todavía me sigue fascinando y enganchando en la medida en que implica tanto un misterio sostenido como una oportunidad de interpretación siempre dinámica. Por otra parte, el fenómeno de la *Mirada* atañe intrínsecamente a mi objeto causa del deseo más consistente, el arte visual.

Si la Pulsión, como ya traté de decirlo, se puede entender como esa energía que se intercambia en un fluido que circula entre el adentro de un sistema o sujeto y el afuera de un existente o mundo. Fluido que se realiza en un plano Real, representado por el cuerpo y particularmente fragmentos de éste, que regulan una entrada y salida de fuerzas, la *Mirada* se constituye en objeto pulsional en la medida en que la visión se constituye en una suerte de reacción entre dos existencias, la imagen como el choque sujeto objeto desde la visión.

Lacan, después de posicionar la vista dentro del campo de las pulsiones es decir Pulsión escópica, distingue una esquizia fundamental de la visión¹¹⁸: el ojo y la *Mirada*. El ojo como la energía que circula de adentro hacia fuera construyendo las representaciones visuales, la *Mirada* como la fuerza constituyente desde afuera, del adentro del sujeto. No será lo mismo ver que ser visto, esto último será *Mirada*. Parece entonces, que todo acto de visión consiste en ver y ser mirado, por supuesto que esa sensación de verse mirado implica la angustia por la suposición constante de ser vigilados que aunque fundamental para nuestra constitución subjetiva en tanto que seres de Deseo que siempre es Deseo del otro, esta pulsión a la que estamos sometidos no debe aparecer en la consciencia ya que su acontecer nos confronta con la obsenidad de lo Real.

Pero esa *Mirada* que también siempre será la presencia del Gran Otro y por tanto Fantasma, no se reduce a éste. En la *Mirada* está también lo Real, aquello por lo que soy mirado que no sólo es la suposición de otro omnipresente que me ve sino, la cualidad misma de lo Real, aquello que pese a toda representación se transforma en significante pero no significa cualquier cosa, una cualidad que condiciona su Fantasma, sustancia inaccesible pero trasformable no en todo sino en imagen particular. La *Mirada* como roce con lo Real que nunca se produce en el plano consciente, fluctua entre lo preconscious y lo inconsciente pero, siempre generador aun de Fantasma.

Lacan destaca también el papel de la *Mirada* como Objeto a. Si es parte del conjunto de pulsiones será motor del Deseo, la máquina deseante¹¹⁹ de la visión podría llamarla si aludo a Deleuze y Guattari. El artista visual como el actor que opera la elición de la *Mirada* al verse viendo, donde se produce la sensación de que yo puedo ser autosuficiente como sujeto ya que, yo mismo soy capaz de constituirme al ser, quien me ve y quien es visto, perverso que

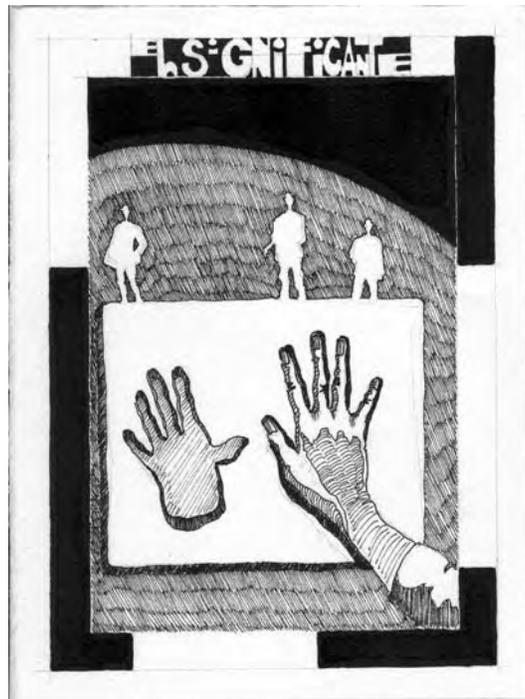
¹¹⁸ Jacques Lacan. Ibid

¹¹⁹ Gilles Deleuze. Felix Guattari. El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona, Paidós, 1998

sabe que hay ley que ve pero, de cualquier modo, imaginariamente se transforma en creador y criatura, será quien ve y quien crea viendo.

Pero el Objeto a como *Mirada*, aparece al analogar la función de uno y otra y actualizarlos en la práctica pictórica del artista. Parecería que el artista visual al dar a ver desarticula la *Mirada* ya que, si ésta implica ser visto la pintura lo que propone es ver, Lacan dirá, se depone la *Mirada*. Sin embargo esta domesticación de la *Mirada* es desde luego imaginaria, la verdadera fascinación de la imagen no será el transformarnos en sujetos videntes que miran pues, ese Otro aunque no nos mire en la pintura nos dará a ver, sutil torsión que nos posiciona de nuevo como sujetos al Deseo del Otro. La efectividad de la imagen pictórica o artística se juega en la dinámica del engaño, en ese dar a ver lo que acontece, es la imagen como apariencia de lo que no es, al igual que el Objeto a, que es manifestación de una ausencia, la *Mirada* del artista actualizada en el objeto artístico produce un efecto de obliteración al constituirse como el velo que muestra lo que no está, lo que se ve no es lo que se quiere ver pues esto, está detrás del Objeto a visualizado, la *Mirada*.

20.- El Significante.-



Este concepto que tiene como origen la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, paulatinamente irá cobrando importancia creciente dentro de la lectura que Lacan despliega de Freud, de manera que sería posible afirmar que el esquema metodológico de la semiología lingüística del suizo es la herramienta conceptual más fértil para la resignificación que hace Lacan del psicoanálisis freudiano.

