

Apuntes sobre lo singular, la re-presentación y el arte. Un rodeo a lo real

Notes on the singular, representation and art. Edging the real

Por Juan Carlos Suzunaga Quintana¹

RESUMEN

El arte se debate precisamente entre responder al papel asignado por la modernidad como campo de la estética, y de escapar de ese lugar e interrogar la re-presentación para abrir el horizonte de sentido, pero esta vez introduciendo lo singular como su única garantía de tratar lo real. Lo cual dista del ámbito de la investigación. El arte, en consecuencia, está expuesto al peligro de sucumbir a la demanda de la realidad en el capitalismo de la modernidad tardía. La pertinencia de tratar lo singular en su propia lógica, es decir sin la pretensión de compararlo con lo universal, mediante la creación artística y la elaboración simbólica, permite tramitar lo incomprensible, lo real, lo insoportable dándole una forma y una materia, lo cual implica contrarrestar los efectos del retorno de lo real puesto en el acto atroz.

Palabras clave: Arte, Singular, Sujeto del inconsciente, Pulsión, Inconsciente, Lo real, Modernidad tardía

ABSTRACT

Art is debating precisely between responding to the role assigned by modernity as a field of aesthetics and escaping from that place and questioning the re-presentation to open the horizon of meaning, but this time introducing the singular as its only guarantee of trying the real. Which is far from the scope of the investigation. Consequently, art is exposed to the danger of succumbing to the demand of reality in late modern capitalism. The relevance of treating the singular in its own logic, that is, without the pretense of comparing it with the universal, through artistic creation and symbolic elaboration, allows us to process the incomprehensible, the real, the unbearable, giving it a form and a matter, which it implies counteracting the effects of the return of the real put into the heinous act.

Keywords: Art, Singular, Subject of the unconscious, Triebe, unconscious, The real, Late modernity

¹Universidad Nacional de Colombia (UNAL). Psicólogo. UNAL. Doctor (candidato) en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. UNAL. Universidad de Antioquia (UDEA) Magister en Ciencias Sociales con énfasis en psicoanálisis, cultura y vínculo social. UDEA. Psicoanalista. Docente Universitario. Bogotá, Colombia.
E-mail csjuanca3@hotmail.com

Introducción

Estas anotaciones derivan de algunas meditaciones derivadas del encuentro con el arte en el marco del Seminario de investigación de la Maestría de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, asimismo, me he apoyado en algunas ideas y proposiciones que he ido desarrollando en algunas publicaciones psicoanalíticas.

Al tratar de definir el arte, se emplea usualmente su origen etimológico, en griego, *τεχνη*, *tekní*¹, y latín *ars*, sin embargo, no se le medita en lo más esencial del fundamento de la palabra, con relación al pensar de su época. En estos apuntes nos detendremos inicialmente en lo que se puede considerar su origen, al menos en lo que se conoce en el mundo occidental, a saber: la palabra, *τεχνη*, *tekní*, en el griego antiguo.

Heidegger en una de las afirmaciones al respecto plantea que “En primer lugar *τεχνη*, *tekní*, no solo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido de lo elevado, y para las bellas artes. La *τεχνη* *tekní*, pertenece al traer-ahí-delante, a la *ποιησις*, *poiesis*; es algo poietico”².

Por tanto, no solo nombra un hacer y saber hacer, sino también señala al arte, en el sentido más elevado. Asimismo, la *τεχνη*, *tekní*, “pertenece al traer ahí adelante, a la *ποιησις*, *poiesis*. También está relacionada con el saber, *επιστημη*, *epistimi*, sin embargo, se diferencia de este, ya que se relaciona al saber, pero del obrar. La *τεχνη*, *tekní*, es un saber de un ver previo que acompaña el proceso de la creación con un fin último desde su inicio. En ese mismo sentido *τεχνη*, *tekní*, es un saber en el sentido en que implica un ver que desoculta lo oculto, lo oscuro, y acompaña todo el proceso como un modo de develar aquello que es enigmático y lo liga al *ειδος* *idos*, al aspecto y la materia.

Por esa razón la definición de arte sugerida por la palabra griega *τεχνη*, *tekní*, alude a un hacer salir de lo oculto, y que es consustancial de la palabra *επιστημη*, *epistimi*, en tanto hace referencia al saber. Heidegger se refiere a ellas como “nombres para el conocer en el sentido más amplio”³. Es decir, que en el saber se hace patente algo. El saber⁴ es un salir de lo oculto, se puede entender como un desocultar lo enigmático, mediante un saber, éste a su vez se relaciona dialécticamente con la palabra *ποιησις*, *poiesis*, producir, en el sentido de crear.

En consecuencia, me referiré al arte sin adjetivos, en tanto que el arte ha de definirse, en principio, como un “sacar de lo oculto”. Se hará un recorrido de las implicaciones de la re-presentación como concepto exclusivamente moderno, realizada y consumada por el discurso capitalista, y del arte como respuesta del sujeto a lo real, constituyéndose como un “señalar lo imposible”.

El mundo. Una pantalla

La modernidad ha constituido, a partir de la filosofía cartesiana, la hipótesis de la certeza del pensar del hombre como respuesta a los interrogantes que arroja el

mundo. Para Heidegger, la modernidad es la única época que ha concebido al mundo como imagen, y el hombre se ha convertido en sujeto. Pero, decir mundo e imagen, necesita varias aclaraciones. En primer lugar, mundo es lo existente en su totalidad, y cada época ha tenido una idea al respecto, pues ha definido lo existente a partir de una determinada concepción de verdad, la cual ha servido de fundamento para que el hombre se ubique respecto a ella, y por definir desde allí lo que es el mundo y lo que es la realidad. Este hecho, que implica además hacer juicios de atribución y de existencia de todo aquello que existe (de lo ente), lo hace sentir más seguro, si se puede decir así, de la vida. De allí derivaría la relación de lo existente, la realidad y la necesidad de construir intelectualmente una concepción de mundo.

Decía Freud que la noción de la *weltanschauung*⁵ “es una construcción intelectual que soluciona de manera unitaria todos los problemas de nuestra existencia, a partir de una hipótesis suprema; dentro de ella, por tanto, ninguna cuestión permanece abierta y todo lo que recaba nuestro interés halla su lugar preciso”⁶, de nuestra parte, podemos decir que prácticamente la historia del pensamiento de la humanidad ha sido constituida a partir de la dialéctica de nombrar aquello que le resulta insostenible en esa experiencia que es el encuentro con lo real, lo enigmático, lo cual le ha permitido a la humanidad construir un saber para sofocar su angustia. Un saber que es dialéctico porque explica lo desconocido mediante lo conocido y viceversa. Es menester subrayar que, esos encuentros son con la naturaleza, entendida ésta como un real que emerge como un acontecimiento, un asalto, por tanto, no es previsible, que angustia. Emerge y crea rupturas mediante acontecimientos que dejan huella y el hombre las señala y las ordena.

