

LO REAL Y LA MIRADA. POTENCIA DE LA IMAGEN DESDE EL MINIMALISMO Y EL ARTE DEL HORROR

The Real Thing and the Look. The Power of the Image from Minimalism
and the Art of Horror

Juan Manuel Díaz Leguizamón

Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Filósofo y magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente en la Universidad Javeriana y en la Universidad El Bosque.

Resumen

El artículo expone el intento de dos neovanguardias, minimalismo y arte del horror, por romper con la tradición estética cimentada en los conceptos dominantes de *belleza*, *representación*, *significación* y *autor*. La interpretación de las experiencias límite que estas propuestas ponen en juego, al problematizar nociones clásicas como las de *sujeto*, *normalidad* y *realidad*, exige acudir a conceptos inusuales: *lo ominoso-siniestro* y *lo abyecto*. Se sostiene que las transgresiones de este arte, al exhibir temáticas de gran intensidad existencial —variedad de prácticas y objetos sometidos a fuerte prohibición y represión cultural, especialmente la muerte y la violencia—, pueden tener un papel transformador en el modo en que los sujetos conciben su relación consigo mismos, con los otros y con el mundo. Explora, en últimas, cómo la imagen y la mirada activadas por este tipo de arte involucran potencias que inciden en nuestra experiencia de lo real.

Palabras clave: minimalismo, arte del horror, mirada, imagen, lo siniestro, lo abyecto, lo real.

Abstract

The paper describes the attempt of two neo-avangardes, minimalism and horror art, to break with the aesthetic tradition rooted on the dominant concepts of beauty, representation, signification and author. The interpretation of the limit-experiences that these proposals put into account, as they problematize classical notions as those of subject, normality and reality, demands the appeal to unusual concepts:

the ominous-sinister and the abject. It is argued that these art's transgressions, due to the fact that they exhibit topics of huge existential intensity —a variety of practices and objects subjected to strong prohibition and cultural repression, especially death and violence— can have a transformative role in the way subjects conceive their relation with themselves, with others and with the world. It explores, at last, how the image and the gaze activated by this kind of art involve powers that influence our experience of reality.

Keywords: minimalism, horror art, gaze, image, the sinister, the abject, the real.

Introducción

El arte productor de imágenes, en su tarea de trabajo sobre lo visual, ha tenido un largo desarrollo en Occidente. Sus contenidos han sido casi innumerables, sus estilos son diversos y el tipo de experiencia que propicia en los espectadores se caracteriza por ser muy variable.

Esta pluralidad crece exponencialmente desde el llamado *arte moderno*, que acomete la tarea de abrirse un camino propio rindiendo culto a la novedad y la originalidad, entendidas estas como una ruptura respecto de las categorías, los mandatos y los cánones clásicos. La pintura, por ejemplo, va considerando, con cada vez mayor fuerza, que su rol primordial no debe ser imitar ni ilustrar, sea el mundo natural, sean realidades mentales o emocionales del ser humano. Mucho menos debe atenerse en lo sucesivo a categorías preconcebidas, en especial la de la “belleza”, que marcó durante tanto tiempo los destinos de las llamadas “bellas artes”. Todo lo anterior lleva a que el mundo del arte sufra una gran conmoción interna, cuyas réplicas se sienten aún hoy. Uno de sus principales efectos es que el estatuto mismo de obra de arte y la comprensión que tenemos del arte son cuestionados profundamente y ya no encuentran respuestas satisfactorias.¹

Uno de los puntos más problemáticos en la discusión actual es aquel que se pregunta por cuál es o debe ser la función del arte, si es que en realidad hay alguna —algo que ya negaron las doctrinas de “el arte por el arte”—. Cualquiera sea la respuesta, esta se sitúa inevitablemente en el centro de cualquier toma de posición sobre un posible compromiso ético o incluso político que emane de dicha función, y de paso reabre la discusión acerca de la relación del arte con la realidad. Esto se debe a que el arte perfectamente puede operar como un medio en el cual las relaciones de los seres humanos con su

1. Diagnósticos recientes de este tema pueden encontrarse en Yves (2007) y en Jiménez (2010).

entorno —de cada uno consigo mismo, con los demás y la realidad— se ven producidas, orientadas o reencaminadas, siguiendo diferentes fines y posibilidades que no se agotan por el propósito consciente y voluntario del creador.

Más allá de la voluntad explícita y de la toma de postura de muchos artistas y movimientos particulares, es posible rastrear, en diferentes tipos de expresiones artísticas, maneras muy concretas de incidir sobre la experiencia de los sujetos que acceden a ellas. Dicha incidencia, en las artes visuales, se encuentra en la base de la visibilidad y de la mirada, constituyendo así una de las posibilidades específicas del arte, en tanto instrumento crítico o transformador; al atravesar dimensiones tanto sociales-colectivas como subjetivas-psicológicas, constituyentes de la relación entre los humanos y el mundo.

