

Paciencia y agencia de los objetos artísticos.

Un ensayo de investigación sintomática:

Ever is over all

JÚLIA LLUL SANZ

Centro Cultural de España Juan de Salazar. Paraguay-AECID

julialullsanz@gmail.com

Recibido: 10-6-2014

Aprobado: 16-9-2015

RESUMEN

En este texto pretendemos apostar por la preeminencia de la agencia comunicativa de la obra artística en su materialidad, frente a los textos interpretativos que la restringen utilizándola como pretexto o ilustración de discursos predeterminados. Para lograr nuestro objetivo proponemos una lectura sintomática, de inspiración freudo-lacaniana y de resolución materialista, que responda a la interpelación de los elementos significantes concretados en el cuerpo del objeto artístico en forma de síntomas, de cuya significancia individual y relacional, desprenderemos la diversidad de sentidos emitidos por la obra que coincidirán, o no, con la intencionalidad del artista y las expectativas del público. La ejemplificación de nuestra propuesta se realiza sobre la vídeo instalación *Ever is over all* (1997), de la artista suiza Pipilotti Rist.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, Videoarte, Síntoma, Teoría del Arte, Crítica de Arte, Estética, Feminismo, Performance, Psicoanálisis.

ABSTRACT

This text aims at supporting the pre-eminence of the communicative agency that every single piece of art has in its materiality, as opposed to the interpretative mythologies which restrict all art Works by using them as an example or excuse for predetermined discourses. In order to achieve this goal we suggest a symptomatic reading inspired in the works of Freud and Lacan, but with a materialistic resolution, which might respond to the questions posed by the significant elements set up as symptoms in the body of the artistic object. Their significance, either individual or relational, will unravel the wide array of meanings issued by the art work, which may or may not match the artist first intention or the

audience's expectations. The work of Pipilotti Rist called *Ever is over all* (1997) is the artwork chosen for this investigation.

KEY WORDS: Contemporary art, Video art, Symptom, Art Theory, Art Critic, Aesthetics, Feminism, Performance, Psychoanalysis.

* * *

Este texto surgió de un encuentro de calidad imprevista con una obra de arte. Algo así como una especie de experiencia fenomenológica pura podría describir el impacto que me causó *Ever is over all*, de Pipilotti Rist.¹ Por un momento, no se cruzó ningún discurso entre la obra y yo. Constituyó para mí un contacto envolvente y absorbente, “un otro” que inundó el espacio que habitaría puntualmente como espectadora. El encuentro fue físico, una sólida relación “corporal” y, en algún sentido, “uterina”. La compleja intimidad de ese encuentro me interesó sobremanera.

Me di cuenta de que la obra que estaba contemplando no solo estaba ahí para ser mirada, sino que era la mirada misma del mundo que con ella se obtuvo. Ella era el “ojo que nos mira”, una mirada que se fijaba en mí, como la figura de Velázquez en *Las Meninas*, retándome a averiguar la escena y la situación manifestadas y, a la vez, educando mis ojos, abriendo un nuevo escenario que no solo muestra y ubica, sino que atrapa. La obra era un síntoma de todo ello.

El impacto, el sobrecogimiento producido por tal acontecimiento relacional, no tuvo nada que ver con nociones aprendidas de reflejo, placer o comprensión. Fue como si a través de aquella obra la realidad, entendida como *lo* real lacaniano, me mirara y me interpelara irremisiblemente. Pensé entonces que este, como cualquier otro objeto artístico, reclamaba, en primera instancia, implicación; me ponía en juego, quería que entrara en *su* mirada y, alimentándome de ella, pronto averiguaría que mi mirada también se abría.

La obra de arte es *síntoma* del mundo, no es solo una noción predicha que responde a un discurso. Tampoco demarca exclusivamente un acontecimiento, ni

1 Esta instalación obtuvo un premio en el año 2000 en la Bienal de Venecia. La vi en 2005 en la Fundación Tyssen de Madrid y puede visionarse en:

<http://www.youtube.com/watch?v=TF38WvUzPIY&feature=related>.

es azarosa ni *performativa*, ni el resultado mecánico de ideas preconcebidas. Hay allí algo más, siempre algo más, casi inefable, pero verdadero en efecto y en afecto. Lo que había leído sobre crítica estética o sobre la historia del arte estaba bien, era necesario para entender ese fenómeno, pero no era suficiente para captarlo en toda la extensión que requería. La obra siempre decía algo más, reclamaba más atención.

Creo que fue concretamente aquel síntoma el que provocó la desazón por llegar más lejos en la experiencia estética. Me obligué a profundizar no en la obra de arte en sí misma, sino en los síntomas que delataba su mirada y los síntomas que provocaba en la mía. Esa mezcla entre un estado de comprensión y un estado de ánimo, produjo un estado de goce que tenía que fijar. Allí había todo tipo de síntomas que aislar, reconocer y entender y me metí de lleno. Mi objetivo fue dar con aquello que no dejara a la obra de lado -como excusa o ilustración de discursos que vienen de otro lugar-, aquello que implica atravesar la obra para llegar a él: al síntoma mismo.

* * *

Mi investigación apuesta por la preeminencia de la agencia comunicativa de la obra artística en su materialidad frente a los textos interpretativos que la restringen utilizándola como pretexto de discursos predeterminados.²

Para lograr mi objetivo me propuse investigar los elementos significantes que se habían materializado en forma de síntomas³ en ese *cuerpo/obra* artística de Pipilotti

2 Didi-Huberman ya advirtió de la genealogía de la historia del arte como discurso interesado; también reclama que la crítica artística devuelva integridad y valor al objeto físico, verdadero generador de la experiencia estética. G. DIDI-HUBERMAN, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.

3 La palabra *síntoma* proviene del latín tardío *symptoma* que, a su vez, procede del término griego *symptiptein* que implica “caer juntos”, “coincidir” y deriva de *piptein* que significa “caer”. Véase J. COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona, Curial, edicions catalanes, 1980-1991. Es pues una “co-incidencia” de dos hechos que ocurren al mismo tiempo, donde uno es indicio o señal de otro menos evidente. La relación entre los dos no es, por lo tanto, arbitraria y convencional como la que hay entre significante y significado lingüísticos, sino que se trata de una relación necesaria. Con Freud, el síntoma pasa del campo médico al campo psicoanalítico. Es un desplazamiento semántico del término y genera un nuevo concepto que atañe a un territorio comprensivo menos concreto y más subjetivo. Los síntomas, desde Freud, no se producen desde un subsuelo habitado por una afección dada. Los síntomas se producen desde el inconsciente. El territorio inconsciente es el que organiza y formaliza los síntomas. Desde allí, no serán un efecto de afecciones sino un simulacro sustitutivo por la satisfacción de negar el problema. El síntoma, ahora, no señala indicios sino que los enmascara, reviste y altera en un juego de transición entre la represión, lo oculto, lo no dicho, ni expresado y el goce que alinea el síntoma. Véanse “El sentido de los síntomas”. En *Conferencias de Introducción al psicoanálisis (Partes I y II)*. En *Obras Completas, Vol. 16*, pp. 235-249, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978 (original 1916-1917). “Lo inconsciente”, En *Contribución a la historia*

Rist. Intenté dar cuenta de la significancia individual y relacional, así como de la diversidad de sentidos emitidos por la obra, coincidieran o no con la intencionalidad de la artista o con las expectativas del público.