Así las cosas, cuando decimos que la emergencia de lo enigmático, le ha permitido al hombre construir un saber y poder allí tranquilizar el encuentro angustioso -nos estamos refiriendo que el hombre al encontrarse con aquello que le resulta insostenible, que bien pueden ser sus propias huellas, o bien acontecimientos del universo que escapa a sus intelecciones, pues no hay nada que lo nombre, estamos diciendo que está construcción- le va a permitir nombrar la realidad, pero no es un asunto de un solo hombre, sino que implica una relación social, pues dentro de las dificultades que tiene el hombre con sus encuentros, ha sido, en primera medida el encuentro con el otro, y por tanto, para poder vivir juntos ha tenido que tramitar este encuentro reconociéndolo como semejante. Por dichas razones se plantea que la concepción del mundo deriva precisamente de ese saber que permite definir qué existe y qué no, en razón a que lo que existe se le atribuye un lugar en el marco de lo posible, mientras que hay algo que queda por fuera de ese marco inexplicable e inexplicable, puesto que no responde a la lógica de determinada concepción de mundo que, repito, está relacionada con una determinada concepción de la verdad.

De otra parte, la noción de imagen en la modernidad, tiene un estatuto disímil a otras épocas, en virtud de que el hombre que se constituye como sujeto por primera vez,

dado que se arroja el pensar y, por tanto, se diferencia de todo aquello que no lo hace. Este hecho hace que el hombre se separe de todo lo existente, para ponerlo ante sí como una representación, cuyo referente es ese pensar del hombre, puesto que piensa, razona, a partir de saber que es consciente de su consciencia.

En consecuencia, hablar de imagen en su esencia es más que un calco, una proyección o un cuadro, porque esta imagen ya no responde a la palabra griega *μιμησις*, *mimisis*, ni a la palabra latina *imago*. La primera, derivaba de la palabra *μῖμος*, *mimos*, y se consideraba como un verdadero encuentro con los dioses se refería a una suerte de reencarnación en estado de éxtasis producido por el vino consumido en el marco de las fiestas agrarias griegas. De otra parte, la *imago* es una palabra latina que alude a imitación, en tanto semejanza con la realidad, pero una realidad que da cuenta de la gracia divina, *Imago dei*. Tanto la una como la otra no tienen como referencia al hombre, ni exige que esa *μιμησις*, *mimisis*, o *imago* esté separada de la mirada del hombre como una condición, mientras que la re-presentación en la modernidad sí lo hace, en razón a que la imagen entra en el pensar donde el hombre convertido en sujeto, piensa y razona desde el yo y se distancia de todo lo existente ubicándolo al frente, lo arroja al frente (*ob-iecto*) para pensarlo, y cotejarlo, compararlo con la verdad de las leyes universales, la taxonomía biológica y de las fuentes escritas para darle estatuto, no solo de objeto, sino de certificar su existencia.

En otras palabras, introducirlo en los campos objetivos de la fisicomatemática, la biología y de la historia, pero, como constructo objetivo de lo que el hombre calcula y planifica *a priori* o *a posteriori*, en relación con el representante del pensamiento que es el yo del hombre y las leyes universales de la naturaleza o de la explicación científica, constituyendo una concepción de mundo como imagen, entendida como un pensamiento unificado y constituido como sistema de campos de objetos derivados de la ciencia.

Recordemos que la ciencia, incluye las ciencias naturales y las ciencias históricas del espíritu como lo planteara el filósofo alemán Wilhem Dilthey. Por tanto, todo lo existente se constituye como sistema, como un conjunto organizado de campos de objetos que se instalan en lo real, y validan lo existente con la condición que pase como objeto inscrito tanto en el saber de las ciencias naturales como de las ciencias históricas del espíritu. Lo importante de esto, es que este sistema no queda en el ámbito científico de las universidades y de los institutos de investigación, sino que se instala y pasa a ser obvio en el sentido común, constituyéndose como la manera de ver la realidad.

Esto implica que es la única época que hace de la realidad un sistema de campos de objetos calculable y planificable, en virtud a que el hombre se separa de lo existente, pues hace uso de su propio entendimiento de manera autónoma, arrogándose la certeza de pensar todo aquello que está ya al frente suyo, con el propósito, nombrar, aquello que está al frente suyo, esto implica llegar a tomar dominio total de todo aquello que él consi-

dera dentro del marco de lo existente, puesto que dado que le da estatuto de objeto.

El mundo, para la modernidad, deviene imagen, pantalla de imágenes, en razón a que un ente, como lo es el hombre, se arroja el carácter de ser *subjectum*, sustancia, ser. Sujeto. Y es factible, por esto, darle un lugar preponderante a aquello que gira alrededor suyo, y que tiene como condición estar arrojado al frente, *ob-iectum*, lo cual le permite establecer una distancia que va a sostener el edificio de la modernidad, a saber: el sujeto y el objeto. Es decir, el hombre ha puesto frente a sí una pantalla de imágenes⁷, un sistema de objetos planificables y calculables, lo cual le da estatuto de re-presentación, a lo que Heidegger llama “la época de la imagen del mundo”.

El yo moderno, en Heidegger, es de antemano el primer objeto del re-presentar del ser. La pregunta por el pensar está referida a la pregunta por aquello que se presenta en lo real. En consecuencia, el *cogito ergo sum* de la modernidad plantea una metafísica del objeto, en tanto que es puesto, arrojado al frente de un sujeto. Podemos decir que la emergencia del sujeto es correlativa con lo que se pone al frente. Es decir, la modernidad aparece cuando el hombre se convierte en sujeto de la razón, de la consciencia, de la percepción, y el mundo se conquista como imagen.

Es necesario que la verdad devenga certeza de la re-presentación y la esencia de lo existente se transforme en presencia para la percepción y el pensamiento de la consciencia. El costo de esta transformación es el olvido del ser para Heidegger, la forclusión del sujeto para Lacan, en tanto que el hombre se destaca ya no como un sujeto, *subiectum*, “sub-stancia”, sino como un hombre que es objetivado por la ciencia, es decir, una *ob-stancia*⁸. Es decir, como lugar ante el cual se hacen presentes los objetos. El Yo. No es gratuito que el objeto tal y como lo conocemos haya aparecido en el siglo XVIII, en alemán *Gegestand* como traducción del latín *ob-iectum*, en el marco del pensamiento cartesiano y la consistencia de la física newtoniana como campo de la re-presentación físico-matemática, como una suerte de exteriorización; si se quiere, de objetivación, resultado de un saber que se relaciona con una verdad formalizada, la cual es establecida por Kant.

En este punto, el neologismo de Platón *ἰδέα*, *idea* adquiere especial relevancia, si se entiende que deriva del verbo griego *εἶδεναι*, *idené*, que significa ver. Entonces, la *ἰδέα*, *idea*, exige aspecto, *εἶδος*, *idos*, materia, *ὕλη*, *ilí*, y forma, *μορφή*, *morfi*, a aquello que se presenta, puesto que su fundamento esencia significa visión, intuición intelectual. Es decir, aquello que es susceptible de ser percibido. Esa materia y forma viene a recubrir lo que se presenta en su calidad de objeto. En otras palabras, es lo que se va a re-presentar, se va a volver a presentar, pero esta vez con esa suerte de cobertura que le da la modernidad, lo cual lo hace susceptible de ser pensado por la consciencia y la razón. *Re-presentatio* alude a una reiteración del presentar⁹, por el prefijo *re*, puesto que implica el retorno de algo, la vuelta a su estado original.