Parecería que la vía por la cual Lacan introduce este concepto y su lógica consecuente dentro del psicoanálisis, es el acontecimiento del habla en la práctica psicoanalítica. Resulta claro que ésta se produce como acontecimiento de lenguaje, llegándose a decir que la cura se produce por la posibilidad de llevar a discurso aquello que en su vivencia original no se ha podido hablar, es esta imposibilidad inicial la que como respuesta en lugar de un discurso, genera un síntoma, éste llegará a atenuarse en el proceso analítico al elaborar la palabra alrededor de él.

El concepto en Saussure pertenece a una construcción bicéfala que describe al signo, ésta se compone por la interacción significante- significado, donde el segundo implica al concepto y el primero a la *imagen acústica* localizada en la mente del sujeto. La originalidad del suizo estriba en que abandona definitivamente la concepción de un lenguaje que relaciona palabras con objetos del mundo, desplazando la operación lingüística hacia un evento de completa naturaleza mental. Desde Saussure el lenguaje nunca más unirá palabras con objetos, desde ahora relacionará conceptos con *imágenes acústicas*.

El concepto o significado será aquello que permite un acto de comunicación por medio de un código, éste permite una estabilización de relación entre los significados y las *imágenes acústicas* o significantes de modo que tanto significados como significantes son dos corrientes deslizantes que se sustituyen de manera arbitraria permitiendo intercambios de unos por otros en funciones intercambiables. Son también interdependientes y aunque se dividen Saussure cree que entre los dos conforman una unidad indisoluble.

Las dudas que aún subsisten dentro del esquema estructural de Saussure serán al respecto de dónde se ubica la realidad. Queda claro que el lenguaje se produce como efecto una dinámica virtual pero, ¿cuál es la referencia de esa operación abstracta que llamamos lenguaje?, dicho de otro modo ¿de qué habla el lenguaje?

Sus preocupaciones teóricas se centraron en el desmontaje de la máquina lingüística, en algún sentido siguió siendo fundamentalmente un lingüista y una inquietud al respecto de la realidad sería objeto de estudio de epistemólogos u ontólogos. La impresión al revisar sus textos es que nunca dudó de la realidad, simplemente ahí estaba y su búsqueda se dirigió hacia un esfuerzo clasificatorio de la forma del lenguaje que se construye con base en esas categorías que, una vez separadas del ámbito de lo real son los elementos que animan la creación del lenguaje.

Sin embargo si se insiste en esa pregunta aparecen tres posibles vías de trabajo: la primera la que él propone, las relaciones entre lenguaje y realidad es el campo de la metalingüística y de algún modo rebasa el quehacer del lingüista. La segunda que en el modelo falte una categoría, el campo de realidad generando un esquema que no sólo dé cuenta del proceso intrínseco del lenguaje sino como parte de sus presupuestos metodológicos aborde también las relaciones de los signos con la realidad. O una tercera que conciba a la realidad dentro del lenguaje mismo, es decir, sólo hay lenguaje. Las dos últimas serán las que en distintas épocas Lacan se propone explorar. Investigación que en algún sentido arrojará en su cruce con Freud este psicoanálisis renovado.

Pero qué será en lo que se transforme ese significante para Lacan. Los significados operan en completa transparencia para todos, quizá estemos en desacuerdo sobre el sentido de una u otra expresión pero sin embargo todo ocurre al nivel de la consciencia en el significado. Al francés terminará por importarle la operación inconsciente del significante; la palabra –árbol- podría referirse al habitante de los bosques, al esquema que describe nuestra ascendencia o descendencia familiar o a una parte del motor de nuestro

coche, dudamos y pensamos sobre el significado, lo que nunca es cuestionado es por qué aplicamos la expresión –árbol-.

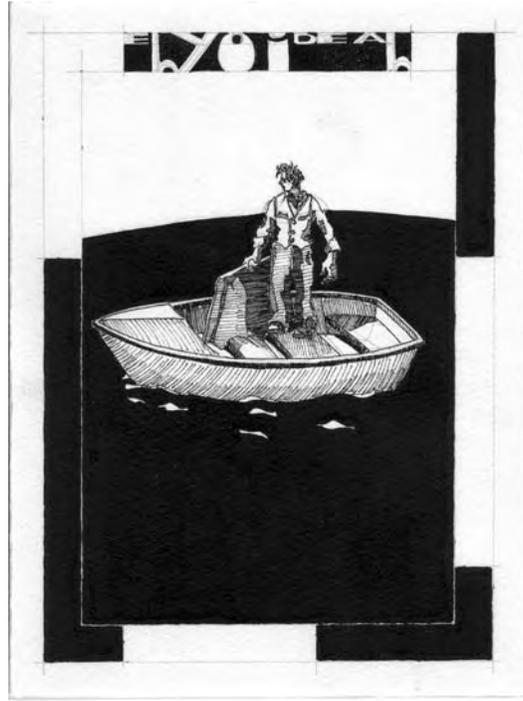
Parece que hay algo constitutivo independiente de la expresión, algo que lejos del fenómeno externo a la mente de lo existente, ésta produce es decir, aquello que nos lleva a generar expresiones como árbol. Una función dentro de la que estamos instaurados que produce representaciones, una especie de *significante* sin significado que es capaz de convertirse en cualquier expresión y que valdrá la pena estudiarla con independencia de su actualización en el lenguaje.