Con la intención de perseguir esta idea, me propongo en este trabajo retomar algunas de las nociones planteadas por los filósofos contemporáneos Georges Didi-Huberman en su obra *Lo que vemos, lo que nos mira*, y Hal Foster en *El retorno de lo real*, así como los estudios —directa o indirectamente— de otros teóricos como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Clément Rosset, Julia Kristeva y Jean-Francois Lyotard, para explicar lo que podría llamarse una “potencia de la mirada y de la imagen”, que consistiría en la capacidad de abrir diferentes puertas de “acceso” a lo real. Ya que, como veremos, dicho acceso se mostrará como paradójico, es necesario recurrir a nociones complejas como las de *lo ominoso* o *siniestro*² y la *abyección*, las cuales permiten entender la naturaleza problemática de dos tipos de expresiones artísticas por su relación con la imagen y con la mirada: el minimalismo y el arte del horror. El orden de exposición es entonces el siguiente: 1) la naturaleza de lo real; 2) el minimalismo y lo ominoso; 3) el arte del horror y la abyección, y 4) el poder de la imagen y de la mirada.

La naturaleza de lo real

Normalmente no es posible vivir más que a condición de mantener a raya la verdad, o más bien, de tomarla siempre al revés

Clément Rosset (1994, p. 31)

No es infrecuente escuchar que se descalifiquen las artes por ser consideradas algo “alejado de la vida real”. Artistas y otros cultivadores del arte aparecen con frecuencia como habitantes de los reinos de la

2. Estas son traducciones del término alemán *Unheimliche*.

fantasía, y su actividad más asidua, imaginar, se rebaja a una evasión secundaria frente a la pretendida superioridad de lo real. La actitud del avestruz que, ante el miedo que le produce alguna situación próxima, prefiere meter la cabeza en la tierra en vez de encarar las cosas como son, sería equiparable a este caso que analizamos, el prejuicio que quiere ver en las artes una salida fácil que elige hundirse en el terreno de lo simbólico y cultural, constituido por puras quimeras, construir fabulaciones irreales con el fin de negar la realidad de la materialidad. Lo que hace falta examinar es: cuando se habla de esta manera, ¿qué se entiende por *lo real* y qué lo caracteriza? Sospechamos que ahí está el problema.

Que se crea que las artes no pertenecen al mundo real parece darnos una primera pista: lo real se entiende como la vivencia de lo cotidiano, en contraposición a la vivencia de experiencias heterogéneas, únicas, fuera de lo común, que serían las propias del arte. La misma distinción se traspasa a los objetos: las cosas necesarias o útiles se opondrían a las obras de arte, las cuales parecerían no tener una justificación instrumental —más allá de su posible uso como mercancía—, respondiendo más bien a necesidades internas, creadas por ellas mismas. Por eso, durante mucho tiempo se ha considerado el arte como perteneciente a la alta cultura, pues respondería solo a necesidades extravagantes, lujos gratuitos sin los cuales sería perfectamente posible llevar una vida normal.

Pero ¿se limitan las artes a producir simulacros de lo real, a ser aderezos de su crudeza mediante la representación de lo bello? Ciertamente es posible partir de una concepción de lo real como lo aparente dado, lo perteneciente al mundo de las necesidades de la supervivencia material y el conjunto de lo fenoménico. Y, sin embargo, las artes como operación, así como sus productos, se caracterizan por apelar a los sentidos: se trata de fenómenos existentes que se experimentan efectivamente. ¿De dónde surge, entonces, esa resistencia a incluirlos como parte de lo real? ¿Qué noción enriquecida de lo real quiere así evitarse?

Según Lacan (2007, p. 15), la subjetividad se estructura en tres registros —conjunto que luego dirá que se une como *nudo borromeo*—, y el de lo real es uno de ellos. Los otros dos son el imaginario y el simbólico³ —que se expresa en el lenguaje y sus normas—, y estos últimos tienen como función acercarse al de lo real: efectuar mediaciones y rodeos que tratan de dar cuenta de ese otro registro especialmente esquivo, que siempre excede y siempre escapa a la representación absoluta. Por eso, Lacan describe también lo real con

3. Para Lacan, lo imaginario constituye la parte individual de la subjetividad, y lo simbólico, la parte social de esta.

el apelativo de “lo imposible” (Evans, 2007, pp. 163-164) —imposible de poseer, de decir, de mostrar, de representar, etc.—, aunque eso no quiere decir que ese real sea un vacío o una abstracción. ¡Lo real no es irreal! Por el contrario, tiene efectos y manifestaciones concretas y patentes.

Sin embargo, en este punto surge una paradoja de lo real: por un lado, escapa a una percepción o representación absoluta; pero, por otro, a él le son dirigidas todas las representaciones, en el sentido ya sea de lo simbólico o de lo imaginario. Esa naturaleza esquiva de lo real explica otro concepto lacaniano: el *objeto a* (Evans, 2007, p. 141). Tal objeto se concibe como una falta, un objeto perdido, inalcanzable y por eso continuamente sustituido; de ahí la naturaleza infinita e insaciable del deseo, y su papel de detonante en la actividad psíquica: el deseo es como un atractor que impulsa, mueve, dinamiza y da vida.