Por eso, se ha de entender que re-presentación no es la mera presentación de imágenes, sino el volver a presentar

como exigencia con la cobertura de un saber objetivado, que se ha instalado como la única re-presentación a partir de la filosofía cartesiana, lo cual implica una manera de pensar, de constituir lo imaginario y lo simbólico.

La realidad: un nudo borromeo R.S.I. Un esbozo

Con Lacan hemos entendido que la realidad es la intersección de tres registros, de tres anillos que son dinámicos: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Es decir, que la realidad se constituye como una organización de lo real, a partir de la constitución del sujeto en relación con el Otro, mediante la construcción de aparato psíquico.

En otras palabras, la realidad se constituye como una salida expedita que tiene el niño ante la imposibilidad de responder a la exigencia del Otro, debido a su prematuración biológica, por lo cual es conducido por el Otro (la madre, la prohibición, las leyes sociales, la cultura) por los desfiladeros del significante. El lenguaje como recurso único para vivir. En este camino se constituye, se organiza la carne viviente en relación al Otro (en principio un lugar ocupado por su madre) como imagen que permite la constitución de lo Imaginario, donde su yo, su cuerpo, el semejante, el otro, el mundo se organiza para resolver el problema de su prematuración, para luego ser reorganizado nuevamente por lo Simbólico, mediante la prohibición de sus pulsiones, permitiendo con esto la autonomía del sujeto en una dialéctica entre separación y alienación al Otro, la historia, la cultural, pudiendo con esto constituir un vínculo con el Otro que le demanda restringir su satisfacción pulsional para poder vivir con el semejante. Pero estas elaboraciones no se quedan en el plano del sujeto, sino viene a constituir la realidad donde el sujeto está inmerso, y que, si se puede decir, re-edita el origen del hombre y de la humanidad en cada nacimiento. La relevancia de proponerlo estriba en que a pesar que la realidad subjetiva empalmada con la realidad social, no logra sofocar lo real que escapa a esa organización, lo cual asalta, acontece, emerge como lo enigmático, como lo insoportable.

En el marco de esta estructura, el avance del capitalismo, la ciencia y la técnica, especialmente de la implementación del modelo neoliberal, ha puesto en tela de juicio la manera en que se regula el vínculo social de esta época, ya que ha puesto la satisfacción individual sobre el derecho colectivo, lo cual facilita la ruptura de aquello que regula la satisfacción pulsional, la satisfacción del individuo, y facilita el desencadenamiento de fenómenos antes no vistos.

Se presenta un desbordamiento de lo real. Eso quiere decir que lo simbólico, es decir aquello que regula el vínculo social, deja de operar y por tanto, se resquebraja, facilitando la ruptura de los límites de la satisfacción individual, pues recordemos que la ley social de los estados de protección en los países capitalistas y de las restricciones características del socialismo se caracterizaban por la legislación de la prohibición de la satisfacción individual a ultranza, lo cual favorecía el derecho público,

y prevalecía éste sobre el individuo. Ahora, lo simbólico está en aprietos, puesto que no regula lo suficiente y, por tanto, se presentan fenómenos que el arte señala con la manera tan particular que se da en nuestros días, descubriendo esa dimensión estética de la re-presentación, dejando atrás la belleza y lo horroroso para hollar su acto en lo incomprensible.

Se puede decir que el arte “moderno” tenía un papel en la nueva re-presentación del mundo, y nos estamos refiriendo a la aparición de la modernidad en el siglo XVII. Recordemos que podemos hablar de re-presentación solo en la modernidad, ya que ni en la época clásica ni en la Edad Media era posible.

El vocablo re-presentación viene del latín *re-presentatio*, el cual aludía a una efigie hecha de madera que imitaba el cuerpo de un muerto, usualmente de un personaje prestigioso como un rey, y se colocaba encima del féretro. Esta *re-presentatio* se empleaba porque el cuerpo del muerto estaba en estado de descomposición, por lo cual resultaba adecuado para poder remediar el *impasse*, pues se le podía transportar en su funeral. En la Edad Media, aun no tenía la connotación que tiene ahora, puesto que solo se refería a la re-presentación de madera de un muerto, el cual, y era usual, estaba ausente¹⁰.

Ahora bien, si hablamos de re-presentación podemos entenderla en el marco de la modernidad, dado que fue en esta época que el universo dejó de ser un mundo cerrado y se pudo re-presentar, ya no con una efigie sino con una fórmula matemática, un axioma, o un texto escrito que garantizará la distancia entre el sujeto y el objeto. Distancia ésta inexistente en el mundo de las semejanzas, propia de la Edad Media.

En el mismo sentido, si hablamos de re-presentación y del arte moderno, estamos hablando precisamente de dos nociones modernas, pues hablar del arte, *ars*, en la Edad Media, refería tanto a las artes liberales, las cuales eran propias de hombres cultivados (*trivium*: gramática, retórica y dialéctica, y *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía y música), como a las artes serviles o las pertenecientes a siervos y esclavos. Al menos que, de manera anacrónica, se busque lo correspondiente a lo que llamamos en la modernidad como “arte”.

Por tanto, es lícito plantear que el arte moderno habitaba la nueva re-presentación del mundo, no para re-presentarlo únicamente, sino para señalarlo, puesto que redimensionaba lo simbólico, lo dinamizaba, instalando una fisura para restablecer esa suerte de distancia entre el sujeto y el objeto. Lo que implicaba abrir un horizonte de sentido, en términos kantianos, y que movilizaba lo que la ciencia moderna cerraba. Se puede decir que la re-presentación era un límite entre lo simbólico y lo imaginario, y que el arte hería, fisuraba esa re-presentación.

Es preciso señalar que cuando nos referimos a re-presentación nos estamos refiriendo a la manera como la metafísica cartesiana fundamenta la realidad. La modernidad se constituyó como un sistema que integra, si se quiere, la realidad de la naturaleza, determinada por las ciencias naturales, cuyo horizonte está definido

por las constantes físico-matemáticas y la realidad del espíritu, o de la razón, cuyo horizonte está trazado por la historia, aquella que concibe al pasado como objeto. En este ámbito, donde se constituían los estados nacionales, y la realidad se constituía como un campo de objetos, el arte presentó la crudeza, sin que lo simbólico, por ejemplo, el pacto social, se destituyera. Señaló lo real y permitió recomponer lo simbólico, sin que implicara su destitución.

Sabemos que esta re-presentación se empieza a fisurar con la Primera Guerra Mundial, dado que las nociones de cultura y arte burgueses entran en crisis, así como las apuestas de los estados capitalistas. Crisis señalada por Malevitch y Duchamp entre otros.