Esa operación que acciona una división fundamental pues, toda nuestra realidad acontecerá como representación. Quedamos separados para siempre de lo real. Sin embargo también se constituye como el dispositivo que permite nuestra inserción al campo social simbólico. Este sistema simbólico nos pre- existe y la función *Significante* primordial será la vía por la que quedamos sujetos al pensamiento colectivo.

De ahí, el *Significante* como esa función, se convierte en la operación que desencadena el acontecimiento subjetivo que podríamos verlo como básicamente reactivo, reacción a lo existente que produce un reflejo y reacción a una cadena *significante* que genera al deseo. Éste será lo único que podríamos concebir como el acontecimiento auténticamente subjetivo.

El acceso al mundo representacional ocurre a través del *Significante*, un mundo en falta porque nuestro objeto de necesidad se trasforma en cultura y nunca más nos proporcionará la satisfacción ya que, hemos sido expulsados del paraíso de la necesidad para ser arrojados al mundo de la demanda, nunca más tendremos necesidades, siempre estaremos ya condenados a cubrir demandas que como el *Significante* son elusivas, indefinidas, inaccesibles pero paradójicamente esas propiedades de la demanda serán la posibilidad de construir sobre ellas nuestro deseo, claro que, como deseo del otro, todo a través del *Significante*.

21.- El Yo ideal.



Ya hemos visto que tanto para Freud como para Lacan el sujeto no es una esencia, es decir una existencia autónoma y suficiente que conserva su identidad en una insistencia misteriosa, más bien un individuo es el resultado de una dinámica constitutiva con carácter de proceso. Se puede considerar que el lugar donde se implementa el proceso subjetivo es un territorio significativo, colectivo, cultural, simbólico, al que todos llegamos y nos precede así que, en algún sentido antes de existir ya nos encontramos significados.

El proceso de inserción a ese territorio significativo podríamos entenderlo como el sujeto mismo pero, ese sujeto es también un yo, de modo que, yo y sujeto son instancias distintas; momentos o fases pero no etapas en el sentido evolutivo del término. Quizá marcas significantes que han quedado ha manera de huella y que ante distintas circunstancias a lo largo del existir será posible verlas emerger.

La primera distinción entonces con respecto al sujeto será no confundir Yo y Sujeto, el primero se considera una instancia reactiva dual, que se produce por el choque entre un ente (ello) y una existencia (mundo) de manera que esa reacción freudiana se va transformar con Lacan en reflejo, imagen especular es decir, el yo es un reflejo del ente, que se produce en la pantalla del mundo. El Sujeto aparecerá cuando un tercer elemento, la cultura opere su función que será sobre todo de determinación que, podríamos llamar propiamente, Significante. La imagen especular en tanto que reflejo posee una cualidad todavía incierta, engaño dirá Lacan¹²⁰, esa incertidumbre en la experiencia del sujeto aparece como una suerte de indefinición, es difícil todavía distinguir quién es el ente y qué el reflejo. Esa ambigüedad sólo alcanzará momentos de estabilidad otorgados por ese territorio significativo sólo que la deuda adquirida por la significación otorgada se paga en términos de prohibición, necesaria ya que mediante ésta un ente al quedar significado deviene Sujeto es decir, sujetado al Significante. Es así que, Yo y Sujeto representan acontecimientos distintos.

Abordando ahora, la particularidad del Yo y volviendo sobre ese proceso de reacción- reflejo en el cual aparece, es posible diferenciar al menos dos eventos a nivel de esa experiencia que podríamos ubicar como imaginaria. El primero, la vivencia de la rivalidad que, aparece como un correlato del reflejo y es resultado de la indefinición entre ente e imagen especular. Ante esta incertidumbre del yo, el otro que actúa como pantalla se convierte en amenaza para el ente reflejado y surgen afecciones que tienden a destruir lo que se cree como origen de la confusión, en este caso, el otro, es decir, ese reflejo amenaza mi propia identidad en mi experiencia imaginaria. El otro evento que también se constituye como correlato de la experiencia de reflejo será la identificación. Quizá esta pueda ser la emergencia más importante del evento reflexivo ya que, mediante ésta será posible que un Yo se reconozca y aparezca una primera construcción psíquica aunque, todavía de carácter imaginario. La identificación produce una primera distinción fundamental

¹²⁰ Jacques Lacan. *El seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2005.

entre Yo y mundo, un adentro y un afuera, la constitución de eso que Levinas llama la Morada¹²¹.

Es posible pensar que en el proceso de identificación se registren las dos entidades del yo, el *Yo ideal* y el Ideal del Yo.

El primero como una identificación de carácter totalizante una ilusión omnipotente, un ser que al aparecer como único y original posee todas las posibilidades, es capaz de todo y sin duda es el centro del universo, circunstancia que de algún modo es cierta ya que, ese *Yo ideal* implica la posición desde la cual el mundo aparece como existente. El discurso más emblemático de este acontecimiento imaginario es la afirmación idealista de que el mundo existe porque yo lo veo, así como, las creencias en una excesiva importancia de nuestro yo, la radical trascendencia de nuestra originalidad o la independencia y la autosuficiencia son reparaciones discursivas de esa circunstancia de formación de nuestro Yo Ideal.

22.- El Ideal del Yo.