Una característica más de lo real es su parentesco con la muerte. Lo real, al exceder el alcance de las facultades del individuo —su percepción y su lenguaje—, le manda un incómodo mensaje: todo individuo es incompleto, está marcado por la finitud.

Parece de utilidad establecer aquí, de una vez, una distinción entre las nociones de *realidad* y *lo real*. Entenderemos la primera como un conjunto de cosas dado, exterior a nosotros, una continuidad entre ser y apariencia. La segunda está dada en un sentido más complejo, recién esbozado por los argumentos lacanianos expuestos unas líneas arriba,⁴ y que incluiría, además de lo dado, el conjunto de las cosas que no siempre aparecen, que no son percibidas, la virtualidad, la latencia.

Incluyo aquí las particularmente útiles reflexiones de Clément Rosset, para quien toda filosofía es una *teoría de lo real*, por la cual entiende un “fijar la mirada en las cosas” (Rosset, 1994, p. 13). Un curioso diagnóstico con respecto a la filosofía es que esta, lejos de mantenerse fiel a esa mirada sobre las cosas y mantener la vista fijada en la realidad,⁵ constantemente inventa artilugios para creer en ellos y no afrontar lo real, de naturaleza “intrínsecamente dolorosa y trágica” (1994, p. 21).

Para Rosset, lo real es cruel: más que por incomprensible e irrepresentable, lo es por ser doloroso, por el “carácter insignificante y efímero de todas las cosas”, y por ser en sí mismo “único y, por lo tanto, irremediable e inapelable” (1994, p. 22). Lo real sería, pues,

4. Cfr. Žizek (s. f.), quien establece esta diferenciación al comentar cómo su uso de la noción de *lo real* lacaniano se acerca más a lo virtual que a la noción misma de *realidad* —en una posición en la cual podríamos también identificar las ideas de Henri Bergson y de Gilles Deleuze—.

5. Aunque Rosset no distingue las nociones de realidad y real, y en algún momento se burla de Lacan, sus conclusiones parecen estar muy cerca.

horrorosamente efectivo, más allá de la voluntad humana de que no lo sea, de que esté sometido a su control.

La idea de enfrentarse a lo crudo genera desazón, una “angustia intolerable” (Rosset, 1994, p. 21). De nuevo el tema de la muerte, central en este punto, es una muestra de lo que pasa con lo real: puede comprenderse, pero difícilmente se acepta. La solución más fácil viene a ser, entonces, que lo crudo, en tanto descarnado, sangrante y, por lo tanto, difícil de digerir, se quiera cocinar, embellecer y hacer más liviano, mediante la postulación de creencias que, en vez de asumir lo que Rosset llama “el principio de realidad suficiente” (1994, p. 17) —que resuena a Freud—, inventan “realidades” paralelas mucho más pasables y digeribles, las cuales proporcionan seguridad y dotan de un carácter imprescindible al sujeto que las sostiene y que puede así creer en ellas.

Parecería entonces que hay en el sentido común una intuición acerca del carácter crudo de lo real, pues rechaza al arte encasillándolo como conjunto de aditamentos inanes —tildados hasta de afeminados—, los cuales desviarían la mirada y agotarían energías, unas energías que, en todo caso, siempre faltan para ser ejecutadas en tareas más inmediatas y urgentes. Empero, como demuestra Rosset (1994, pp. 39-56), esto no es sino una manera de hacerle el quite a la realidad, entendida esta también en su aparecer esencialmente incompleto, pero además como “principio de incertidumbre”, garante de la duda y de que nuestra representación de la realidad y el conocimiento que podamos tener de ella queden siempre relegados con respecto de su carácter total o absoluto. Se prefiere entonces generar un vacío que nos cause certidumbre, a la crueldad de la incertidumbre del acontecer.

El minimalismo y lo ominoso

*Muchas personas consideran **siniestro** en grado sumo cuanto está relacionado con la muerte [...] difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz*

Sigmund Freud (2007, p. 2498)

Se ha etiquetado como “minimalismo” a un movimiento artístico surgido en los años sesenta del siglo xx, como parte de las *neovanguardias*⁶ de posguerra. Como toda denominación, aquella no está exenta de matices

6. Véase, por ejemplo, Foster (2001).

y no deja de generar controversia. Pero al menos la confluencia en la dirección que una serie de artistas imprimía a sus obras y propuestas reunía características comunes suficientes como para que varios historiadores las agruparan bajo ese apelativo.

Reaccionando contra el ilusionismo pictórico, así como contra el discurso estético academicista, las obras minimalistas, especialmente bajo la técnica escultural, tenían la clara pretensión de presentar objetos desprovistos de todo rastro de expresión e intención humanas. Se quería que, con ellos, la visión pudiera enfrentarse a “objetos específicos”, formas que hablaran por sí mismas, sin necesidad de imponerles interpretaciones subjetivas.