A finales del siglo XX, lo dijimos más arriba, lo simbólico no opera como antes lo hacía. Se pueden ubicar las crisis de los países capitalistas con la ya mencionada Gran Guerra en 1914, y sus subsecuentes efectos en 1929, con la crisis económica, la cual hará serie hasta nuestros días. Exigió que los países capitalistas le pusieran restricciones al capital, el cual circulaba libremente, y exigió una suerte de pacto para regularlo después de la Segunda Guerra Mundial, además de contrarrestar los efectos del socialismo, con el tratado de Bretton Woods, hasta la reaparición¹¹ del neoliberalismo con la caída del régimen socialista de Salvador Allende en Chile el 11 de septiembre de 1973, por parte del agenciamiento de la dictadura de Augusto Pinochet y la creación del primer país neoliberal del mundo auspiciado por EEUU.

Recordemos que se contaba con los estados-nacionales. Bien socialistas, bien liberales, con una economía embrudada. Es decir, con límites. No todo estaba permitido, y los acuerdos medianamente se cumplían; regulaba, lo cual ponía cortapisa al exceso. En este marco el arte operó entre lo simbólico y lo imaginario.

Empero, después de la crisis de la Gran Guerra, lo simbólico de las re-presentaciones burguesas entra en crisis para no recuperarse, pues a finales del siglo XX y principios del siglo XXI el límite señalado ya no está entre lo simbólico y lo imaginario, sino que lo que el arte señala es de un límite más profundo, pues está entre lo imaginario y lo real.

Nos referimos a la instalación de la lógica del mercado articulado a la operación que tiene la tecnología sobre lo existente. No sobra decir que, contrario a lo que se cree, es la tecnología la que subsume el saber de la ciencia y la pone a su servicio. Es decir, la implementación de la legalización, por parte de los estados capitalistas, de la prescripción de la satisfacción pulsional, más que de la restricción para favorecer el vínculo social regulado por un pacto que implica que no todo se puede si hay otro. El arsenal simbólico, entre lo imaginario y lo real, es una suerte de delgada membrana que se ubicaría entre estos dos registros.

Ahora, algo tambalea. Ya los acuerdos son insuficientes, puesto que las instituciones, los aparatos que los garantizaban, se han resquebrajado por los mismos movimientos que tiene la historia en el siglo XX. Y, precisamente, no se ha movido por inercia, sino que algo se ha

estado desencadenando. Y el arte lo está señalando con sus manifestaciones; inéditas, inquietantes e insostenibles unas, incorporadas y domeñadas otras. Estas últimas, seducidas por el discurso de las escuelas, expresado en la investigación, las galerías y los museos.

El siglo XX se caracterizó por guerras y revoluciones, y mostró lo que Lenin anticiparía a principios de la centuria. Se pensó que la Segunda Guerra Mundial iba a ser la última, pero infortunadamente mostró sus desastres, no de manera ingenua, sino con el aval de la ciencia y la técnica moderna que hicieron de Auschwitz, Dachau, Treblinka, laboratorios de una lógica que se instaló en el pensamiento occidental. Ya la guerra no es una extensión de “la política por otros medios”, como diría Clausewitz, sino es “la política la extensión de la guerra por otros medios” como nos lo recuerda Hanna Arendt. Después de la Segunda Guerra Mundial, después de Auschwitz, el objeto ya no es el mismo.

Se rompió la lógica del siglo XIX, y al romperse aparece otro tipo de expresión artística, que empieza a sacar de lo oculto sin contar con la re-presentación moderna, al menos tratando de escabullirse de dicha re-presentación, puesto que el arte no puede señalar sin apelar a un significativo, un rasgo, una acción, o una mancha. Heidegger, en sus escritos sobre el arte, menciona de qué manera en la modernidad éste entra en el campo de la estética como un objeto del vivenciar humano. Lo cual implica abrirle un lugar confuso, como lo es la universidad, pues ésta se constituye como una empresa por excelencia de la ciencia moderna; pues allí se especializan los campos de investigación y por tanto, más que facilitar que el arte fisure la re-presentación, la hace parte de ella. He ahí el problema de pensar la conjunción entre investigación y creación.

El arte se debate precisamente entre responder al papel asignado por la modernidad como campo de la estética, y de escapar de ese lugar e interrogar la re-presentación para abrir el horizonte de sentido, pero esta vez introduciendo lo singular como su única garantía de tratar lo real. Lo cual dista del ámbito de la investigación. El arte, en consecuencia, está expuesto al peligro de sucumbir a la demanda de la realidad de la modernidad tardía.

La creación como esa inquietante extrañeza

En el enunciado del ámbito del arte se supone que es posible presentar lo real, pero esta vez prescindiendo de la estética de lo bello o lo horroroso, y se apela a la creación de un objeto que no esté en el campo de la re-presentación. Se puede decir que es un nuevo objeto, pues no responde a la lógica del pensamiento moderno, dado que no tiene consistencia en el marco de los objetos, puesto que esta por fuera del campo de la ciencia y la investigación. Se puede decir que es este nuevo objeto no es precisamente algo que se pone al frente, tal como lo dice su etimología, sino este nuevo objeto es señalado por una mancha, un significativo, un acontecimiento que desacomoda, molesta, cuestiona, y permite la emergencia del sujeto como un acontecimiento singular.

Si se quiere, el nuevo objeto que crea el arte es una mancha...al contrario de la re-presentación, convoca a seguirla. Algo que incomoda la re-presentación, aunque parezca paradójico, pues, no solo señala lo real, sino que permite la emergencia del sujeto en lo singular.

El artista deja algo que exhorta al otro; sin embargo, ya no tiene el carácter de objeto. Recordemos que el objeto no es un concepto cualquiera, sino aquello que está instalado en un sistema pensado, calculado por la ciencia en sus derivas: las ciencias naturales y las ciencias del espíritu. Por tanto, escapa a esa suerte de re-presentación científica, validada por el distanciamiento entre sujeto y objeto.

En el caso de la presentación, el arte presenta la crudeza, sin ese recubrimiento que le da estatuto de objeto moderno, es decir, ese objeto-existencia-permanencia. El arte muestra, señala una huella que des-oculta lo real. En el sentido de la *φυσικς*, *fisis*, de la Grecia arcaica. Es decir, *φυσικς κρυπτεσθαι φιλει*, *fisis kriptesthé filí*, a naturaleza ama esconderse. La naturaleza para los griegos no es un objeto indagado por un campo como lo puede ser la biología, la fisico-matemática o la geología, sino algo que se devela con el *λεγειν leguín*, es decir, con las palabras que dicen. Heidegger nos recuerda que mediante el *λεγειν leguín*, se “des oculta” la *φυσικς fisis*, la naturaleza.

Esto es de suma relevancia, puesto que la naturaleza no se muestra ante la percepción del yo para quedarse, sino que aparece para luego desaparecer. Es decir, no está como objeto en el presente, en la inmediatez, sino como un señalar con el “des-ocultamiento”, *α - ληθεια a-lithia*. No se presenta como objeto del re-presentar, sino como una huella, una mancha, si se quiere, que emerge fugazmente.

Con estas cogitaciones, el arte se vuelve a vincular con la verdad, veritas, *αληθεια, alithia*, se desvincula de la re-presentación, de la estética, para presentarse como una señal, una huella de lo real.