Cualquier actividad artística expresa un particular uso de elementos o signos expresivos que la/el artista maneja para cristalizar una intención de obra y que funcionan a modo de *vocación* husserliana.⁴ Tradicionalmente, se considera que la obra pretende, al ser expuesta, servir de vehículo a un mensaje claro mediante signos predeterminados, comprensibles y, en términos inequívocos, vinculantes entre expresión y comprensión.

Las obras novedosas se reducirían, así, a exponer nuevas fórmulas expresivas sobre el mismo *background* comprensivo. La obra de arte respondería a un juego de conciencias mediado por un juego de formas obedientes al deseo de quien emite, y adecuadas a las capacidades comprensivas de quien recibe. Se desatiende, por tanto, el elemento primordial de la comunicación: la obra.

Sin embargo, la obra no es un mensajero neutral ni aséptico. Es un factor independiente del sujeto emisor y del sujeto receptor y no la excusa de la comunicación. La obra amplifica la emisión y la recepción al incrementar con su presencia el número de elementos significantes (aquellos de los que el/la emisor/a carecía) y amplifica y subvierte el hábito comprensivo de los sujetos receptores al obligarles a ir más allá de su comprensión habitual.

Las obras artísticas manifiestan formas subversivas que se resisten a cualquier discurso interesado que pretenda suplantarlas, y constituyen pruebas materiales

del movimiento psicoanalítico. Trabajo sobre metapsicología y otras obras. En *Obras Completas. Vol. 14*, pp.153-214. Buenos Aires, Amorrotu Editores, 1979 (original 1914-1916) e "Inhibición, síntoma y angustia". En *Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras.* En *Obras completas Vol. 20*, pp. 71-164, Buenos Aires, Amorrotu Editores, 1979 (original 1925-1926).

⁴ Según Husserl, el *responder* esconde la *responsabilidad* propia y, con la *respuesta responsable* se genera el lenguaje. La naturaleza del lenguaje no se encuentra en el diálogo, ni en la proposición, ni en la constatación, ni en la realización. Para Husserl, su forma primera es la *vocación*. Una vocación que aunque esté antes que el sujeto, como está también el orden simbólico, le impulsa a cierta *responsabilidad* con el código y le otorga con ello cierta autonomía de decisión. Véase, al respecto, E. LEVINAS, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, Madrid, Editorial Síntesis (original de 1949), especialmente el capítulo 1 y el prólogo a la edición castellana a cargo de Manuel Vázquez (Ibid, pp. 19 y 20). Para Lacan, recordemos que el código siempre está atrincherado en un inconsciente dominador que obliga al sujeto (*infra*).

e inconscientes que escapan a las intenciones y diseños de la emisión y de la recepción. En los objetos artísticos opera un acto *performativo* que los excede y que resulta sintomático de lo que les precede y de lo que anuncian, de lo que los enmarca y de lo que ellos mismos abren. Este es el ámbito del síntoma.

El estudio más profundo y matizado del concepto “síntoma” lo he encontrado en el campo médico y sobre todo en el psicoanalítico, por lo que, de momento, me centraré en este último para iniciar mi itinerario de reflexión sintomática en los objetos artísticos.

El síntoma psicoanalítico y el síntoma artístico

La ontología del ser humano como ser racional, activo y consciente, dotado de voluntad y capacidad para realizar, intelectual y materialmente, cualquier obra, fue vulnerada por la propuesta freudiana. Freud sospechó que la razón y la conciencia no son los ingredientes básicos del Yo, al estar a merced de un *inconsciente*⁵ que el propio Yo desconoce.⁶ Esta sospecha lleva aparejada la propuesta de que el inconsciente es una manifestación singular, individual, particular y subjetiva que nos incapacita para hablar de universales significativos.

Con la primera revolución lacaniana, la vieja ontología se rompe un poco más: “el discurso del inconsciente está estructurado como un lenguaje”.⁷ *Lo simbólico* es una instancia que agarra, que captura, que domina como si de una cadena se tratara

5 Para Freud, “el supuesto de lo inconsciente es *necesario* y es *legítimo* (...) Es *necesario*, porque los datos de la conciencia son en alto grado lagunosos. (El inconsciente es) una ganancia de sentido y de coherencia, es un motivo que nos autoriza plenamente a ir más allá de la experiencia inmediata. (...) la conciencia abarca sólo un contenido exiguo; por tanto, la mayor parte de lo que llamamos conocimiento consciente tiene que encontrarse en cada caso y por unos períodos más prolongados, en un estado de latencia, vale decir: en un estado de inconciencia [*Unbewusstheit*] psíquica.” (véanse, al respecto, las referencias de la n. 3).

6 No puedo evitar transcribir aquí la dramática y precisa síntesis de la historia de la humanidad según Zizek, quien aludiendo a Freud, nos recuerda que: “Freud desarrolló la idea de las tres humillaciones sucesivas sufridas por el hombre, las tres “heridas narcisistas” (...). Primero Copérnico demostró que la tierra gira alrededor del sol, con lo que nos privó a los humanos de un lugar central en el universo. Luego Darwin demostró que venimos de una evolución ciega y nos destronó de nuestro lugar de honor entre los seres vivientes. Finalmente, cuando Freud desveló el rol predominante del inconsciente en los procesos psíquicos, resultó que nuestro yo ni siquiera mandaba en su propia casa. S. ZIZEK, *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

7 J. LACAN, “Función y campo de la palabra en el lenguaje y en el psicoanálisis”. En *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1976, pp., 59-139 (original de 1953).

y atrapara al sujeto.⁸ Lacan, hacia 1953, sitúa el inconsciente como el discurso del amo: un automatismo de repetición y su sintaxis, que deja a lo real de lado y lo suplanta, un simple aparato formal. Esa es la lógica del significante. Puede observarse que, en estos momentos de la trayectoria de Lacan, *lo* real anulado conserva un territorio mínimo en la partida simbólica. A partir de ahí, Lacan desplazó el papel del significante otorgándole una radical supremacía sobre el significado. Recuérdese: *el significado es efecto del significante*.

El síntoma lacaniano, por aquella época, respondería a la estructura de un enigma, aunque no un enigma que resuelve algo esencial sino que compete solo a las reglas del juego simbólico. El sentido procedería de la cadena significativa en un punto determinado y no de un significado predicho o por decir. El objeto artístico, del mismo modo, en sus elementos significantes, va aclarando su sentido a medida que constituye una cadena lógicamente eslabonada. Esta propuesta de la *serie asociativa* de Freud a partir de la cual se va gestando el significado, Lacan la traduce en su fórmula: S1-S2-S3-S4-Sn. El posible sentido puede extraerse a través de esa cadena de eslabones que requerirá al menos dos significantes para producir un efecto de sentido.

Un elemento expresivo artístico no constituye, inicialmente, un significante si no se “sintomatiza” como significante. El significante posee dos propiedades: la materialidad y la combinación que podríamos trasladar al hecho artístico denominándolas “expresión” y “relación”. Ambas constituyen, para mí, una *figura en relación*, es decir, una especie de pre-signo persiguiendo un designio. Esta figura exige presencia y función en una combinación en la que ambas cobran sentido y quedan a la espera de ampliarlo cuando se analice su disposición e intensidad con otros significantes.

La cadena asociativa de Freud, en términos artísticos, constituye algo así como la puesta en juego de un discurso (por supuesto inconsciente) ya no de un sujeto (un/a artista), sino de una obra que contiene al sujeto y a su sujeción (discursos y condiciones objetivas).