¹²¹ Emmanuel Levinas. Totalidad e infinito

De manera distinta el *Ideal del Yo* implica un primer contacto con el territorio de lo significativo ya que, en esta fase de la formación del yo, la identificación se produce no de manera tan autorreferencial es decir: la autosuficiencia del yo. Sino aparece el otro sólo que, todavía idealizado. De algún modo los atributos que en el Yo Ideal acontecen como intrínsecos al yo, en el *Ideal del Yo* se desplazan hacia un otro que sin embargo conserva su estatuto imaginario. Será ese otro idealizado capaz de conseguir todo lo que aspira la construcción que aparezca durante este proceso. Aquí en algún sentido el yo se aliena al otro o más bien a su idealización del otro, sin embargo la importancia de este momento es que al hacer su aparición un ideal el mundo simbólico queda insertado en la constitución del sujeto, todavía no aparece un sujeto articulado por el significante pues los límites de la prohibición son todavía desdibujados, siguen apareciendo entidades omnipotentes es por excelencia el campo de la emergencia de los ídolos, los héroes, incluso los superhéroes y desde ahí todas las jerarquías divinas con su intrínseca plenipotencia, sigue siendo este, un mundo de seres sin tacha, completos y plenos.

La experiencia del enamoramiento bien podría ser la experiencia por excelencia de este momento del yo. Ahí ocurre la sensación de que, es otro del que pende nuestra existencia, ese ser puede llenar todas las expectativas y por su calidad de plenitud aspiro tanto a ser él, como a tenerlo, la distancia entre ser y tener todavía no acaba por distinguirse y esta indistinción es una de la cualidades de lo imaginario.

Finalmente estos dos momentos implican acontecimientos definitivos para la constitución de un yo. Lacan ubica como la experiencia más importante de este suceso reflexivo a la creación de una imagen corporal completa, se genera la primera noción de ser un cuerpo integrado y completo a partir de nuestra imagen reflejada en el espejo. Como correlatos de esto aparecen tanto la rivalidad como la identificación, en algún sentido las dos caras de la misma moneda, la primera quizá a manera de pulsión de conservación, la segunda, como intento de autorreconocimiento. El Yo ideal como momento de fundación de Morada, ese lugar desde donde irremediabilmente estaré

situado para el resto de mi vida, el *Ideal del Yo* como mi primera sujeción al mundo significante que ubica la omnipotencia por primera vez fuera de mi morada y que como identificación imaginaria me permitirá sucesivas identificaciones integrándome a la cadena metonímica y metafórica de los significantes.

Todavía ha de seguir este proceso del yo durante el cual adquirirá condición de sujeto y sin embargo podrá seguir pues, lo adquirido es materia prima de cualquier adquisición posterior.

Conclusiones.

En realidad la investigación que he realizado responde a ideas muy simples. La primera es una convicción de que el arte representa una forma de conocimiento sólo que, el concepto de conocimiento lo quiero entender en forma muy abierta es decir que, como lo veo, no implica únicamente la posibilidad de exponer una certeza sino que, abarca un espectro mucho mayor de posibilidades de relación con el mundo ya sea de forma individual o colectiva.

Este espectro de relaciones entre nosotros y el mundo que entiendo como concepto de conocimiento, tiene en mí su origen por el acercamiento a diversas formas de plantear una epistemología posmoderna, que van desde las teorías de la complejidad de Edgar Morin hasta la neurofisiología contemporánea de Maturana, Von Glasserfeld o Heinz Von Foerster pasando por la semiótica de Ch. S. Peirce y el psicoanálisis de Jacques Lacan.

De modo que la idea de conocimiento artístico no se conecta en mí, con las teorías de la sensibilidad herencia tanto romántica como kantiana ya que, este último (Kant) aclara nítidamente en su concepción de juicio estético que, éste en tanto que desinteresado no proporciona conocimiento.

Una segunda idea es que, ese conocimiento artístico se construye no sólo como un acto interpretativo externo, actividad que ha sido practicada en el devenir del arte por perfiles profesionales diversos de escritores y literatos hasta filósofos, críticos, historiadores o en últimas fechas curadores. Pero si, el conocimiento artístico no puede reducirse a esa suerte de juicio externo es, a mi parecer, porque un aspecto fundamental de éste, es el proceso mediante el cual se construye una obra. De modo que, en el estudio de la producción creativa puede aparecer un proceso reflexivo que conciba un conocimiento íntimamente relacionado con el “hacer”, como ya lo sugiere Michel De Certeau al proponer su ciencia de lo Singular donde, el objeto de estudio escapa elusivamente de la reglamentación estratégica del poder pues, en ese fenómeno singular lo que está cuestionado es justo la categoría de conocimiento mediante la cual el poder intenta cooptar en lo posible, toda

fuerza que desestabilice su “estatus”¹²². Ejemplos de este fenómeno son para De Certeau el arte por toda su implicación en el “hacer” y desde luego la invención de lo cotidiano.

Por ello partiendo de ese “hacer” mi objeto de estudio no puede ser otro que mi producción artística, vista ésta tanto desde lo general como una reflexión retrospectiva de las características de lo que ha sido hasta ahora como, en lo particular a partir de un proyecto de producción actual que he nombrado “Lacan imaginario” que consiste en la elaboración de una serie de imágenes partiendo de los conceptos de la teoría del psicoanálisis de Jacques Lacan.

Sin embargo al proponerme como objeto de estudio este proceso que llamo mi “producción artística” era necesario un método de análisis que a mi juicio permitiera dar cuenta en forma amplia del conjunto de factores que intervienen en la práctica cultural que llamamos arte.

Las posturas tradicionales como formas de análisis para el arte como serían la historia del arte y las distintas teorías de la forma de Wofflin¹²³ hasta Arnheim¹²⁴, no me satisfacían del todo como herramientas de análisis de un proceso donde la carga afectiva resulta tan fundamental como lo es para mí la experiencia de la creación; estas herramientas metodológicas quizá debido a su herencia de un cierto rigor objetivo, resultan un tanto ciegas para tratar lo subjetivo dentro del campo del conocimiento.