La intervención de los artistas sobre la materia era lo más reducida posible, y de esa manera buscaban desaparecer como autores,⁷ para dar una primacía al objeto, tradicionalmente relegado a asumir de modo pasivo las formas impuestas por el creador. Así se problematizaba la concepción clásica de “obra de arte”, pues los objetos eran realmente simples, al punto de ser fácilmente reproducibles —incluso mediante procedimientos de producción serial e industrial—, casi sin necesidad de individualidades que estamparan su sello —fundamento del concepto clásico de *estilo*, tan caro a los cánones tradicionales—.

Donal Judd y Robert Morris, dos de sus grandes exponentes, persiguieron cuatro exigencias básicas para el minimalismo, las cuales resumen su programa: 1) la eliminación de toda ilusión, para imponer en su lugar la especificidad de los objetos; 2) la eliminación de los detalles, para imponer en vez de ellos objetos totales, no susceptibles de análisis; 3) la eliminación de la temporalidad en los objetos, para preservarlos en su supuesta estabilidad; y 4) la promoción de tales objetos específicos como objetos que teóricamente desterraran de sí todo juego de significación y, así, cualquier interpretación y equívoco posible.⁸

Del formalismo geométrico de los volúmenes minimalistas se esperaba que se sucediera sin problema la eliminación de todo antropomorfismo y con él toda relación humana. Quedaba en jaque el tremendamente poderoso concepto de *autor* (Didi-Huberman, 1997, p. 32). Los objetos debían ser evidentes, transparentes para la percepción, respondiendo a la famosa fórmula de Frank Stella: “*what you see is what you see*”

7. Véase el comentario a la etimología de *autor*, según Rosset (1994, p. 39). *Auctor* sería tanto productor como garante; pero los buenos filósofos, según él, al reconocer el principio de incertidumbre, no están dispuestos a garantizar completamente la verdad de sus afirmaciones. De haber tenido esa postura, los autores minimalistas no hubieran aparecido en tan franca contradicción entre sus discursos y sus obras. Otra interesante exploración de este concepto lo hace José Ortega y Gasset, quien dice que el autor es el encargado de aumentar o adquirir un nuevo territorio (Ortega y Gasset, 2009, p. 100).

8. Véase Didi-Huberman (1997, pp. 28-34).

(lo que usted ve es lo que ve), lo que conduce a un tipo de visibilidad que Didi-Huberman llama “tautológica”, pues denota al objeto como referido a sí mismo, reducido a su aspecto exterior y formal: el “sueño visual de la cosa misma”. La visión tautológica se quedaba así en la superficie del ver, en sus datos perceptivos primarios, buscando cerrar una escisión o grieta que, no obstante, según Didi-Huberman, se abre paso en toda experiencia de la visibilidad: vemos, pero no solo eso, sino que, a la vez, somos mirados (1997, pp. 20-22).

El minimalismo buscaba que los objetos no mintieran y, de hecho, no lo hicieron, pero lo que declararon no fue lo que sus creadores esperaban. El discurso que los artistas minimalistas elaboraron alrededor de la evidencia de sus objetos empezó a demostrar cómo estos, que se pretendían sin forma humana, contaban inesperadamente con una presencia que miraba de vuelta. Lejos de estar resueltos, lejos de ser cerrados y atemporales, parecían incluir un vaciamiento; enfrentaban cruelmente al espectador con el síntoma, la presencia, la latencia, la plenitud y el vacío, en otras palabras, con la muerte, una de las caras de lo real.

La tautología surge como un modo aparente de evitar la creencia, actitud dominante durante mucho tiempo en la visión de las obras del arte: la contemplación de objetos que se cree que representan algo más, un más allá que les daría sentido y contenido real, trascendente. La creencia es una manera de evitar la fractura de lo real, es la búsqueda —con visos de irracionalidad— de una plenitud allí donde se sospecha la presencia del vacío —pero incluso la verdadera plenitud también es temida—. Pero lo que va a mostrar de forma inesperada Didi-Huberman (1997, p. 20) es que la tautología viene a ser otra modalidad de la creencia, otra manera de hacerle el quite a la complejidad angustiante de lo real, que por definición siempre excede, pues no se agota en su aparecer. Lo real, más que un resultado, es cambio, proceso; más que un vacío, es vaciamiento; más que una figura, es figuración.