⁸ Y sus efectos son la forclusión, la represión y la negación. J-A. MILLER, *El partenaire-síntoma*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

La obra es un reducto de intenciones e inconsciencias que han cristalizado allí. El análisis que esbozo aquí desea partir de ese lugar en el que se inicia en la obra. Para ello, la dirección que seguiré consistirá en establecer, por un lado, los significantes que según mi parecer corresponden a la intención/vocación del autor/a y, por otro, los significantes que se escapan de la misma. Mi objetivo no es otro que intentar dar cuenta de las relaciones significativas de la obra y del impacto que causa su presencia.

Para llevar a cabo mi investigación, me apoyaré, en primer lugar, en las cadenas asociativas freudianas⁹ y en la primera revisión que Lacan efectúa de su obra. Estas serán las herramientas con las que intentaré pronunciar los eslabones que muestran como centrales determinadas relaciones. En segundo lugar, hacia el final de este ensayo, abordaré el tránsito lacaniano del síntoma al *sinthome*, que atiende un nuevo foco de interés: el goce, un goce que atravesará, por fin, todos los fantasmas que desde el Gran Otro se edifican sin decisión, voluntad o interés.

En la denominada segunda enseñanza de Lacan,¹⁰ el síntoma no se expresa solo a partir del Otro, como un mensaje dirigido al Otro que se trata de interpretar,¹¹ sino como un modo de gozar del inconsciente.¹² Es en estos momentos, en torno al seminario 23, de 1975-1976,¹³ cuando Lacan introducirá el concepto de *sinthome*, palabra que incluye ese efecto de sentido gozoso, ese *plus de gozar*.

9 Freud equipara el sentido de los síntomas al de los sueños y al de las operaciones fallidas, en un principio, al vincularlos al vivenciar de las personas. *Conferencias de Introducción al psicoanálisis (Partes I y II)*. *Obras Completas*, Vol. 16, pp. 246-7, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978 (original de 1916-1917). Sin embargo, advierte que el reconocimiento del sentido del síntoma es un proceso lento. La separación entre la expresión del síntoma y su contenido/sentido, sitúa el síntoma freudiano en distinguir las diferentes formas de la manifestación del síntoma. Para Freud los síntomas eran anomalías, actos perjudiciales para el cuerpo (Ibid., pp. pp. 326), pero, al final de su obra, dejó la puerta abierta a la satisfacción del síntoma y, aún a costa del displacer, lo consideró un ingrediente de la afirmación de sí (Ibid., pp. 95).

10 Sus discípulos: Miller, Laurent, Guéguen, etc. siempre intentan remitir a cada una de esas etapas el desarrollo de las propuestas lacanianas. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis*, de 1953, es el texto fundamental en el que se produce el giro lacaniano del psicoanálisis y su primera elaboración del concepto "síntoma". Conocido también como "el Informe de Roma", este trabajo tiene la aureola de acta fundacional. Allí se expresa la primera enseñanza de Lacan: la dominación de lo simbólico sobre el sujeto.

11 Recuérdese que en la fase de desciframiento en la primera enseñanza lacaniana, el sentido tiene siempre relación con el Otro, es sentido del Otro. Cuando se trata de sentido, se trata siempre de deseo -del Otro del sentido del deseo-.

12 Ahora, Lacan hablará de escritura, considerada goce a partir de la *letra* y que ya no tiene relación con el Otro. La escritura concierne al signo en tanto que tiene efectos de sentido gozado y producción de goce. El goce es autista. Esto explica que en Lacan vaya desapareciendo la referencia al Otro.

13 Como podrá observarse en la bibliografía, las obras de Benjamin, Freud, Levinas, Weil y la mayoría de las de Lacan se acompañan de dos años junto al nombre de los autores/as. El año de los originales figura entre paréntesis.

Lacan sospechó que la cadena asociativa freudiana no podía ser perpetua e indefinida. Para cerrarla eran necesarias *puntadas* de mayor relevancia, como eran los *puntos de capitón* o *puntos de almohadillado* o *punto de basta*.¹⁴

La investigación sintomática que propongo no consiste en determinar únicamente el juego (entendido como síntoma) que se produce entre significantes¹⁵ y las reglas a las que responde, sino en establecer, además, las relaciones que nos permiten atisbar el sentido de los síntomas, es decir los *puntos de basta* sintomáticos que entienden, atienden y recogen el sentido. Lo relevante de los síntomas (lo que hace que otorguen sentido) no es que actúen como significantes expresivos de la obra, aunque lo suelen hacer, sino que construyen las relaciones concretas que hacen posible el juego, las reglas y la visibilización de la obra artística en su verdadero fluir.

Los síntomas son a la vez lo reiterado y lo anómalo en el cuerpo de la obra, y esa aparente incongruencia actúa, insospechadamente como argamasa de la misma. Partiré, por tanto, de considerar la manifestación artística como un cuerpo cuyos elementos distintivos se constituyen como signos, como significantes (indicios sintomáticos que persiguen un sentido), por su presencia y relaciones, o como síntomas resolutivos cuando aclaran, en cierta manera, la composición entre reiteraciones, anomalías y relaciones.¹⁶

Por otra parte, una investigación sintomática de la obra de arte requiere también del concepto de “extrañeza”, lejanía y distancia en el sentido de Walter Benjamin.¹⁷ La extrañeza puede ser el móvil de todos los discursos, pero lo que nos interesa aquí es que establece una cierta distancia entre lo observado y quien observa. Una

14 Estas *puntadas* definitivas establecen un sentido al tirar al mismo tiempo de todos los significantes implicados en él. El *punto de basta*, *almohadillado* o *punto de anclaje* (*point de capiton*) se obtiene al detener el análisis cuando se logra la interpretación terapéutica (J. LACAN, *El Seminario 3. Las psicosis (1955-1956)*, Buenos Aires, Paidós 1984, pp. 368-385) De momento, lo que aquí me interesa recalcar es que los primeros se producen simultáneamente al tirar de los hilos y no uno a uno, mientras que el segundo detiene el análisis cuando se obtiene finalidad terapéutica.

15 Como se verá más adelante, cualquier significante podría “sintomatizarse”, aunque siempre necesitará de una relación concreta o de su inhibición u omisión.

16 Las propuestas clínica y psicoanalítica de los síntomas que pretendemos extrapolar parcialmente al análisis artístico, nos advierten tanto del potencial indicativo, como del potencial “terapéutico” de la investigación sintomática. En tanto potencial indicativo, proponemos un ensayo/intento capaz de integrar diferentes indicios a la búsqueda de un sentido resolutivo. Como potencial terapéutico, quizás delate los excesos discursivos reclamándoles coherencia.

17 W. BENJAMIN, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991 (original de 1936), pp. 111-134.

investigación sintomática desea esbozar la contribución de cada uno de los polos de esa lejanía (la obra y quien la mira) para salvar (y salvaguardar) una distancia que acerque la comprensión sin integrarla en un discurso que pretenda dominarla. El síntoma, siempre descrito desde quien observa, necesita la referencia exterior del objeto artístico. Este actúa como cuerpo que padece síntomas concretos que se resisten a diagnósticos discursivos que no sean certeros o que lo utilicen como excusa para propósitos ajenos. Quizá la agencia de un objeto artístico no sea la de un “sujeto omnipotente”, pero sí es la de un “objeto resistente” que encarna las posibilidades de la lectura sintomática.