En esa misma lógica, lo real aparece y se esconde, porque cuando aparece es recubierta con la re-presentación, bien sea por el pensamiento de la época, en este caso el saber estético, el saber científico, bien sea con el conocimiento del yo, los cuales no quieren saber nada de ese objeto que interroga su estatuto. Es insostenible porque involucra al sujeto, a aquel que es concernido. Al espectador.

Entonces, no estamos diciendo que lo presente no aparezca; aparece, pero sin ninguna cobertura porque suscita algo, y lo real no aparece solo, sino aparece, si se me permite, a partir de una mancha que trastorna la mirada, la molesta. Pero es esta mancha la que da cuenta de eso real.

La huella señala lo real

La mancha es mencionada por Lacan en el seminario XI, en el que trata la mirada. Voy a intentar teorizar un poco este asunto, que a pesar de que no es explícitamente sobre arte, sí permite evidenciar esa presentación de lo real facilitada por el acto artístico y la acción.

Con esta alusión se desmonta ese mundo interior al que alude el humanismo y la psicología. Al aludir Lacan a un inconsciente vacío, alude a un sujeto que no es de la re-presentación, ni mucho menos a la existencia de un mundo inconsciente interior como si existiera una suerte de piso debajo de otro. Es del campo del Otro, es decir, de un afuera desde donde retorna la percepción, una suerte de rodeo de lo que el sujeto ve, escucha y percibe como es el caso del analizante, que dice “solo cuando se lo digo a usted entiendo lo que tenía en mente”, es decir solo con el paso del decir en el Otro el sentido de lo que se dice tiene otro estatuto. De la misma manera podemos aludir al mirar

En el caso de la anamorfosis Lacan pone sobre la mesa el cuestionamiento del sistema de la percepción conciencia a la que aludía Freud en sus primeros textos. En el cuadro de *Los embajadores* de Holbein¹² vemos dos hombres engalanados con todos los recursos de la época para exhibir el *vanitas*, en términos de Lacan. Mientras tanto, en primer plano en el centro vemos un objeto no discernible a primera vista, y que se nos presenta como una mancha, o en opinión de otros como pintura que ha caído en el cuadro o incluso como una extensión de los objetos que exhiben los embajadores. Tenemos que considerar la lógica de aquel que mira el cuadro estando en frente de él. Sin embargo, basta con optar por un punto de vista diferente para captar que ese objeto oblongo color marfil es una calavera. Pero más que ser un divertimento de la época, es la posibilidad de asumir en serio un mundo más allá de la homogeneidad del sujeto de la re-presentación, el sujeto cartesiano. Cabe anotar que esta práctica óptica es estudiada durante los siglos XV, XVI y XVII.

Podemos hacer un paralelo de aquello que el ideario moderno ubica como el sujeto-yo-consciencia, y de aquello que las prácticas anamórficas proponen al respecto, y la apertura de otra dimensión, o si se quiere de otro espacio disímil al de la consciencia. Podemos entender el concepto de profundidad que ha subrayado Maurice Merleau Ponty en su crítica a las elaboraciones a propósito del grabado en Descartes, pues es en la profundidad, en ese misterio, reside el enigma del ser.

La experiencia con este ejercicio óptico se refiere al encuentro, no con un mundo interior sino con lo real del sujeto, con ese punto incomprensible, desde la perspectiva de la consciencia que lo ha determinado. Es en esta vía donde la experiencia analítica cobra su estatuto, así como el arte, pues en esa deformación se abre el campo del sujeto. Lo interesante de esta referencia plástica de Holbein es la de introducir una mancha en el campo visual, es decir, un objeto inasible¹³, indeterminado que nos mira. En esta mancha es donde cobra valor la esquizia entre el ojo y la mirada, en tanto que no hay correspondencia entre la primera y el segundo. Esta mancha, este objeto oblongo color marfil, tiene el mismo estatuto de esa mancha oscura, ese defecto que en el cine dura 1/5 de segundo que el ojo no capta pues hay una ilusión de llenado de recuerdo o de persistencia retiniana como dirían ciertos entendidos.

Esta alusión a la mancha, al escotoma en el campo

visual, retoma lo que aludíamos a la diferencia entre fenómeno y manifestación en Heidegger, donde este último es un indicio de lo que subyace al fenómeno y de lo que tiene de verdad y de ser. El psicoanálisis, analizando la cuestión de la mirada, se encuentra con este problema, entre el ser y la apariencia, es decir: el sujeto no es lo que aparenta ser y lo que él ve. Esto está planteado desde esa suerte de desajuste, de no reciprocidad, como lo aludimos más arriba, entre lo que se mira y se ve; “nunca me miras allí donde te veo” y “lo que miro nunca es lo que quiero ver”.

El cuadro de Holbein pone en otro lugar al sujeto de la re-presentación cartesiano, pues este se erige como réplica, fundado en una semejanza, el cual tiene todo el carácter de lo imaginario. Esa mancha que desconcierta pone en tela de juicio cualquier patencia de lo visual e introduce un agujero, una falta a lo escópico, un sujeto vaciado, nadificado, en tanto tiene una falta central resultante de la castración ($-\phi$)

Lo que plantea Lacan es que el hombre no es el que mira el cuadro sino es mirado por el cuadro y lo mira la muerte. Lacan dice que la obra hay que verla de sesgo, es decir, que no hay que verla tal como se presenta sino hay un través, un lugar preciso donde logra aparecer lo real. En el cuadro sería la imagen anamórfica del cráneo, de la muerte que es estar casi al borde. Esa anamorfosis aparece cuando se ve de lado. La mirada moderna no puede captar lo que hay allí, puesto que tiene centrada la mirada, es la percepción razonable. Por tanto, es menester descentrar esa percepción razonable, para ver de sesgo algo que no es factible en términos de la razón porque la percepción domina todo, a menos que uno se descoloque.

El arte lo que hace es descolocar, descoloca la realidad y crea una mancha, algo que no es digerible, algo que se hace presente y no se sabe qué es, y que está en el registro de lo cruel, de lo crudo; es una huella, en tanto que da cuenta de qué es lo real, porque en este caso lo real no se presenta sin una cobertura, una pequeña cobertura que da cuenta que está ahí. Una inquietante extrañeza.

La mancha. Antípoda del espectáculo del horror

Hay muchos artistas que, con la intención de “presentar lo real”, recrean un espectáculo de cadáveres, de sangre y de evisceraciones, o en el mejor de los casos anos, vaginas, senos que se despellejan; y con ello señalar con el borde lo real, puesto que se re-presenta esa idea espantosa, fantasmática, quizás macabra y grotesca de lo que se cree que es lo real.

Por tanto, ese tipo de acciones saca la realidad que surge del espectáculo. En tanto que pertenece a ese stock de existencias morboso que opera como una pantalla llena de imágenes insoportables, pero después de todo imágenes.

“Lo más cruel de la realidad no reside en su carácter intrínsecamente cruel, sino en su carácter ineluctable, esto es, indiscutiblemente real”¹⁴, y el papel del artista es señalar ese punto enigmático que se esconde tras la

re-presentación de la realidad hecha del pensamiento de la época. Puede haber mucha sangre, o pedazos de cuerpo en la sala; sin embargo, no dejan de ser objetos que la ciencia ya ha pensado y el mercado con insistencia hace circular.