Refiriéndose al mismo contexto de las *neovanguardias* de los años sesenta, Foster (2001, pp. 129-133) muestra cómo dos extremos eran blanco de ataque por parte de ellas: por un lado, lo referencial —las imágenes supeditadas a referentes, temas iconográficos o cosas reales del mundo, lo que las reduce a ilustración o representación—; y, por otro, lo simulacral —imágenes como representaciones de otras imágenes, lo que las hace caer en la autorreferencialidad—. El minimalismo puede concebirse como dando esa pelea por ambos flancos, pues, por un lado, sus objetos debían ser objetos en sí mismos, más que referentes de realidades exteriores a ellos; por otro, no podrían ser simulacros de otras imágenes, pues ni siquiera se pretendían imágenes o artificios en sí mismos, constructos emanados de

subjetividades. La paradoja es que estas neovanguardias, mientras tratan de evitarlos, terminan coqueteando con ambos términos, pues entendían sus productos como “cosas reales del mundo”, oponiéndolos al ilusionismo; e igualmente terminaban apelando a una suerte de autorreferencialidad. Las reglas de la geometría —en sus figuras circulares perfectas, ángulos rectos precisos y volúmenes bien definidos— difícilmente se encuentran en el mundo natural, dando cuenta con ellas de una intervención, una inteligencia y un artificio, oponiéndose así a lo referencial externo puro no tocado por el hombre.

Pero más allá de que estas contradicciones se erijan en un problema que exija ser superado, para Foster (2001, p. 133) es importante pensar la escisión, el “entre” de esas dos polaridades, que él llama *lo real traumático* —noción heurística y límite por ser paradójica, pero que resulta mucho más productiva que aquellas que se instalan en uno u otro polo, lo cual ya hemos visto también problemático y paradójico—. Muy cerca está su postura de la insistencia de Didi-Huberman sobre la “ineluctable escisión del ver” (Didi-Huberman, 1997, pp. 13-18), que tendría como interés esa posibilidad de aparición de la rasgadura, del “entre” en el que se juega lo real y la muerte.

¿Cómo es posible que, de una búsqueda de depuración de todo antropomorfismo, aura, expresión y presencia, resulte todo lo contrario y, podríamos decir, reforzado? Una posible respuesta está en la declaración de Didi-Huberman de que “es a tal punto la ilusión ávida que se contenta con poco” (1997, p. 28).

Muchos de los volúmenes minimalistas ostentaron dimensiones similares a las del ser humano y con frecuencia su presentación se hizo bajo la dirección de posturas típicamente humanas —acostadas, erguidas—, sometidas otras veces a *performances* que terminaron acercándose bastante a una puesta en escena, a una actividad. Con esto, los “objetos específicos” tomaron intensidad, semejanza, y un antropomorfismo, que posibilitó sentir que en ellas se manifestaba algo vital. Lo más fuerte de eso se da en el hecho de que todo volumen remite de manera ineluctable a un vacío. Al contenerse ese vacío en formas humanamente semejantes, surgía la pregunta por la tumba, por el espacio vacío que deja el cuerpo humano al morir, al descomponerse e ir desapareciendo. La muerte encuentra entonces figurabilidad.

Ese retorno potente de lo reprimido es lo que se conoce en psicoanálisis como *síntoma*, el cual aparece de manera inquietante e inesperada. La explicación de esa situación a todas luces extraña, fuera de cualquier clasificación común, la acomete Didi-Huberman mediante el concepto freudiano de lo *Unheimliche*, lo *ominoso* o *siniestro* (1997, p. 161): trastoque de criterios, de coordenadas de orientación, como lo familiar que de repente

se vuelve extraño; juego macabro de un intercambio de distancias en el cual lo próximo de pronto aparece lejano y desconocido; transgresión de ida y vuelta en la que lo inerte aparece dando muestras de actividad vital y lo vivo se muestra mecánico o muerto.

Los modelos tradicionales de la visibilidad, creencia y tautología, así como las críticas tradicionales acerca de la referencia y el ilusionismo, pueden así complejizarse si se comprende la experiencia de la visibilidad en el arte y la imagen misma en su carácter dialéctico. Eso, a través de nociones más profundas —en la medida en que asumen la paradoja en vez de eliminarla— como la de *lo ominoso*. Como consecuencia, Didi-Huberman es capaz de encontrar, en el minimalismo, con su mínimo grado de materialidad, algo así como un máximo grado de contenido. Con ello demuestra que la realidad, a la vez que escapa y es esquiva —de todo intento de definición absoluta e interpretación metafísica definitiva y esencialista—, retorna constantemente —para mostrarse y para mirarnos con toda su crudeza—.