La lectura sintomática se balancea en un vaivén “comprensivo” entre dos interpelaciones. Por un lado, la obra reclama atención y, cuando sucede el encuentro, quien la (ad)mira desoírá generosamente todo interés, toda in-tención particular para procurar el vacío que todo instante de a-tención exige, como señala Simone Weil.¹⁸ No hay propósito en esta operación de contemplación atenta y sensible. Y este vacío permite la in-corporación sintomática, es decir, aquello extra-ordinario de la propia obra, lo que dice sin responder a propósito o intención alguna.

Y no le bastará a la persona espectadora, ahora ya crítica, ese instante de generosidad, sino que exigirá contrapartidas. Interpelará a la obra en busca de síntomas ocultos que reviertan aquella a-tención prestada en in(ves)stigación intencionada. Establecerá para ello registros analíticos a la búsqueda de una sintomatología que nos pasó inadvertida cuando la obra raptó nuestra atención.

La sintomatología pretende evitar que la imaginación sea la que domine la interpretación y se erija en directora de significado. Es una propuesta materialista porque deposita una mayor confianza en el objeto resistente y limitador de discursos, por naturaleza ilimitados.

18 Véase S. WEIL, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994 (original de 1947). La “extrañeza” de Benjamin así como el “acto de atención” de Weil se pueden relacionar, sin duda, con el análisis de la anamorfosis que realiza Lacan en el Seminario 11. Mientras que Benjamin y Weil consideran que el sujeto se vacía de su deseo e intereses ante la obra de arte para atenderla, en Lacan este espacio vacío es prácticamente imposible porque está ocupado por el deseo del/la espectador/a que se proyecta en el objeto y lo tacha. J. LACAN, *El Seminario 11. Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós. 1963-64.

El inconsciente como subsuelo y las sugerencias de Freud o Lacan afirman datos no virtuales. Retoman en otras direcciones circuitos contradictorios transitados por Hegel, Marx, Nietzsche o Heidegger, que potencian más la rigurosidad o la sagacidad de las propuestas de comprensión, según los casos, que la capacidad imaginativa del discurso literario.

Para un estudio sintomático, los indicios deben asentarse en cadenas asociativas que aspiran a un sentido, mientras que los discursos parten siempre de atisbos oportunos a los que otorgan capacidad significativa. La sintomatología no pretende establecer la verdad de lo que ocurre, sino un diagnóstico de lo que se puede decir en consecuencia con la obra.

El objeto artístico como síntoma y premonición

“La imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira.”¹⁹

Didi-Huberman, en su obra *Ante el tiempo*, plantea como característica esencial de la obra de arte, su anacronismo. Este concepto no hace solo referencia a la “supervivencia” de los objetos artísticos con respecto a su época de producción, sino también a su capacidad de acoger contra-ritmos consecuentes con la carga inconsciente que acompaña toda realización. De hecho, sitúa la importancia del síntoma en la localización de los ingredientes de este anacronismo explícito hasta afirmar que “solo hay historia de los síntomas”.²⁰ Lo interesante de esta propuesta es su reivindicación de la dialéctica como necesaria para cualquier estudio histórico, pues todo es significativo como parte de un *moverse*. Con ello, Didi-Huberman restablece la potencialidad expresiva del objeto artístico como manifestación verdadera (sintomática) de su tiempo.

Lo que el “síntoma-tiempo” interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un “inconsciente de la historia”.²¹

19 G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2011, pág. 32.

20 *Ibidem*, pág., 63.

21 *Ibidem*, pág., 64.

Creo que la propuesta de Didi-Huberman es interesante porque plantea la *supervivencia* (el anacronismo) como el factor relevante, el síntoma por excelencia de los objetos artísticos. La supervivencia solo puede ser diagnosticada desde el futuro que la registra. Así pues, se trata de una categoría retroactiva. Solo mediante un conocimiento riguroso de la historia del arte se puede hablar de supervivencia. Comparto con este autor una de las potencialidades del síntoma: su carácter premonitorio. No obstante, poco se puede decir de la supervivencia en la actualidad artística. Se trata de una categoría inútil para establecer una sintomatología de futuro. El defecto de la propuesta de este autor reside, a mi parecer, en la dependencia idealista de su relato dialéctico. Nuevamente es el discurso de la historia lo que predomina sobre los acontecimientos y hechos históricos.

Yo entiendo que el objeto artístico es una realidad en el sentido lacaniano, es el producto de una situación y un hecho que recoge físicas y metafísicas. Creo que la categoría capital de la investigación sintomática debería ser, más que la supervivencia, la *resistencia* de los objetos a todos los discursos (porque los precede y los traspasa).

A mi modo de ver, la obra artística presenta dos planos de expresión. El primero, la sintomatología que la misma obra expresa y, el segundo, los síntomas que vaticinan caminos artísticos que se desarrollarán o desecharán. Éstos dos aspectos son el síntoma de lo que se padece (el síntoma de su paciencia pasada y presente) y el síntoma de su agencia en el *por-venir*, como diría Derrida.

El primero de ellos -*el de ser un indicador de algo que se padece, en la concreción (cuerpo) o en el mensaje (mente) mismo de la obra*- presenta un cuadro sintomático objetivo de las intenciones con las que ha sido realizada, de las consideraciones que empujaron a la/el artista a escoger un tipo de expresión (escultura, pintura, escritura, música), un género (novela, poesía, música pop, audiovisuales, clips, etc.) y un mensaje mediante diversas topografías y elementos expresivos. Se incluyen también aquí las condiciones tecnológicas en sus dos dimensiones (habilidad particular y social) que permiten llevar a cabo una obra de arte. La reunión de todos estos elementos sintomáticos que cohabitan en el objeto artístico puede registrar sentidos del *estado-*

de-cosas en el que la obra es producida y de los que es exponente, o abrir nuevos caminos premonitorios en franca contradicción con el *statu quo* estético.

Cada momento espacio-temporal cuenta con unas condiciones materiales específicas que denotan *modos de producir* obras. Pero, con ellos, también se fraguan *modos de recepción* preferentes que construyen públicos y educan maneras de percibir lo que se denomina “arte”, desde que este término es moneda de circuito legal.²²

El segundo aspecto al que he aludido consiste en un indicio premonitorio de lo que está por venir. El objeto artístico se puede entender como la materialización de una complejidad instantánea -sea cual sea la duración de la obra-, de lo que evoca. Es un resumen del pasado y a la vez un vaticinio de futuro. El pasado está absolutamente incorporado en esta materialización, ya sea como algo superado o como algo todavía por resolver.

Análisis sintomático de *Ever is over all*

La obra escogida, *Ever is over all*, es toda ella síntoma de presente y abre un futuro muy especial. Para efectuar mi análisis transitaré itinerarios que en ocasiones se entrecruzan o traspasan sin diluirse entre sí.

El primero se reduce a la presentación del objeto de estudio y a la exposición de las condiciones objetivas en las que se desarrolla la instalación. *Ever is over all* es una video-instalación de Pipilotti Rist de 1997 (el sonido y el color se realizaron en colaboración con Anders Guggisberg). Actualmente es propiedad del MOMA de Nueva York.

Mi análisis tiene su punto de partida en el visionado de la obra en 2005. Formaba parte de la exposición *Heroínas*, en el marco de una lectura cultural políticamente correcta y comprometida con los planteamientos de igualdad entre géneros.

²² Así, en nuestro tiempo, se valorará más un arte que manipule o manifieste estar al corriente de las posibilidades tecnológicas disponibles, que el que utiliza medios obsoletos, los cuales, por muy bien aplicados que estén (técnica o temáticamente), no serán atendidos con la misma apreciación. Y es que los síntomas también apuntan hacia las consideraciones del valor artístico de la obra en el tiempo de su realización.