Por ejemplo, los cadáveres, a pesar de no ser tan obvios, son parte de la realidad, dado que la ciencia habla de ello. Ha habido un tratamiento de los muertos desde que el hombre es hombre, pues los rituales fúnebres son una característica de la transformación del mono en hombre, así como son los instrumentos de trabajo.

Lo que anuncia el cadáver es que no está sepultado. Su etimología deriva de *cadere*, que es caer, y que no está en la tierra (in-humado), por tanto, muestra lo insoportable de la muerte. Es decir, la crudeza de la realidad. Pero al ser enterrado en una fosa, es recubierto no solo por tierra, sino que hay una lápida que da cuenta de esa muerte en lo simbólico, pues hay una inscripción que dice algo de su muerte. Entonces cuando se expone en su crudeza, sin embargo, se construye un discurso alrededor de lo insoportable, y se constituye como una re-presentación de lo macabro, mas no vuelve a señalar la presencia de lo real. El mercado de las imágenes ha naturalizado ese objeto terrorífico del descuartizamiento, y lo ha convertido en una válvula de escape, la cual está lejos de fisurar la moral o la realidad. No son subversivas porque “están ahí para producirnos el cosquilleo que nuestras vidas ya no nos producen. No es una violencia subversiva, al contrario, es lenitiva porque hace soportable nuestro insoportable aburrimiento”¹⁵.

Me refiero aquí al espectáculo que tapa lo real. Es una suerte de membrana constituida por una manera característica de re-presentar de la modernidad, en nuestro caso modernidad tardía, o como lo llamaría Heidegger de una metafísica consumada; es decir, la implementación del ideario cartesiano a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. No sobra decir que nos distanciamos de aquellos que proponen una época postmoderna, pues los fundamentos de la modernidad aun no han sido superados, no han sido superados los fundamentos de la metafísica cartesiana. Por eso, es importante meditar cuál es el carácter, en tanto que la verdad aún tiene carácter de certeza de la re-presentación. El ser sigue siendo el hombre, a pesar de que su relación con el límite, la ley colectiva está puesta en entredicho. Y lo existente, lo ente, no ha dejado de tener estatuto de ser una objetivación de la re-presentación.

El cuerpo, lo obsceno y el límite

El tratamiento de lo de lo obsceno en la modernidad tardía, junto a las consideraciones que hemos hecho al respecto, implica tener en cuenta que esta época ya no mantiene el velo de lo insoportable, sino se lo quita y lo expone a la mirada. La sexualidad es un lugar común, dado que los *mass media* hacen de ella un espectáculo, un objeto del mercado que circula sin ninguna restricción, ningún límite del goce, suscitando la aparición de aquello que no estaba en escena. Es decir, de aquello que

no se reconoce como propio, que está lejos de haber sido afirmado, y reconocido como atributo. La otra escena, donde el sujeto está excluido. Se puede decir que esta época, más que prohibir el exceso, lo prescribe, y hace de esta prescripción una suerte de necesidad. Ya sabemos de qué manera el capitalismo permite sostenerse, aprendió después de dos guerras y una crisis del sector financiero que es menester causar y mantener consumidores para que el capital sobreviva a sus crisis.

El arte tiene un papel fundamental, puesto que tiene en su núcleo lo obsceno, esa cara oscura que se presenta en la obra del artista, y por ende, el arte tiene una función con la manera en que presenta lo obsceno. El arte bordea la muerte, así como lo bello es acechado por la corrupción.

Lo obsceno, es necesario entenderlo como un problema que no debe tratarse del lado de la moral, sino es entender que su tratamiento está del lado del sujeto, más propiamente de la dimensión de lo real, y que corresponde a aquello que no se le da un atributo, sino que se le expulsa en la constitución misma del sujeto. Es por eso que hablar de lo obsceno¹⁶ es tan difícil, debido a que este concepto es inestable, y cuyos contenidos deberían estar por fuera de escena, es decir: sobre la sexualidad y la muerte y que, entre otras cosas, competen al cuerpo. Se puede decir que lo obsceno es lo que no es soportable, y que genera esa suerte de ambivalencia de rechazo y la vez de fascinación.

Lo obsceno es difícil de soportar, ya que no puede ser mostrado en escena, en tanto que implica el cuerpo, -es importante preguntarse sobre el performance, puesto que allí aparece un cuerpo en escena, quizás mostrando lo que no es soportable, en ese cuerpo, donde anida el goce y el plus de goce. Aquí vemos un cuerpo a punto de desvanecerse, de desintegrarse, pero que esta vez se expone como un objetivo de la época y que se expone ante la mirada. Sabemos y lo hemos anunciado que todas las épocas han construido un andamiaje simbólico donde la impudicia y la obscenidad se trata para suscitar el deseo y el erotismo. Esta época lo ha hecho de una manera que preocupa, pues no tiene en cuenta el velo, y se sirve de la ciencia y la técnica para rebajarlo a meras re-presentaciones que se ufanan de mostrar la verdad como una certeza comprobable.

Es indudable que el cuerpo ha tenido tratamientos estéticos y éticos. Sin embargo, lo obsceno se escurre, se escabulle, donde, ni siquiera, la metáfora puede dar cuenta de él, pero lo señala. En la época de la ciencia donde la verdad se constituye como certeza de la re-presentación, el hecho de que la ficción y la poesía cambien su importancia para ser reemplazada por la evidencia científica o el encanto de la técnica, implica deshacerse de la contradicción y el enigma posibilitado por las leyes del lenguaje.

Por eso, es importante considerar que hay un sujeto que habita el cuerpo, y que este no es una mera máquina, o un organismo que funciona a partir de la adaptación. Sino que el sujeto al constituirse como tal, constituye un cuerpo, a partir de la imagen del Otro, pero que hay un soporte viviente que es afectado por el lenguaje que habla ese Otro.

Se puede decir con estas proposiciones es que estamos frente a un cuerpo que no tiene unidad, pues estaría fragmentado, en tanto que cada órgano se comportaría como un órgano genital, lo cual llevaría a una pugna entre pulsiones¹⁷, y su satisfacción tendría la misma lógica sexual, y de otra parte, un cuerpo que propugna por salvaguardar una unidad imaginaria, que se acompañaría con la supervivencia, ya no del organismo, sino de la unidad constituyente.

En “Tres ensayos sobre una teoría sexual” Freud aludirá que en principio el cuerpo no está libidinizado, sino que se erotizará en relación con el Otro. Por ejemplo, la boca serviría en primera instancia para nutrir, alimentar al niño, sin embargo, el contacto de la boca y la fricción que tiene esta con el pecho materno va a hacer de esa zona altamente excitable, convirtiendo a esta cavidad en una zona erógena. Lo que nos dice el psicoanalista vienés es que estas dos funciones se separarían y entraría en conflicto dependiendo las representaciones del sujeto. Es menester entender que el objeto ya no es el mismo, dado que el objeto no es el alimento, sino lo que bordea sus labios, y que tiene carácter sexual. En esa idea se puede entender que la boca no es la cavidad para comer, sino sería el órgano de la palabra, donde se incluye el silencio; así mismo sucederá con el ano, y otros agujeros del cuerpo.