De modo que requería una herramienta teórica que permitiera de algún modo “mapear” tanto el carácter afectivo como subjetivo de una producción artística. Esta posibilidad creo que la tienen tanto el psicoanálisis como la semiótica, ésta en su versión sajona representada por Peirce, mientras que el primero dentro del enfoque de Lacan.

¹²² Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1 Artes de hacer, Op. Cit.

¹²³ Heinrich Wofflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Op. Cit.

¹²⁴ Rudolph Arnheim. *El pensamiento visual*. Op. Cit.

Estas epistemologías poseen cada una conceptos que abordan posibilidades de experiencia subjetiva y afectiva, la semiótica con categorías como: Primeridad, Cualidad, Cualisigno, Ícono, Término, Interpretante Dinámico o Abducción, todas ellas referidas a fenómenos de tipo afectivo¹²⁵. El psicoanálisis a partir de ideas como: Lo Real, El Deseo, Lo Imaginario, La Mirada y el sentido de casi toda la teoría del psicoanálisis que se puede entender como un gran mapa que permite la concepción del proceso en el que se construye ese fenómeno que llamamos conciencia y que se actualiza en un sujeto.

Así que, partiendo del uso un tanto personal, de estas estrategias conceptuales inicié por plantear espacios de búsqueda para la investigación de mi producción plástica.

En congruencia con esas herramientas teóricas, los campos a explorar que aparecen en mi concepción del quehacer creativo, podrían ser:

- a) un ámbito afectivo.
- b) Un campo objetual.
- c) Un espacio argumental.

El primero para dar cuenta de una gran cantidad de sensaciones y vivencias que al acumularse en mi vida han ido construyendo un campo de intereses particulares, tanto en mi forma de producir como en lo que intento representar mediante esa producción.

El segundo comprendería el análisis enfocado al producto u objeto resultado de ese quehacer que, en mi caso, son imágenes pero, referido a cualquier otra producción eso que llamo objeto artístico puede ser además de matérico, como en mi caso, también temporal o conceptual.

El tercero ofrecerá la posibilidad de explorar las ideas inherentes que también participan como parte intrínseca de esa creación plástica, ámbito discursivo,

¹²⁵ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

simbólico o conceptual donde necesariamente la creación de sentidos confluye a partir de ideas con otros ya sea, dentro de lo que entendemos como teoría del arte o fuera de ella rozando espacios con la filosofía, sociología, antropología, psicología, psicoanálisis o semiótica. En su carácter simbólico la construcción de este espacio de investigación pasa obligadamente por lo colectivo así como, se crea bajo una dinámica de desplazamiento disciplinariamente liminar o en palabras de Morin Transdisciplinaria¹²⁶.

Una vez definido ese mapa de exploración, había que emprender la búsqueda.

a) Lo afectivo en la producción artística.-

La primera tarea fue explorar los caminos de la afectividad que, de algún modo, me permitieron fijar lo que representa la temática de mi producción. El resultado hasta ahora de esa exploración arrojó que ese interés por el psicoanálisis y la semiótica bien podría venir de su papel decisivo en el trámite de las pasiones de mi vida amorosa, matizada, como la de todos, por angustias, desencantos y depresiones; específicamente esa trágica vivencia de la desaparición del deseo por el ser amado y su casi inexplicable proceso, vivencia que me ha tocado vivir desde ambos lados: como el que extravía su deseo hacia ese otro, como ese otro quien es suprimido como objeto de deseo por aquel a quien aun se desea fervientemente. El tránsito por esta siempre triste experiencia ha sido en múltiples ocasiones el dispositivo que genera fecundos procesos creativos.

Lo que igualmente ha ocurrido es que la vivencia repetida de esos pasajes, me ha desgastado paulatinamente; una especie de reserva emotiva que todos de algún modo poseemos, después de dos o tres de estas desgracias merman las resistencias vitales y las posibilidades de sobrevivir cada vez son menos, requiriendo para esos casos una sofisticación conceptual cada vez

¹²⁶ Edgar Morin. *El Método*. Op. Cit.

más compleja que nos permita entender la circunstancia de pérdida desde ideas menos lacerantes y destructivas y convertir las faltas en una suerte de ganancias simbólicas.

En ese proceso semiótica y psicoanálisis tuvieron en mí un papel capital en mi supervivencia de modo que hasta hoy, si bien, dañado y trastocado todavía logro andar por mi propio pie y sacar energías de lugares insólitos para lavarme la cara todos los días. A la luz de estas experiencias es que ha surgido mi interés por incorporar esa teoría a mi vida afectiva por medio de la realización de sus imágenes.

b) El objeto artístico de la producción plástica.-

Con relación a la intervención reflexiva respecto de lo que he llamado objeto artístico, la primera idea que surge es justamente la conciencia de que hacer imágenes es para mí una estrategia de incorporación del mundo a mi vida afectiva.

El modelo de investigación creado también me ha sugerido ciertos índices para concebir los posibles campos de exploración por un objeto artístico, éstos surgen al desplazar las categorías de Peirce de Primeridad o Cualidad, Segundidad o Reacción y Terceridad o Pensamiento, hacia la dimensión objetual de una obra artística de modo que, ese espacio cualitativo bien podría ser el tiempo en tanto que éste, es el soporte de toda posible existencia, el campo reactivo es posible entenderlo como la manifestación matérica de cualquier obra y finalmente, el ámbito del pensamiento puede ser la dimensión conceptual que toda obra posee implícita o explícitamente.