Seleccioné esta obra para realizar este ensayo por dos motivos principales. El primero de ellos debe a que posee un gran potencial para poner a prueba la investigación sintomática y el segundo porque, al ser una experiencia artística bastante reciente, dificultaba el acudir a la historia del arte como panacea para establecer la carga premonitrice de la sintomatología.

Además, el protagonismo de una mujer de imagen contradictoria en su estética y acción, constituyó una experiencia personal y emotiva difícil de analizar en términos protocolarios tradicionales. Aquel cuerpo sonriente dentro del cuerpo de una obra con dos escenografías contrapuestas resultaba sintomáticamente atractivo y difícil de ser respetado por los discursos habituales. *Ever is over all* presentaba una firme resistencia a la presión discursiva al devolver la voz al cuerpo de la obra, a su materialidad irreductible.

La noción de *cuerpo* de Judith Butler, en tanto algo expuesto, singular y resistente a la integración en el/lo otro²³ resultó también oportuna para el análisis. Este concepto butleriano conforma una categoría que trasciende cualquier discurso en tanto constituye su centro de gravedad. El cuerpo es la materialidad irreductible de cualquier singularidad relacional. Su opacidad (su carácter vital, fluido, inaccesible o irracional) consistirá, en la obra, en su constitución de cristalización explícita, puntual, artificial, pero definitiva, de la confluencia de muchas opacidades en juego (individuales y colectivas). Es un otro que nos mira interpelándonos.

El primer vínculo comunicativo con la instalación *Ever is over all*, se produce, pues, mediante las condiciones de exhibición. Este primer itinerario determina el encuentro en una habitación oscura y vacía donde la luz dominante es la que la imagen proyecta ocupando dos de los seis límites del espacio. En este contexto de penumbra se obliga al visitante a posicionarse desde una perspectiva oblicua a la proyección si pretende abarcarla de una mirada. La oscuridad y el vacío construyen un espacio paradójicamente diáfano que invita a ser transitado si se quieren otros

23 Butler, como es explícito, bebe de fuentes lacanianas y foucaultianas. Aprovecharé esta confluencia “psicoanalítica” para restituir el cuerpo como síntoma *del* real (J. BUTLER, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 1993).

ángulos de visión más específicos. A partir de aquí y para efectuar nuestro análisis en busca, recordémoslo, de agentes (síntomas) indicadores de significancia, recorreremos otros itinerarios escalonados que intentarán responder a una interpelación artística tan precisa (reducto oscuro, filmaciones y duración concretas) como abierta (desconcertante, enigmática, polisémica).

En el segundo itinerario, atenderé al registro empírico de los elementos singulares expresivos utilizados en la obra que creemos están en aposición sintomática, es decir, a la búsqueda de un sentido al que pueden aspirar.

La proyección de las imágenes en *Ever is over all* no es habitual, por varios motivos: en primer lugar, la imagen se divide en dos proyecciones que se superponen parcialmente. En segundo lugar, constatamos que esta doble proyección deshace la frontalidad tradicional. Y, finalmente, observamos que las imágenes proyectadas son de diverso orden. Además, en este tercer elemento diferenciador ocurre otra ruptura interna: lo que se proyecta a la derecha invade a menudo lo que se proyecta a la izquierda.

La doble imagen de la instalación se convierte en una condición objetiva que impide cualquier linealidad en la atención del espectador. Se trata de una situación liminal y paradójica. Liminal para la percepción²⁴ y paradójica porque permanece abierta a los itinerarios particulares y espontáneos de cada espectador/a. Este contrapunto tendrá consecuencias, como abordaré más adelante. De esa mirada imposible a dos bandas hay que deducir el primer síntoma alusivo a lo inefable, lo real lacaniano. Esta duplicidad imposibilita la armonía y un orden del mensaje y, a la vez, potencia la actividad participativa. Quien asiste a la instalación debe elegir alternativamente secuencias, y repetir la visión todas las veces que lo necesite si pretende entender/saber/atisbar cierta globalidad.

24 Investigaciones neuro-científicas aseguran la imposibilidad del cerebro de atender a dos instancias a la vez, salvo en el caso de que alguna de ellas sea automática o, todo lo más, semiautomática. Las condiciones necesarias y suficientes para que se produzca la conciencia exigen unidad y coherencia: "La atención nos permite seleccionar ciertas experiencias conscientes en detrimento de otras" (G. M. EDELMAN y G. TONONI, *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona, Crítica, 2002, pág. 34).

Ambos vídeos muestran formas y contenidos aparentemente antagónicos. A la derecha se muestran escenas paisajísticas con colores saturados y muy vivos. La toma de las imágenes expresa, además, un movimiento circular, envolvente y casi caleidoscópico, adecuado a un enfoque descriptivo de una atmósfera naturalista y atemporal. Se utiliza un plano secuencia donde resaltan enfoques concretos y realistas focalizados en una flor arracimada de color rojizo intenso. En un momento dado, sorprende la aparición momentánea y parcial de una mujer sujetando esa planta destacada²⁵. Por sus atributos, reconocemos a la protagonista de la proyección contigua que, sin embargo, se encuentra en un contexto geográfico radicalmente diferente: una playa.

A la izquierda, una sucesión de planos medios y cortos proceden de dos perspectivas, una frontal y otra lateral. Los elementos en juego poseen tonalidades donde predominan azules y grises. Este paisaje, antagónico al contiguo, es netamente urbano (edificios, calles, coches y personas). El único rasgo cromático discordante son los detalles en rojo intenso saturado que apelan al colorido del otro vídeo. La proyección es narrativa y se desarrolla en *slow-motion*. Una mujer se mueve con pasos largos y zapatos rojos por la acera de una calle urbana. Con sus manos, sujeta un tallo floral que parece arrancado del paisaje contiguo. Blandiéndolo, se detiene cerca de algunos coches aparcados rompiendo con él los cristales de las ventanas, con muestras de alegría. Otros personajes aparecen en escena: un hombre pasa por su lado, la mira y la adelanta; un policía se va acercando a ella desde atrás y también la adelanta. En ese instante, vemos, mediante un plano medio lateral, que se trata de “una” policía que la mira, la saluda y le sonríe, sin detenerse. A continuación, un plano frontal muestra cómo otros dos personajes, un hombre y un niño, éste en bicicleta, se cruzan con ella indiferentes. Sucesivamente, una mujer mayor de pelo plateado, con un abrigo rojo, la mira un instante al cruzarse con ella. Sin pausa alguna, sin origen ni final, se reproduce la anécdota narrativa en un *loop* consecuente y sucesivo.

La música envuelve toda la instalación. Sin embargo, su ritmo evidencia una dependencia mayor con la proyección de la izquierda: narrativa, urbana y por tanto humana. Es una banda sonora extradiegética que se rompe, precisamente, cuando sintoniza los ruidos de rotura de vidrios (diegéticos) en la proyección narrativa.

25 Este significante tiene, para mí, un gran potencial sintomático como indicaré en su momento.

La distinta temporalidad de los dos *loops*, el descriptivo y el narrativo (el primero dura algo más del doble que el otro) reafirma la vinculación de la música con el segundo. Mientras que el sonido depende de la proyección narrativa y vincula su ritmo a ella, la imagen procede de manera inversa, pues la imagen descriptiva invade el territorio de la narrativa al ocupar parte de su espacio.