El ojo, tema que ya habíamos tratado aquí, no solo percibe las modificaciones del mundo exterior, sino las características del objeto, las cuales enviste libidinalmente, a tal punto que lo eleva al de objeto de elección amorosa. Se puede decir, en consecuencia, cuando un órgano se erogeniza serviría a la satisfacción pulsión, pero lo hace de manera parcial, dado que el objeto pulsional se perdió en el pasado. A tal punto es importante esa erotización que el órgano deja de funcionar de manera organizada como lo haría un organismo cualquiera, sino se plegaría a satisfacer a la lógica de la pulsión. Por tanto, nos estamos enfrentando a un cuerpo cuya lógica no es la de la supervivencia, ni de la unidad del Yo, sino a un cuerpo erógeno, que responde a un grupo de pulsiones parciales que no forman un todo y que tienden a satisfacerse individualmente. Ese es el cuerpo hecho para gozar, hecho para buscar su satisfacción, que repito no tiene la lógica del equilibrio, de la homeóstasis, sino del más allá del principio del placer. Un cuerpo fragmentado por las pulsiones y sus objetos.

Lacan dirá que el organismo humano sostiene dos cuerpos, uno el que posibilita la vida como supervivencia, el cuerpo orgánico, y el otro, el cuerpo erótico, aquel que es cuerpo de goce, que esta desregulado, disgregado, y donde opera la represión y cuyos efectos son los síntomas.

Entonces, aludir a lo que está fuera de escena es considerar esa suerte de afectación del lenguaje de ese ser viviente, y que va a ser insuflado de deseo y escrito en su cuerpo las trazas del goce. Por tanto, al aludir a lo obsceno es considerar esa estructura que se constituye a partir de esa dimensión que es lo real, y que va a ser reordenado por lo imaginario y por lo simbólico.

Para hablar de lo obsceno, es menester considerar las elaboraciones que ha hecho el psicoanálisis a propósito

de la constitución del aparato psíquico, causado por la vulnerabilidad radical del “cachorro humano”. Lo obsceno es lo reprimido, o lo que nunca fue inscripto, y que va más allá del código moral, donde se define lo bueno y lo malo. Por tanto, es lícito hablar de lo obsceno como lo que está por fuera de la escena de la consciencia, es decir la castración o en lo que se rechazó y no entró en el registro del placer. Freud hablará en algunos textos que para que aparezca un juicio de existencia, se necesita que haya un juicio previo donde se le atribuya, se le reconozca como parte del sujeto, y que indudablemente es aquello que le brinda placer, la afirmación, *Bejahung*. Sin embargo, no se reconoce aquello, que, a pesar de ser parte del yo primordial, no se acepta porque causa displacer y se le deja por fuera, la expulsión, *ausstossung*. Que, si bien está en la primera inscripción, deja afuera lo inaudito.

Se puede decir que lo obsceno es lo que está afuera de escena, y tiene dos destinos. 1. El pudor neurótico, 2. El acto perverso. Otras posibles versiones de lo obsceno, se encontrarían en la sublimación, el arte, o lo que se tramita en el análisis.

El acto obsceno implica la voluntad de goce, en tanto que hay intención de mostrar lo que no se puede ver, en no dejar nada oculto. Como lo hace a la pornografía, pues agrega algo al lugar que la seducción vela. Recordemos que tanto en la seducción como en lo erótico algo permanece velado, lo cual le quita espacio a la mirada. Lo pornográfico pone en escena lo abyecto, pues intenta poner en escena brutalmente lo que fue expulsado.

De otra parte, el espectáculo tiene otra vertiente que no implica el regodeo de la mirada, sino, lo que deja en la mirada del espectador. Podemos decir que algunas obras y acciones se constituyen como espectáculos inquietantes. Atraen, pero no es nada concreto, sólo ese resto que se deja pero que señala lo real. Creo que es esa nada, presentada por el desecho, lo que genera la presentación de lo real en una obra. Lo que deja inquieto. Esa inquietud, esa extraña inquietud es precisamente lo que daría cuenta de la aparición de lo real. Y ya dijimos, en el sentido de la $\varphi\nu\sigma\iota\varsigma$, *fisis*, que no permanece, el acto artístico, la acción precisamente muestra que hay movimiento, que lo real aparece y desaparece. El espectador pensará, o qué se yo, comentará, se encontrará nuevamente con aquello que lo llevo allí. Sin embargo, no es el mismo, a pesar de las explicaciones que puede haber, bien por snob, bien porque hay algo inquietante en la obra, pero que no se entiende. De cierta manera, el arte está ocupando el lugar que dejó la tragedia griega en el siglo V a.C.

El arte y la inquietante extrañeza

Ante la transgresión de lo sagrado, lo prohibido emerge y se devela como fenómeno perturbador. Cuando el límite entre lo vivo y lo muerto se desvanece, cuando el más allá no se discierne del más acá, se hace más patente la inquietante extrañeza.

El deseo de Antígona de enterrar a Polinices queda en el olvido, la muerte simbólica ya no demarca el territorio,

ya no hace ley, menos aun sirve de testigo.

La muerte ha desbordado los límites y ha roto las membranas, ahora se instala en la vida cotidiana. El sentimiento de la inquietante extrañeza nos enfrenta ante lo insoportable de lo que debió estar oculto, regulado. En su emergencia, inquieta, en tanto que se hace visible, retorna lo más arcaico, lo fundamental, aquello que se creyó superado; bien por lo psíquico, bien por la cultura, retorna para perturbar al sujeto con su extraña intimidad.

La imagen pierde su vitalidad para combatir la muerte, la vestimenta que recubría lo imposible se corre, y aparece lo fundamentalmente insoportable: la repetición, el retorno de lo real. Desde el seno de lo más familiar, lo más íntimo, aparece lo que no se reconoce.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H. (1969). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Clausewitz, K. (1832). *De la guerra*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Hayek, F. (1945). *Camino a la servidumbre*. Bogotá D.C.: Fundación Hayek Colombia, 2010.
- Freud, S. (1905). “Tres ensayos de una teoría sexual”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2008.
- Freud, S. (1930). “35ª conferencia. En torno a una cosmovisión”. En *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004, XXII, P. 126.
- Heidegger, M. (1950). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Heidegger, M. (1954). *Artículos y conferencias*. Barcelona: Editorial Odos, 1998.
- Koyré, A. (1961). *Estudios de historia del pensamiento científico*. México: Siglo XXI editores, 1997.
- Koyré, A. (1957). *Del mundo cerrado al universo infinito*. México, Siglo XXI Editores, 1996.
- Lacan, J. (1986). *El seminario VII. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- Lacan, J. (1973). *El seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- Lacan, J. *R.S.I. Seminaire 1974-1975 Editios de L'association Freudienne Internationale. Publication Hors commerc*, 2002.
- Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. España: Editorial Anagrama, 2012.
- Rosset, C. (2008). *El principio de crueldad*. Valencia: Editorial Pretextos, 2008.
- Suzunaga, J. C. “Consideraciones sobre la verdad: Heidegger y Lacan, un encuentro imposible en los tiempos de la Alethosfera”. En *Desde el Jardín de Freud*, Revista de psicoanálisis de la Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura de la Universidad Nacional de Colombia, N°. 16, 2016, PP. 287-306.
- Suzunaga, J. C. “Modernidad, crueldad y exclusión del sujeto, o las contradanzas del discurso capitalista”. En *Desde el Jardín de Freud*, Revista de psicoanálisis de la Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura de la Universidad Nacional de Colombia, N°. 13, 2013, PP. 239-256.
- Suzunaga, J. C. “Notas lacanianas a propósito de un diálogo... entre Freud y Lacan”. En *Desde el Jardín de Freud*, Revista de psicoanálisis de la Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura de la Universidad Nacional de Colombia, N°6, 2006, PP. 290-309.