El tiempo, lo matérico y lo conceptual, serían tanto elementos como funciones dentro de una obra de arte, además de que, cada uno de esos conceptos sería una probable categoría para definir el estatuto ontológico de un objeto artístico dentro del amplio registro que actualmente aparece en la producción artística contemporánea.

Ámbito temporal.-

Respecto a su papel como factor en la creación y con relación a mi obra, el tiempo lo entiendo de tres formas: por principio, un tiempo en mi pasado que tiende a actualizarse al ejecutar mi proceso creativo y que implica una ya muy añeja relación con los cómics, forma ésta, de narrativa visual que forma parte entrañable de mi vida afectiva visual y que, aún hoy, condiciona tanto mis tendencias formales al dibujar como, mi disfrute erotizado de las imágenes.

La segunda forma en que se implica el tiempo dentro de mi obra se refiere al proceso concreto que realizo al dibujar, que creo que es una especie de rito; sin duda una gran cantidad de creadores adquiere con la práctica constante esa forma ritualizada de trabajo con la creación. Retomo la idea de rito por dos razones: por su ejercicio de repetición y por su función diferenciadora fundamental entre dos grandes planos, lo sagrado y lo profano.

Es decir, que en la práctica cotidiana del dibujo repito una serie de conductas que acentúan su significación precisamente por su acto repetitivo a diferencia de lo que ocurre en una simple rutina donde lo que se repite vacía su significado por el desgaste de lo naturalizado. En mi ejercicio dibujístico actos como: no poder dibujar de lo imaginado y requerir siempre un referente concreto de la realidad; la predilección de la noche para trabajar; la sensación de continuidad que experimento al trazar casi mecánicamente una red de texturas lineales; del mismo modo la acción de seleccionar los textos que operan como principio de la imaginación o en tiempos recientes ya no la selección sino la elaboración personal de ellos. Estos actos generan un tiempo particular distinto al de la vida cotidiana que navega casi siempre por el sinsentido.

La tercera forma en que puedo ver el tiempo como parte de mi objeto artístico se refiere a la propiedad formal convencional en que el tiempo se maneja dentro de una gramática visual, es decir, en mis dibujos aparece la constante de manejar secuencias mediante viñetas o bien colecciones de imágenes como en el caso del proyecto de "Lacan imaginario", estas series proponen

un discurso que implica lo temporal más que lo espacial. Este tiempo es intrínseco a la forma de mi obra y la define dentro de un carácter ontológico temporal.

Ámbito matérico.-

Una vez explorado el campo temporal de mi obra, queda por aventurarse en lo matérico de éste. Distingo tres tópicos que entiendo como matéricos. Uno referido a la iconografía de mis dibujos, otro, al uso significativo de los materiales y el último que comprende los procesos de relación entre ambos, una suerte de técnica que en mi caso sería el dibujo.

Iconografía.-

La selección de la iconografía ha sido un proceso largo que ha ido paulatinamente agregando motivos a mi trabajo aunque básicamente aparecen tres temas: figuras humanas, objetos y textos. La figura humana conserva de prácticas pasadas un aire expresionista aunque en el camino se ha perdido un humor que resultaba lúdico. Los objetos son el principal recurso para crear una suerte de metáforas visuales, estos objetos al ser intervenidos o mezclados en el dibujo generan una carga semántica en función a su herencia significativa que podríamos remontar desde el bodegón o naturaleza muerta hasta el arte objeto o la instalación. De modo que mi iconografía se convierte en una especie de instalación u arte objeto dibujado, cercano al tratamiento que hacen del objeto Joan Brossa o Chema Madoz.

Materiales.-

Al respecto del material tendría que decir que la elección de ellos para mi trabajo es a tal grado afectiva que se pierde en la sensación indiferenciada, es decir que sin importar su origen la sensación sólo habla desde las intensidades. Los papeles de algodón y las tintas son elementos que por una afinidad desconocida establezco una identificación imaginaria con ellos, algo así, como decir que me reconozco en el papel y la tinta tanto que, esos han

sido los materiales constantes desde que inicié una producción que podría llamar personal y que la he realizado siempre recurriendo a dos técnicas: la gráfica y el dibujo.

Esa afinidad la recuerdo desde niño, quizá desde los inicios de cada ciclo escolar cuando una intensa emoción acompañaba a los útiles escolares nuevos, quizá, también relacionada con mi coleccionismo de historietas, todavía recuerdo esa extraña acción de introducir la nariz entre las hojas de la revista de nueva aparición como acto tan inconsciente como de goce. Todavía no lo sé pero ese acto de aspirar el aroma de la tinta y el papel de libros revistas o cualquier impreso, que continuo haciéndolo, es una acción que sólo puedo entender como compulsiva. Pienso que quizá la percepción menos codificada es el olfato y tal vez por ello sea la más predominante al ejecutar las tareas cotidianas de la vida como comer, soñar o amar.

Técnica.-

El aspecto de mi objeto artístico que llamo técnica, en realidad aborda todo aquello que considero como dibujo. – éste, no sé como llamarlo, si proceso, idea u objeto, que es para mí el dibujo; significa casi la totalidad de mi relación con el arte. Por principio es la forma visual más erotizada a mis sentidos, también el aspecto más cognitivo de la plástica ya que, ha sido la estrategia gráfica de representación del mundo sin importar el campo formal al que se aplique, pintura, escultura o gráfica pero, también, es una forma definida y autónoma que sería posible caracterizar quizá desde: la línea, los claroscuros, las estructuras, los signos, los papeles, el negro, el blanco, la tinta al secar que paulatinamente se transforma en el devenir de la ausencia de líquido, no lo sé.