Entendemos este registro empírico que caracteriza a ambas proyecciones como un conjunto de síntomas a la búsqueda de un sentido o una cadena de significantes a la búsqueda de una significación.

El tercer recorrido enuncia los parámetros significantes que se producen mediante la relación entre los elementos singulares expresivos (parámetros significantes) y su posible relación sintomática (discordante, anómala, reiterada). Estos parámetros relacionales extienden o amplían la “significancia” de los significantes singulares.

El elemento claramente compartido por ambas proyecciones es el tallo floral que sujeta la mujer y que aparece, en su contexto, en la proyección descriptiva. Así, el visionado global enfatiza la significancia de la mujer y la planta. Ambos elementos, redimensionados por su co-presencia vinculante, posiblemente edifiquen el papel de sujeto semiológico de la instalación. También amplifica su significancia el color rojo: relevancia natural en la proyección descriptiva y recurso expresivo en el vídeo narrativo, a modo de contrapunto.

Debo mencionar aquí dos elementos sintomáticos que solo pueden cobrar significancia en una cadena de relaciones externas a la obra. Se trata de un fugaz fragmento en el vídeo descriptivo en el que aparece la mujer en una playa, quizás aludiendo al mito clásico del nacimiento de Afrodita, y del tallo/arma utilizado en el vídeo narrativo, semejante al tirso que blandían las dionisiacas ménades. Los dos síntomas se relacionan entre sí solo si establecemos su referencia asociativa, en un guiño cultista, al origen mitológico del amor y la rebeldía femeninas, aunque no parecen relevantes para el sentido de la obra, como veremos más adelante. Sin embargo, sí resultaron relevantes para la inclusión de la obra en la exposición temática de *Heroínas*, puesto que son los significantes que la han relacionado con el

tema clásico de las Bacantes, determinando autoritariamente (discursivamente) una propuesta de sentido.

Por otra parte, ya hemos sugerido el efecto relacional de la música que, aunque proceda del subsuelo narrativo, inunda toda la instalación.

También llama la atención la disimetría de la velocidad en la edición de ambos vídeos: el descriptivo, a tiempo real y, el narrativo, a cámara lenta. Esta relación entre significantes produce un efecto relevante en el impacto visual y provoca el último factor relacional determinante, la inconsecuencia sincrónica entre las imágenes que aparecen simultáneamente en cada instante y que difícilmente repetirán sincronía debido a la distinta temporalidad de ambos *loops*. Es decir, resultaría muy difícil calcular el tiempo que deberíamos invertir para conseguir la repetición sincrónica de un mismo par de imágenes en los dos vídeos.

El cuarto recorrido aborda las deducciones que se pueden extraer tanto de los elementos singulares sintomáticos como de las relaciones entre ellos. Este es el momento del análisis en el que podemos establecer la intencionalidad de la autora. Estos síntomas más complejos pueden precisar el sentido de la obra (la intencionalidad de la autora) pero también contradecirlo, pues al ampliarse y entrecruzarse puede variar o romperse la sintomatología formal.

La expresión artística puede recluir lo que inhibe más que lo que muestra y su sintomatología puede proporcionar un *fantasma* del que el espectador solo es capaz de ver su *semblante*, por utilizar dos conocidos términos lacanianos. El fantasma es un concepto fundamental para el psicoanálisis. Propuesto por Freud y reelaborado por Lacan, ambos coinciden en que se refiere a una construcción subjetiva y particular fruto de la relación del sujeto con la realidad, que no es lo *real*, sino el constructo discursivo de ella.²⁶ El fantasma procede de una falta de significante o carencia del Otro. Tiene una función confortadora y obtiene placer al investir con imágenes sustitutivas la *falta*. Más que en el resultado, el placer de esta investidura está en el

²⁶ La realidad es una producción fantasmagórica donde no habita *el* real, ya que es una producción del sujeto en su relación con el mundo.

juego.²⁷ El semblante, por su parte, es una simbiosis entre lo simbólico y lo imaginario totalmente ajena al sujeto, pues es lo que los otros ven en él y no lo que él expresa mediante fantasmas e investiduras. El semblante es una figura con sentido figurado, valga la redundancia, la figura para los otros de la figura del sujeto. Lacan no se detiene a enfatizar esa síntesis como solución psicoanalítica,²⁸ sino para manifestarla como un problema que plantea que lo simbólico aparece como semblante del *real*.

El síntoma que delata cierto nivel de intencionalidad fantasmática, dicho a modo de Lacan, en *Ever is over all* es la inconsecuencia sincrónica entre imágenes que difícilmente repetirán simultaneidad. Esta inconsecuencia es altamente significativa del propósito performativo de la autora, pues manifiesta una iteración que propicia la repetición de imágenes en contextos alternativos que no pueden ser regulados, es decir, produce acontecimientos novedosos y, por tanto, imprevisibles.

Otro síntoma fantasmático es la expresión de paradojas en los recursos utilizados en el montaje de las imágenes. En la contraposición de dos ritmos antagónicos, uno naturalista y otro urbano, nos sorprende que el ritmo de la escena urbana exponga la acción en cámara lenta. También la música se pliega al ritmo de la cámara lenta urbana, pretendiendo un gesto de naturalidad (pausado y envolvente) contradictorio con la vorágine ciudadana, y reafirma, mediante compases casi bucólicos, el protagonismo de los significantes naturales más emblemáticos: el tallo floral y la acción de la mujer, que constituirán los significantes responsables de destruir la máquina más representativa del capitalismo, el coche. Esta intención atenuante se ve reforzada por la plácida alegría de la mujer: una mujer con el emblema de la naturaleza omnipresente va rompiendo las ventanas de los coches anteponiendo el signo natural sobre la máquina en tanto emblema de una razón sin escrúpulos que ha modificado el mundo.

En ambas proyecciones se subraya esta dinámica contradictoria entre dos escenarios, el social y el natural. El urbanismo artificial contrasta con la naturaleza

27 Lacan desarrolla el concepto “fantasma” en su Seminario 5 (J. LACAN, *El Seminario 5. Las Formaciones del Inconsciente*, Buenos Aires, Paidós). Se trata de una re-versión del concepto “fantasía” de Melanie Klein, quien alude a la fantasía o fantasma inconsciente como expresión mental de los instintos y establece una cierta relación con la realidad externa.

28 Lacan temía que el psicoanálisis pudiera convertirse en psicoanálisis del semblante.

envolvente y eterna. La proyección descriptiva evoca el ritmo imparable de la naturaleza, aunque lo filmado permanezca estático. En la escena urbana, donde la acción debería ser dinámica, la cámara está fija y la acción se monta mediante una velocidad ideal. El efecto de estas paradojas es un logro ya que, expresivamente, la proyección naturalista cobra vida a partir del artificio, mientras que en la proyección narrativa, el artificio, aunque evidente, se somete al ritmo bucólico de la narración descriptiva.

La dependencia de lo racional urbano respecto a lo natural se ve enfatizada simbólicamente cuando se aprovecha como arma de cambio y futuro el elemento primordial de la proyección descriptiva, el tallo floral; con él y la mujer como agentes, se acabará con los productos totalitarios de la razón.

Como signo estético vinculante, el rojo saturado de origen natural quiere evocar el peso del pulso de la naturaleza en la narración. Los destellos de este color en diferentes elementos narrativos (flor, boca, labios, abrigo) ubicados todos en soporte femenino, acentúa una solución irreductible que pasa por la mujer y sus atributos como elementos primordiales para el cambio social. Incluso se podría llegar a decir que el compromiso de la artista con esta idea es indiscutible.