Suzunaga, J. C. "Lo que no existe, in-siste. Una a-puesta en el tratamiento de lo real. (Apuntes sobre el objeto)". En *Desde el Jardín de Freud*, Revista de psicoanálisis de la Escuela de estudios en psicoanálisis y cultura de la Universidad Nacional de Colombia, N° 3, 2003, PP. 114-133.

Zabala, I., "La impudicia y lo obsceno en la cultura contemporánea". En línea, documento electrónico revisado en internet (2014) (fecha de consulta: 12 marzo de 2015), disponible en: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v9/PDFS_1/TEXT0%20LITORALES%201%20ERRANCIA%209.pdf

NOTAS

¹Hacemos empleo de la fonética del griego histórico. Es decir, conservamos el iotatismo del griego moderno, en razón a que los entendidos han planteado que esta pronunciación se ha mantenido en más de 4.000 años, y se distancia diametralmente a la planteada por Erasmo de Rotterdam en el siglo XV, quien proponía que la fonética era similar al latín. Hacemos la aclaración, porque las palabras que evocamos en este texto se conocen con la pronunciación latinizada, a saber:

| | |
|------------|--------------------|
| ποιησις | <i>poiesis</i> |
| επιστημη | <i>epistémē</i> |
| τεχνη | <i>techné</i> |
| μιμησις | <i>mímesis</i> |
| φνσις | <i>físis</i> |
| κρυπτεσθαι | <i>kryptesthai</i> |
| φιλει | <i>filei</i> |
| ειδος | <i>eidos</i> |
| αληθεια | <i>a-letheia</i> |

²Heidegger, M. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, P. 15.

³*Ibidem*, P.16.

⁴El saber.

⁵Palabra alemana de difícil traducción que significa cosmovisión, visión del mundo. Cabe anotar que esta palabra ha suscitado discusiones en diferentes campos, pues implica la manera como se define lo existente, la realidad.

⁶Freud, S. "35ª conferencia. En torno a una cosmovisión". En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2004, P. 126.

⁷Las cuales distan de ser meros calcos, meras proyecciones, puesto que son constituidas a partir del saber de la época, en tanto que son objetos pensados por la ciencia.

⁸Juego de palabras entre la sub-stancia, característica del ser, en tanto que son las propiedades intrínsecas del ser, y ob-stancia, dado que alcanza sus propiedades si es pensado por el saber objetivo de la ciencia. Es decir, el yo, desconociendo lo que lo determina, a saber: su falta en ser.

⁹Sin embargo, es menester tomar en consideración el origen de esta palabra, en tanto que la re-presentación señala algo putrefacto, oculto, que está por fuera de la escena pública, y que el arte en la modernidad tardía des-oculta como un señalar lo real.

¹⁰Sin embargo, es menester tomar en consideración el origen de esta palabra, en tanto que la re-presentación señala algo putrefacto, oculto, que está por fuera de la escena pública, y que el arte en la modernidad tardía des-oculta como un señalar lo real.

¹¹El neoliberalismo ya había sido teorizado a finales de los años 30's por teóricos del liberalismo como un camino diferente al liberalismo clásico y la planificación económica para sobreaguar a la crisis económica. Su máximo exponente fue Friedrich Hayek junto a la *Société Mont Pelerin*, muchas de sus posturas al respecto reposan en *Camino a la Servidumbre*, su obra más conocida (1944), donde plantea los principios básicos de la libertad de mercado.

¹²Hans Holbein, *el joven*, realizó la pintura de Los embajadores en el año 1533. Para fines de este texto queremos hacer notar el cráneo en anamorfismo que está en primer plano en la composición. El cuadro se llama en realidad, "*Jean de Dinteville y Georges de Selve*".

¹³Volvamos al fantasma como esa pantalla que recubre lo que se elude, y le es mucho más primario, la mirada, y del cual depende el fantasma. Se puede decir que la mirada es un objeto puntiforme, como lo dice Lacan, donde el sujeto se desvanece al acomodarse a él. Este objeto, según el psicoanalista francés, de todos los objetos en los que el sujeto se identifica en el registro del deseo, la mirada se caracteriza por ser inasible. Eludiéndolo en la ilusión de verse a sí mismo en la consciencia. La mirada sorprende al que mira, no es la mirada que avergüenza, sino es una mirada imaginada por el sujeto en el campo del Otro.

¹⁴Rosset, C. (2008). *El principio de crueldad*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008, P. 24.

¹⁵Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad* España, Editorial Anagrama, 2012, P. 38.

¹⁶Es importante esto de la obscenidad entendida como aquello que esta por fuera de escena, mas no en el sentido moral. A pesar, que el pudor como dique de la pulsión permite discernir la obscenidad, por tanto, no deja de causar el sonrojo. Lo obsceno en su palabra fundamental viene del griego *aidoion ou to* que alude a las partes pudendas, desnudeces, que traduciría lo mismo en latín con la palabra *obscenus*. Pero, esta palabra tiene dos acepciones: una como *ob* (hacia) *caenum* (suciedad) que es indecente, que ofende los sentidos. La otra, *ob* (hacia) *scenus* (escena) que esta por fuera de escena en el teatro, y permite que se imagine. Fundamentalmente es lo que está por fuera de la escena consciente, pues esta reprimida o es inaudita, y le concierne al cuerpo. Pues es a este al que le compete la muerte y la sexualidad, quedando por fuera de la re-presentación. Por eso es necesario entender que el cuerpo no solo es una máquina extensa, o un organismo desposeído de pulsiones, sino que el cuerpo se constituye como erógeno, y que dista de lo que Gilles Deleuze llamó cuerpo sin órganos, pues también es una imagen que se constituye a partir de la imagen del Otro, creando una ilusión de unidad. Unidad que entre otras cosas esta agujereada.

¹⁷La pulsión es un concepto que se distancia de la noción de instinto del campo de la biología, y que es definido por Freud como un concepto límite entre lo psíquico y lo somático. Es menester subrayar que la pulsión tiene su fuente en lo somático, en la "excitación corporal localizada en un órgano" y se manifiesta en la vida psíquica mediante las representaciones. Es decir, la pulsión transformaría la excitación del órgano en moción psíquica. Y precisamente, el trabajo psíquico consistiría en tramitar una suerte de fuerza constante y endógena que se reprimiría o se permitiría en su satisfacción.