El arte del horror y lo abyecto

Nada es más horroroso que lo que está ahí incondicionalmente, de manera absoluta

Alberto Manguel (2002, p. 168)

Bajo el título de “arte del horror” agrupo cierto tipo de expresión especialmente difundida desde los años sesenta, con un resurgimiento a finales de los ochenta, cuyas características estaban dadas por el uso de la violencia, la apelación a la desfiguración, a la descomposición, la crueldad, los desechos, la monstruosidad, la pesadilla, el terror, etc. En últimas, todo aquello que pudiera aparecer de manera directa como transgresor y chocante, como enfrentamiento con lo que típicamente genera asco y miedo, con las prohibiciones y represiones del ser humano.⁹

También este arte quiso oponerse a la dicotomía entre referencia y simulación. Algunas vertientes de este arte grotesco recurrieron conscientemente al ilusionismo, para acercarlo a las fronteras de lo real —dando primacía al objeto sobre lo pictórico—, y otras se opusieron a la simulación, para tratar, más bien, de evocar lo real en sí mismo, libre de mediaciones.¹⁰

9. Una buena reseña de propuestas de este calibre la dan Anna Adell (2011) y Virilio y Baj (2010).

10. Véase Foster (2001, pp. 153-156).

Acudir al salvajismo de la violencia y la brutalidad era, en primer lugar, dar un golpe de gracia a los residuos del viejo tema del arte como representación de la belleza. En segundo lugar, era asumir una actitud más allá de la moralidad, meter el dedo en la llaga de lo socialmente aceptado, de lo políticamente correcto, para buscar lo reprimido y lo traumático, y estrujarlo sin misericordia. Una inquietud inocultable, muchas veces llevada al extremo de la náusea, podría representar aquí una vía casi contraria a la conseguida con lo *Unheimliche*: en vez de llegar a lo siniestro partiendo de lo aparentemente tranquilo y familiar, se parte de lo terrible, poniéndolo sobre la mesa sin afeites. Faltaría ver si de alguna manera esto no impediría producir el camino de vuelta, manteniendo la fidelidad con respecto a ese juego de metamorfosis propio de los términos dialécticos.

Representación de monstruos, fenómenos, heces, cuerpos desgarrados, podredumbre, fluidos indiscernibles, seres fantasmagóricos, prácticas de canibalismo, violaciones,¹¹ todo hace parte de una dimensión que se encuentra en el umbral de lo visible y de lo soportable. Concebir todo eso como real resulta por completo incómodo: se relega mejor al terreno de lo irreal o, por mucho, se trata de hacer desaparecer al máximo, para ahorrarse ese plus de ansiedad psíquica y fisiológica que tan fácilmente puede descompensar. Y es que, efectivamente, por más que muchas obras de este arte sean realistas, figurativas —por otro lado, muchas no lo son—, el sentimiento inicial puede ser el de que sus contenidos se confinen a situaciones, objetos y cuerpos, tan extraños, repulsivos e inquietantes, que no corresponden a lo que se encuentra en lo real, entendido como lo cotidiano, como si este estuviera purificado en una suerte de homogeneidad inane.

Pero contrario a ello, uno de los principales peligros es que este arte se lleve sin más al revés de lo *Unheimliche*: después de tener algo totalmente extraño y otro, se hace de repente familiar, común. Este sería uno de los posibles destinos que ha tenido, pues la exposición exagerada a las imágenes también puede crear una especie de anestesia, anulando con ello los efectos que pudiera producir y perdiendo así su relevancia: son imágenes tan comunes que ya no causan nada, o tan lejanas que no nos competen, ya no nos interrogan.¹²

11. Como ejemplos podría poner, en la escultura, a los estadounidenses Kiki Smith, Robert Gober y John Miller; en la pintura, al austriaco Günter Brus y la canadiense Marianna Gartner; en la fotografía, la obra de los estadounidenses Joel-Peter Wilkit y Andrés Serrano; en el *performance*, al austriaco Rudolf Schwarzkogler y al chino Zhu Yu, entre otros.

12. En este sentido se dirige la crítica, por lo demás bastante común, de Vásquez (2009). Para este autor, las posvanguardias del arte de lo abyecto han perdido, a fuerza de repetición, cualquier elemento transgresor y, por lo tanto, revolucionario, y han pasado a formar parte del nuevo "clasicismo de la contemporaneidad", asumiendo así nuevas convenciones ya institucionalizadas.

Sin embargo, aunque esa crítica parece válida para el arte del horror tomado en tanto arte, sus creaciones parecen necesitar un sustento teórico distinto: la noción de *lo abyecto*. Según Foster, la abyección sería una especie de correlato de la regulación, de la forma como la transgresión lo es del tabú: no como una negación, sino como una especie de superación que pasa por complementarlo antes, mediante el remedo de lo abyecto (2001, p. 160).

La principal pensadora de lo abyecto, Julia Kristeva, lo ubicó entre el sujeto y el objeto, no siendo propiamente ninguno de los dos, pues es, por un lado, una amenaza para el yo, pero a la vez hace parte de su intimidad y le es necesario para constituirse como sujeto. Lo consideró en un sentido doble, distinguiendo entre sus modalidades: 1) *abyectar* en tanto operación, que consistiría en expulsar, separar lo abyecto del yo, a fin de preservar su subjetividad y el vínculo social; y 2) *abyecto* en tanto condición de ser, lo repulsivo que se queda atascado ahí, incapaz de abyección, como un yo totalmente sujeto, muerto. Su presencia, en vez de formar subjetividades y sociabilidad, más bien las corroería (Kristeva citada en Foster, 2001, pp. 157-160).