Quizá debido a este compromiso latente, la artista establece una complicidad entre los personajes femeninos de la narración. Mientras los personajes masculinos parecen indiferentes, las mujeres asienten, sonríen o manifiestan su adhesión a la pulsión del rojo. Hasta la policía, garante del orden (que se supone tradicional) se dulcifica en sonrisas de complicidad. Se trata de una complicidad simbólica, estética y probablemente genealógica. La intersubjetividad entre mujeres centraliza decisivamente todo fluir humano, subrayado por el paso casi inadvertido de un niño en bicicleta (no en coche) que remite a su condición de hijo y por tanto evoca fugazmente la maternidad. En el énfasis de este planteamiento fantasmático de agencia femenina, podríamos situar, quizás, la vaga alusión mitológica antes señalada.

Parece que la artista sugiera itinerarios de re-vuelta, en el sentido kristeviano, protagonizados por mujeres que incluyen un especial retorno a la naturaleza y una ruptura con las razones totalitarias. Para ello, no niega la violencia selectiva, ni el

aprovechamiento de las instituciones e infraestructuras preexistentes (calles, edificios, moda, funcionarios, bicicletas) que no dificulten su idea de progreso.

Hasta aquí, los cuatro pasos que son necesarios para aproximarnos, en un último recorrido, a una hipótesis sintomatológica de la obra. Todos ellos parecen cercanos al sentido que la autora pretendía comunicar, pero resultan, como se verá, insuficientes para dar cuenta de la agencia completa del objeto artístico una vez realizado.

La obra, como hemos anunciado, no es simétrica y consecuente con la intención del/la artista ni refleja voluntades de una manera fidedigna. El resultado no puede reducirse a la intención ni al acto mismo de realización, no es su correlato, sino que, en la obra acabada confluyen otros factores (inconscientes, habilidades, condiciones, consideraciones...) que, desde la misma expresión de la materialidad de la obra, se escapan de toda idealidad, por mucho que el componente volitivo está presente en forma de mensaje, más o menos adecuado a los recursos utilizados.

En este último itinerario, trataré de establecer las cadenas asociativas de significantes expresadas por la obra, tanto materiales como inconscientes (independientes de intención y, en algún caso, indeseables para el interés contemplativo) que apuntarán a diagnósticos de sentidos no predeterminados. Este recorrido transita por la obra que sigue en su interpelación, traicionando, ahora, a su autora y también a sus recursos expresivos.

El uso de la violencia en la proyección narrativa es más un recurso estético que un medio para el cambio. La violencia se muestra atenuada al no mediar arma en la acción, *el* real de la violencia está inhibido. La rotura de los cristales de los coches como efecto de violencia está mediado por un símbolo, un icono de la naturaleza totalmente ineficaz para conseguir tal fin. Se alude, por tanto, a la idea como arma, una metáfora, una investidura en términos lacanianos. Una idea que nos remite al discurso de la artista sobre la naturaleza más que a la naturaleza en sí; una realización que *elude* más que alude a la violencia. Los síntomas de esa imposición discursiva son claramente bucólicos, mientras que la naturaleza como sabemos, es también escenario de lucha.

Por otra parte, la sonrisa de la agente, su *look* clásico, urbano, y su gesto satisfactorio global reclaman que la violencia no parezca violencia y que las propuestas de cambio sean más formales que reales y, por tanto, deben ser más políticamente correctas que efectivamente radicales. No es una virtualidad cualquiera la que se expresa sino una virtualidad *integrada*, ajena a cualquier lucha violenta antisistema. La instalación *Ever is over all* espera ser vista por un público afín, es decir, con las mismas características fantasmáticas, para reproducir esa misma complicidad. La obra busca miradas cómplices enfatizando caminos ideológicos al uso. Las ideologías no son sino fantasmas compartidos.²⁹

Lo que pretende la artista con la instalación es naturalizar el gesto virtual del discurso, pero más que eso, lo que parece agazapado detrás de ello es la ilusión de cambio más que el reclamo de un cambio real. El coche puede simbolizar la razón instrumentada, pero, en cambio, la cámara no puede ser destruida. La cámara es “necesaria” como narradora de idealidades y se erige en el vehículo útil para elaborar vindicaciones (solo) virtuales.

Quizá la virtualidad nos puede ofrecer una liberación psicológica y confortable, más terapéutica para las mentes que para los cuerpos. ¿Habrà que volver a recordar que la libertad de pensamientos, solo truncada por el inconsciente y la alienación de los discursos, nada tiene que ver con la libertad de los cuerpos?

En *Ever is over all*, la selección del instrumento de comunicación se erige en el aspecto dominante de la instalación. El fin logrado es más una vindicación de la magnificencia del útil que lo que se puede hacer con él.

Al hacer estético el acto violento y quitarle todo su impacto, el *shock* que podría implicar se diluye y produce dos efectos contrarios: primero normaliza la apariencia del acto violento (quizá reivindicándolo) y, después, lo integra en un mundo que ya todo lo recibe así: este tipo de imágenes y de acciones no nos afectan más que estéticamente. La subversión que realiza no nos es extraña, ni ajena, sino mercancía de consumo diario.

²⁹ Véase, al respecto, las sugerentes reflexiones de Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

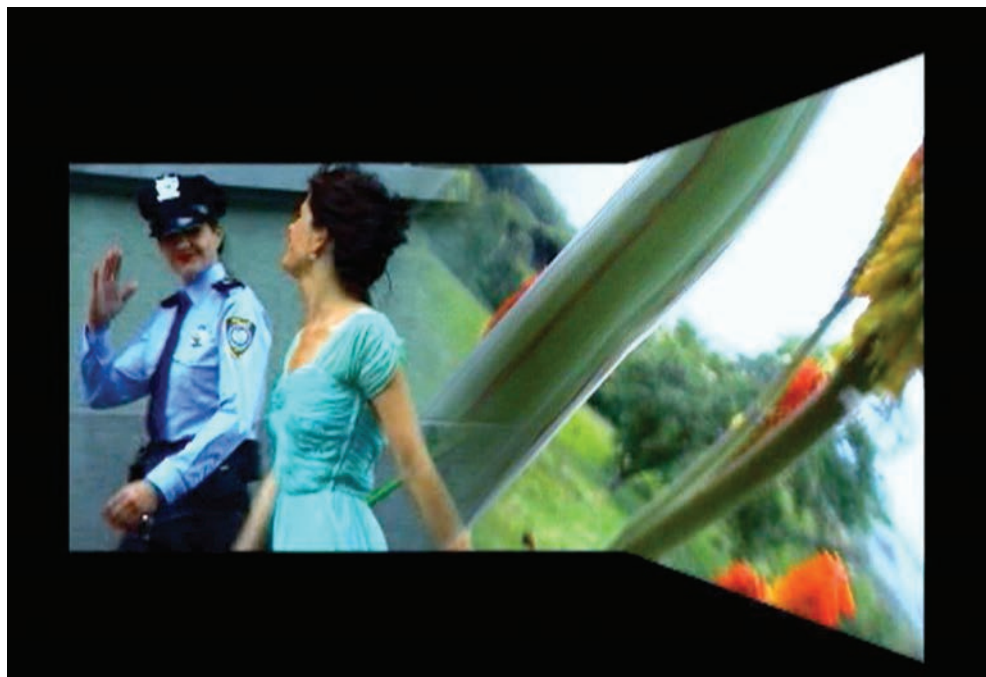


Figura 1. Pipilotti Rist, *Ever is over all*, videoinstalación, 1997.