Sin embargo para explorar al dibujo tal vez pueda partir de esa pequeña categorización que he sugerido es decir, que el dibujo puede ser un proceso, una forma o una idea, o bien, el dibujo como proceso, como forma y como idea.

Ámbito conceptual.-

Este espacio de reflexión sobre mi objeto artístico implica abordar a mi obra en tanto que pensamiento o bien, su concepto. La pregunta sería: si mi objeto artístico son imágenes seriadas a manera de naipes de tarot donde los motivos visuales metaforizan de algún modo los conceptos de psicoanálisis bajo el enfoque de Lacan, entonces ¿qué idea implícita se sugiere al realizar esta producción?

Este ámbito de exploración lo que sugiere en realidad es una de suerte de hipótesis, aunque aquí más bien quisiera recuperar el concepto de hipótesis de Peirce que, él análoga al de abducción. La Abducción sería la inferencia lógica que a diferencia de la dos restantes, deducción e inducción, la solución de un problema no es el producto final del proceso sino, el principio; de algún modo se tiene la solución antes que el problema¹²⁷. Quizá esto a alguien le suene extraño sin embargo es un proceso de conocimiento más común de lo que se cree y Peirce pensaba que de hecho era la única forma de construcción de conocimiento nuevo ya que, tanto en la deducción como en la inducción el resultado de la inferencia se genera como producto de un saber previo. Pero, qué describe mejor al arte que tener la solución a un problema que todavía ni aparece.

Si tuviera que reducir el concepto, la hipótesis o la abducción implícita en mi producción diría que: si el conocimiento comprende un proceso que pasa por la creación de ciertas imágenes de orden colectivo conocidas como mitos y que, estas imágenes paulatinamente por efecto del hábito se transforman en orden simbólico en forma de saberes o creencias. Pienso que, del mismo modo pero, en sentido inverso, es decir ahora tomando las ideas y los saberes como punto de partida, no para crear otras ideas sino para crear imágenes. Hacer el recorrido en sentido inverso también debe implicar la creación de conocimiento sólo que ahora de tipo visual. Creo que es posible un conocimiento que convierte los conceptos en imágenes. Eso es lo que quiero hacer con los conceptos de Lacan

¹²⁷ Charles Sanders Peirce. Op. Cit.

c) El discurso como parte de la producción plástica.-

Por último al trabajar sobre el espacio discursivo de mi producción artística me gustaría comentar algunos principios que le dan forma. Respecto justo a la forma que resulta propicia para decir los conceptos de mi producción quisiera retomar alguna idea de Michel De Certeau, sobre todo cuando comenta que el discurso sobre un “hacer” en tanto opuesto al “pensar” es cualitativamente distinto pues, el “pensar” implica la inscripción en ámbitos de legalidad establecidos por una normativa institucional que forma parte de las estructuras del poder de modo que, “pensar” deviene una estrategia de éste. De modo que, “hacer” sería la táctica de todos aquellos que no lo poseen para revertir de manera creativa los mandatos de un orden que opera sólo en función de su repetición. Como dije antes, para De Certeau ejemplos de un “hacer” son lo cotidiano y el arte. Con respecto al discurso del “hacer” propone que tendría que plantearse a manera de narrativa pues, en ella es posible la búsqueda alternativa de tácticas discursivas, éstas definidas como la función de una necesaria relativización del poder pues, éste incluso norma todo aquello que es conocimiento “válido” y excluye todo discurso que según su interés no contribuya a sus objetivos de perpetuación¹²⁸.

De modo que la forma que asumo para este discurso, lo propongo a manera del concepto de Táctica en De Certeau como una “historización” o narrativa¹²⁹.

Al abordar el espacio discursivo de mi producción artística tendría también como propósito explorar la forma en que esos conceptos de Lacan pasan por el filtro de mi apropiación. Quiero decir que la herencia teórica de Lacan tiene particularidades dignas de mencionarse y que se conectan de algún modo con la idea de apropiación que menciono.

¹²⁸ Michel de Certeau. Op. Cit.

¹²⁹ Ibidem. pp.XLIX,L.

Las ideas de Lacan las conocemos principalmente en dos fuentes. La primera y más directa es la recopilación de una serie de textos sueltos que corresponden a etapas germinales, de su producción teórica, estos textos se encuentran publicados bajo el nombre de “Escritos” la organización de ellos responde a una lógica entre temática y cronológica¹³⁰. Sin embargo una característica de estos “Escritos” es su densidad ya que ahí Lacan concentra procesos de su enseñanza de semanas en unas cuantas páginas.

Otra fuente de su pensamiento, quizá la más importante es lo que se conoce como “El seminario” importante actividad pedagógica que Lacan proponía como espacio de reflexión entre sus seguidores, actividad que se extendió aun después de su expulsión de la sociedad psicoanalítica internacional, pese a ello los seminarios se continuaron bajo un contexto entre marginal y clandestino. Estos seminarios arrojaron veintisiete tomos equivalentes a los años en que el seminario se mantuvo activo hasta la muerte de Lacan. Consisten en las transcripciones de esas clases que Lacan impartía semanalmente de modo que no es letra directa de él sino del encargado que Lacan designó, Jacques Alan Miller, su yerno.

Otra característica de la pedagogía mostrada en el seminario es que su enseñanza es escasa en definiciones y abundante en contextualizaciones, relaciones, acercamientos y una manía perversa por dejar abiertos una buena cantidad de conceptos.