Insiste Kristeva en que lo abyecto no es un objeto y, por lo tanto, no es posible sustituirlo ni situarlo como un en-sí, desbaratando las posiciones definidas entre sujeto y objeto. No se presta lo abyecto para la represión o para la sublimación; su rechazo es una repulsión que difícilmente puede diferenciar un adentro y un afuera, un continente y un contenido.¹³

Foster (2001, p. 157) señala el carácter fantasmal de lo abyecto que, al ser ajeno al sujeto, a la vez que lo habita en su intimidad —totalmente próximo—, le causa pánico. Para poder mantener una estabilidad, sobre todo en lo social, eso repulsivo debe ser rechazado. Lo importante aquí es que, lejos de ser una negación de la realidad, de las normas y de la moralidad, lo abyecto se juega dentro de ellas. Lo abyecto no es simplemente una negación de la moral —reaccionar desde ahí sería fácil—, sino que su aspecto intolerable reside en su carácter perverso: retuerce la ley, pero para ello debe tenerla en cuenta. Si no aceptamos, por ejemplo, cierta “inmoralidad” en el hecho de comer carne humana, difícilmente nos revolvería el estómago el ver a alguien dándose un festín de ese talante; hasta nosotros mismos podríamos hacerlo sin mayores dificultades.

Pero esta misma cercanía de lo abyecto con respecto al sujeto y al objeto, esa intimidad frente a eso que pone en duda y anula, hace que la tarea del arte que acude a lo abyecto pueda ser ambigua y caer en contradicciones. El potencial crítico de la abyección aparece en cuanto “es en suma la orilla opuesta de

13. Véase Kristeva (1980, pp. 14-15).

los códigos religiosos morales, ideológicos, sobre los cuales se posan el sueño de los individuos y los calmantes de las sociedades. Esos códigos son su depuración y eliminación” (Kristeva, 1980, pp. 246-247). Pero la manera como se resuelva su propia ambigüedad, nos dice Foster —y Kristeva teme mucho que se intente sublimar y purificar—, puede hacer que lo abyecto reivindique una mirada más realista y dialéctica; o justifique posiciones racistas, homofóbicas —en fin, totalitarias—; o inyecte mansedumbre indiferencia e incluso servidumbre con respecto al funcionamiento del poder. Habría que tener cuidado de no caer en posturas que se quedan en la travesura edípica —contradicción gratuita del orden, buscando llamar la atención y ser castigado, el gusto por el escándalo—, o en la perversión infantil —asunción de lo bajo, de la autodestrucción, ir contra la corriente a toda costa, el gusto por la rebeldía sin causa— (Foster, 2001, p. 163).

El poder de la mirada y de la imagen

Los sentimientos más toscos como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían servir en este período de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este intentará despertar sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre. El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él, provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirlas, emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar

Kandinsky (1992, pp. 22-23)

Volviendo al concepto de *lo real*, veíamos que tal registro para Lacan tiene la característica de exceder. Este carácter de exceso con respecto al sujeto también se encuentra dentro de los otros dos registros: por un lado, el lenguaje precede al sujeto y de alguna manera lo contiene; pero, por otro, la mirada igualmente contiene al sujeto como imagen, imagen que es mirada.

La mirada aparece así ante el sujeto como una amenaza (Foster, 2001, p. 41), por ser expresión de su propia carencia. Foster retoma el esquema propuesto por Lacan para explicar la posición del sujeto de la representación, la imagen y la mirada. Dos conos de visión, apuntando ambos hacia el centro desde lados opuestos, se sobreponen, quedando a un lado el sujeto de la representación, al lado opuesto la mirada y, en el centro, como conos reversados, la imagen junto con la pantalla-tamiz. Con esto Lacan consigue dos objetivos: desafiar el privilegio del sujeto en la vista y la autoconsciencia —me veo viendo—, y su dominio en la representación —me pertenezco y soy dueño de mí— (Foster, 2001, pp. 141-143).

La *pantalla-tamiz* —concepto fundamental— quiere decir “la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo, [...] las convenciones del arte, los códigos de la cultura visual” (Foster, 2001, p. 143). En otras palabras, lo que hace posible y sirve de soporte para la producción de cualquier imagen, tanto de su contenido como de su forma. Esta pantalla-tamiz, como aspecto simbólico, haría las veces, junto con la imagen, de mediadora de la mirada. El arte podría entonces intentar, usando la imagen, domar la mirada o engañar al ojo para ocultarla (Foster, 2001, p. 144) en su crudeza real: por hacer uso de la mirada y las imágenes, el arte está en la base de la configuración que nos hacemos de lo real, puesto que es por intermedio de las mediaciones de esos dos registros como lo enfrentamos, como podemos enfrentar su crudeza, la amenaza de la mirada. En este orden de ideas, la realidad nunca es totalmente dada, pues no se encuentra completamente por fuera de nosotros, así nos exceda. Al estar mediada por lo imaginario y lo simbólico, tiene un elemento de construcción por el cual accedemos a ella. Pero, al contrario de lo que podría parecer, esto no tiene el efecto de que lo real dependa del antojo subjetivo de alguien; al revés, previene de que alguien puede adjudicarse su lectura de lo real como un absoluto, pues se sabe que siempre va a estar en falta: la mirada y el lenguaje lo sobrepasan, lo miran, lo contienen y lo interrogan.