Todo ello coincide sintomáticamente con las reminiscencias no subversivas de todos los elementos que se usan en la instalación para la subversión: una naturaleza bondadosa, unos medios artificiales para expresar una idea que debería ser llevada a la práctica, pero que, lejos de ello, nos crea confort y ganas de contemplarla... Más que un proyecto performativo, se trata de *representar* lo performativo. Resulta más relevante el protagonismo que se le da a la significancia que el sentido de las cosas.

La libertad discursiva que acompaña la producción del arte contemporáneo y que la distingue de otros momentos históricos, se contrapone a la univocidad de los mensajes que parecen apuntar al mismo resultado: un exceso sintomático que considera el hecho expositivo como un hecho artístico. El compromiso, de haberlo, se afina en lo formal. La interpelación artística está planteada ahora en forma de pregunta: ¿podemos hablar de un arte libre, liberador, innovador, alternativo o performativo cuando el arte reproduce expresivamente un modo de vida (el nuestro) y sus estilos dominantes?



Figura 2. Pipilotti Rist, *Ever is over all*, videoinstalación, 1997.

Para concluir el último paso de esta investigación sintomática, dos elementos me ayudarán a expresar el tránsito del síntoma al *sinthome* en la instalación de Pipilotti Rist. El primero se refiere a la duplicidad de las imágenes que proporciona unos límites sensoriales, como adelanté. El espectador no puede atender simultáneamente a las dos proyecciones y aquello que parece una imposición proporciona, paradójicamente, una libertad de elección de recorridos por parte del espectador/a, libertad que reside en su pulsión libidinal. Serán los elementos singulares que despertarán su goce los que lo reclamarán, los que construirán un itinerario decidido por ese *resto*, aquel residuo del sujeto no sometido, que no *falta*. La imposibilidad física de atender a la totalidad de la obra contagia, por el contrario, un ánimo de libertad pulsional que representa fehacientemente el *sinthome* lacaniano, el goce.

El segundo elemento relevante que nos acerca a este nuevo estado pulsional, parte de la flor emblemática, un significante sintomático, por *reiteración* e *inercia*,

características comunes de los síntomas. Esa flor representa la materialización, a mi parecer, del inefable e imposible *objeto a* lacaniano, el instrumento causa del deseo con el cual imaginamos que todo concluye al desvanecerse el deseo en él. La flor se muestra determinante en la narración, paciente en la naturaleza y agente en la sociedad imaginada por la autora, un síntoma del objeto perdido con el que creemos lograríamos apaciguar nuestras pulsiones.

Aquello que permanece es precisamente lo que falta en todos los discursos. Lo que ellos jamás emularán del objeto. Ese *resto gozoso* e inquietante, que vive en la resistencia del objeto, es un guiño liberador al sujeto dominado, lo que le reclama de propio, de incontaminado, de pulsional. Sin embargo, pienso que el objeto artístico parece advertirnos que el goce es una intimidad insuficiente al despertar nuestra pulsión de una manera imprevista y provocativa. Incluso diría que el goce se aproxima más a la *extimidad*³⁰ lacaniana que a la relación imposible de un goce puro y autosuficiente porque, aunque podamos ser islas de goce, somos producto de una relación. En el arte, el goce se genera y aliena al mismo tiempo, porque se reproduce en ambos tránsitos contradictorios. Creo que el goce artístico es más liminal que terminal y ese exceso trasciende la falta lacaniana.

Llegado el análisis a este punto, las interpretaciones, las prolongaciones discursivas pueden multiplicarse, pero lo cierto es que el objeto artístico habrá hablado previamente. Si bien es cierto que el síntoma siempre está descrito por quien lo observa, la investigación sintomática reclama una referencia exterior de la manifestación artística. La obra actúa como cuerpo que padece y muestra síntomas concretos resistentes a diagnósticos discursivos que no sean certeros o que la utilicen como excusa para propósitos ajenos.

Una última vocación del análisis sintomático de los objetos artísticos es la exigencia de una nueva *posición compleja*, no del objeto, sino del sujeto observador. Esta nueva (dis)posición trasciende la contemplación (el *arreglárselas con*) y reclama una respuesta, el (*hacerse cargo de*). Este hacerse cargo exige, contra la tendencia

30 Con este término, Lacan se refiere a la “exterioridad íntima”, en tanto lo que está más cerca y se considera más propio, pero que es exterior (J. LACAN, “El amor cortés en Anamorfosis” en *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1960).

lacaniana,³¹ la responsabilidad de conocer la agencia de los objetos en la historia de los sujetos, más que la inercia de re-crearse en hermenéuticas particulares. Esta (re) posición exige del sujeto una actitud menos íntima y personal, más rigurosa y atenta, no solo con el encuentro (experiencia estética), sino con las formas de convivir con los objetos artísticos para intentar dar cuenta de ellos.

Esta apelación a la responsabilidad del sujeto podría parecer un exceso tendente a coaccionar la libertad de los discursos y reiniciar la batalla entre investigación rigurosa y hermenéutica liberalizadora; nuevamente, la vieja contienda entre *episteme* y *doxa*, una lucha entre supuestas intolerancias y tolerancias que suelen obviar, interesadamente, la dictadura de la tolerancia. No es el caso. El inconsciente, como subsuelo de esta contienda que se libra en la conciencia, se esconde tanto en una posición como en otra y mantiene la lucha en un mismo lugar.

Aunque parezca que la lucha se produzca en dos ámbitos, esto es solo producto de la con-fusión. No hay que olvidar que la propuesta psicoanalítica freudiano-lacaniana introdujo y matizó el inconsciente como el tercero inevitable e imprescindible que se adelanta a cualquier resolución subjetiva, por muy libre que se pretenda esta. La hermenéutica aspiraría al éxtasis de la homeostasis del placer siempre reprimiendo la latencia de los cuerpos, en términos lacanianos. La investigación sintomática es diferente a la lectura hermenéutica, porque reclama mayor precisión y concisión en términos vinculantes, y no en términos absolutos. La lectura hermenéutica tiende a ser autorreferencial y se sitúa del lado del sujeto. No sobrepasa, por tanto, el territorio de la razón, habita exclusivamente en lo simbólico y en lo imaginario, reclamando creatividad (pensar de otra manera) a la conciencia. Por su parte, la investigación sintomática reclama referencia al territorio del objeto y responsabilidad para dar con el lugar del goce del sujeto en relación a aquel. La investigación sintomática requiere síntomas que apelen al real de la situación, estado, acontecimiento u obra. Es un tipo de estudio que requiere esa vinculación y atiende a esa doble naturaleza para poder pronunciarse.

31 Para Lacan, versión Miller, dado que la vía del “hacerse cargo” de la situación, carece de sitio; el “arreglárselas con ...” es lo único que queda (J-A. MILLER, *El partenaire-síntoma*, Paidós, Buenos Aires, 2008).

Definitivamente, el síntoma no existe. Solo insiste anudando lo real, lo simbólico y lo imaginario en aposición a todos ellos. El Yo, el Gran Otro, el Ello, etc. serán categorías siempre sobrepasadas por su propio síntoma.

Carl Einstein, en su famosa carta a Picasso de 1939, nos recuerda lo relevante:
Al final, hace falta saber ... dónde las palabras se acaban.