Estas circunstancias, más algunas otras relacionadas con más autores que comentan la apropiación, me hacen suponer que el acercamiento al pensamiento de otro nunca es posible de forma total y que, de esta circunstancia Lacan era perfectamente conciente. De modo que la aventura por su pensamiento sólo es posible como acto de apropiación sesgada, en mi circunstancia el sesgo es la intención de que su pensamiento represente en mí un dispositivo imaginario pues, intento atraer sus ideas al ámbito de lo

¹³⁰ Jacques Lacan. *Escritos*. Tomo 1, Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005. y Jacques Lacan. *Escritos* Tomo 2, Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005.

visual para desde ahí potenciar sus cualidades como espacio de apropiación o bien de interpretación.

Por ello la dimensión argumentativa de mi producción artística consiste en dar cuenta de cómo es el Lacan que me he creado, de donde ha salido y si es posible que exista.

Por más descabellado que para alguien esto se oiga hay en mí, una extraña convicción interna quizá no distinguible de un delirio y todavía cercana a la incertidumbre de que, La invención de mi Lacan podría provocar en él una risa bondadosa de aprobación al ver transformados sus conceptos en aromáticas imágenes de tinta sobre papel.

Bibliografía.-

Arnheim, Rudolph. *El pensamiento visual*. Paidós. 1997.

Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

Barthes, Roland. *Mitologías*, México, siglo XXI, 2002.

_____ *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1973.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1994.

Bertalanffy, Ludwig Von. *Teoría general de los sistemas*, México, Fondo de cultura económica, 2005.

Certeau, Michel De. *La invención de lo cotidiano 1- Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2006.

Chávez Mayol, Humberto. *Dispositivos imaginarios*. México, CONACULTA, 1990.

Chenama, Roland. Berdard Vandermersch et.al. *Diccionario de Psicoanálisis*. 2ª ed. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

Cohen, Eduardo. *Hacia un arte existencial*. México, UNAM, 1993.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

Deleuze, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Pre- textos, España, 2005.

_____ *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986.

_____ *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005.

_____ *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Editorial Lozada, Buenos Aires, 2004.

Deleuze, Gilles. Félix Guattari. *El antiédipo, Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1985.

_____ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Tercera edición, Traducción José Vázquez Pérez, España, Pre-textos, 2000.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. México, Fontamara, 2004.

Eco Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, Lumen, 1992.

Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México, Fondo de cultura económica, 2005.

Elster Jon. *Alquimias de la mente: la racionalidad y las emociones*. Barcelona, Paidós, 2002.

Faerna, Ángel. *Introducción a la filosofía pragmatista del conocimiento*. España, Siglo XXI, 1995.

Fabri, Paolo. *Tácticas de los signos*. España, Editorial Gedisa, 1998.

Faerna, Ángel. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento, siglo XXI*, España, 2000.

Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*. México, Taurus, 2000.

_____ *La sicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1996,

_____ *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana*. México DF. Vila Editores, 2005.

Freeland, Cynthia. *Pero ¿esto, es arte?* Madrid, Cátedra, 2003.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Vol. 13: Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gilli. 1990.

Grupo . *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993.

Hayles, Katherine. *La evolución del caos*. España, Gedisa, 2000.

Herrero, Ángel. *Lógica abductiva*, Editorial Palas Atenea, Madrid, 1995.

Kasantzakis, Nikos. *La última tentación de Cristo*. Buenos Aires, Lumen, 2000.

_____ *El pobre de Asis*. Buenos Aires, Lumen, 2000.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Forma, 1996.

Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de cultura económica, 2007.

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

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

_____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3 Las psicosis.* Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1984.

_____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto 1956-1957.* Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2005.

_____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del Inconsciente 1957-1958.* Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 1999.

_____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964.* Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1987.

_____ *Escritos.* Tomo 1, Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005.

_____ *Escritos* Tomo 2, Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005.

_____ *Mi enseñanza.* Traducción Nora González, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro.* Barcelona, Paidós, 1993.

_____ *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad.* Barcelona, Sígueme, 1999.

Mannoni, Maud. *Saber que no se sabe, una experiencia analítica.* España, Gedisa. 2002.

Marchand Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad posmoderna.* España. Akal, 2004.

- Mattelard, Armand. *¿Cómo leer al pato Donald?* México, Siglo XXI, 1981.
- Merleu-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. México, Editorial Artemisa, 1985.
- Mario de Michelis. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Barcelona, Alianza. 2000.
- Morin, Edgar. *El método 1- La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra, España, 1994.
- _____ *El método 3- El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, España, 1995.
- _____ *El método 5- La humanidad de la humanidad*. Cátedra, España, 2005.
- Peirce, Charles Sanders. *El hombre un signo*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- *La ciencia de la semiótica*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
- Porlán, Rafael. *Construcción y escuela*, Ed. Diada, Madrid, 1998.
- Rovati, Pier Aldo. *Como una luz tenue*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- Robertson, Robin. *Arquetipos jungianos*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona. Seix Barral. 1998.
- Segal, Lynn. *Soñar la realidad*, Paidós, Barcelona, 2000.

Subirats, Eduardo. *Las vanguardias y la cultura moderna*, en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona, Anthropos, 1996, p.41

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1999.

Von Franz, Marie Louise. *Adivinación y Sincronicidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

Watzlawick, Paul. *¿Es real la realidad?*, Herder, Barcelona, 2002.

_____ *Cambio*, Herder, Barcelona, 2004.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. España, Alianza, 2003.

Wolfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Barcelona, Espasa Calpe, 2006.

Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Tercera edición, México, Siglo XXI, 2007.

_____ *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Traducción Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 2006

Otras fuentes:

El abecedario de Gilles Deleuze. En:

http://www.dialogica.com.ar/iys/Abecedario_Gilles_Deleuze.rtf