Como vimos arriba, el minimalismo parecía optar más por hacer desaparecer la mirada, mientras el arte de lo abyecto buscaba hacerla aparecer, darle la bienvenida —como lo obsceno—. El profundo análisis de Didi-Huberman es capaz de rescatar la mirada en esas condiciones adversas, darle de nuevo la bienvenida. Por otro lado, Foster pretende no ser demasiado entusiasta con respecto a las posibilidades de mostrar la mirada directamente, pero valora el esfuerzo, junto con el de atacar la estabilidad del sujeto, de la imagen y de la pantalla-tamiz. En adición, un ataque a esta última, que considere que puede causarle desgarraduras definitivas, puede hacer que la creencia asome de nuevo la mirada: quizá se pretenda de nuevo que detrás hay algo, una esencia, una trascendencia.

Curándose en salud, ni Didi-Huberman ni Kristeva abogan por soluciones finales, sino por un trabajo constante sobre la imagen en su aspecto dialéctico, uno tomando el minimalismo, especialmente desde la experiencia de Tony Smith, y la otra, el arte que incorpora la abyección:

La dialéctica de la que hablo no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones, ni para enfeudar el mundo visible a los medios de una retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra —en el juego— de la figurabilidad. Y en ese juego ella juega constantemente con la contradicción y la hace jugar. En cada momento la expone, la hace vivir y vibrar; la dramatiza. No da cuenta de un concepto que

sintetizaría, aplacándolos, los aspectos más o menos contradictorios de una obra de arte. Sólo busca —pero es una modestia mucho más ambiciosa— explicar una dimensión “verbal” —quiero decir actuante—, dinámica, que obra una imagen, que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso (Didi-Huberman, 1997, p. 77).

En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado [...] la tarea del artista ya no consiste en sublimar lo abyecto, elevarlo, sino en sondear lo abyecto, desentrañar la “primacía” sin fondo constituida por la represión original (Kristeva, parafraseada por Foster, 2001, p. 160).

El epígrafe de Kandinsky parece profético, quizá más allá de sus propias sospechas. Los sentimientos sutiles sin nombre a los que se refiere pueden indicar este tipo de experiencias extremadamente complejas y dialécticas como las de lo ominoso y lo abyecto, de las cuales se ha señalado sobre todo su aspecto paradójico.

Las imágenes tienen un aspecto de apertura hacia lo real, apertura que no deja de ser misteriosa, como señala Didi-Huberman (1997, pp. 159-160). El poder de las imágenes, en un mundo donde impera la imagen —en su aspecto de ocultar la mirada—, quizá resida más bien en una imagen en alianza con la mirada, para la radicalización de las contradicciones que emanan de dicho juego.

El artista no debe renunciar, en su producción de imágenes, a afectar la realidad. Mediante un sacudón a las nociones tradicionales de *sujeto*, *objeto*, *sociedad*, *imaginación*, *cultura*, *arte*, *poder*, *moral*, *creencia*, es más fácil evitar toda naturalización de estos como esencias y, así, cualquier tipo de instrumentalización, cuya condición es disponer de seres casi inertes. Si la sensación “provoca una fractura en una inexistencia inerte” (Lyotard, 1998, p. 166), haciéndola existir, se ve por qué no se debe renunciar a la reanimación de la vida a través de la aparición sensible, a lo que Lyotard llama un *anima minima*. Quizá no se pueda prever a dónde nos lleve esto, pero en esa libertad reside su encanto: es una puerta abierta, pero no un camino trazado.

Referencias bibliográficas

Adell, A. (2011). *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (2007). *Lo siniestro* (1919). En *Obras completas*, tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez, M. (2010). *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kandinsky, V. (1992). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral/Labor.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. París: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (2007). Lo simbólico, lo imaginario y lo real. En *De los nombres del padre*. Buenos Aires. Paidós.
- Liotard, J.-F. (1998). *Anima minima*. En *Moralidades posmodernas*. Madrid: Técno.
- Manguel, A. (2002). *Leyendo imágenes*. Bogotá: Norma.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia.
- Rosset, C. (1994). *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos.
- Vázquez, A. (2009). Lo abyecto y monstruoso en el arte de vanguardia, *Societarts*. Recuperado de <http://societarts.com/2009/01/14/lo-abyecto-y-monstruoso-en-el-arte-de-vanguardia/>
- Virilio, P, y Baj, E. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Zizek, S. (s. f.). "La letrina de lo real": entrevista con Eduardo Grüner. Recuperado de <http://www.lacan.com/zizekba3.htm>