

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202200054994>

9-22

## **SUBLIMACIÓN, ARTE Y VACÍO. UNA APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA DESDE LA ARTICULACIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y PSICOANÁLISIS**

*Sublimation, art and void. An approach to Aesthetics from the articulation between Philosophy and Psychoanalysis.*

RICARDO ADRIÁN GONZÁLEZ MUÑOZ

*Corporación Universitaria ComfacaUCA-UNICOMFACAUCA (Colombia)*

*ricardgo@ucm.es*

MARÍA DEL MAR OSORIO ARIAS

*Fundación Universitaria de Popayán (Colombia)*

*maria.osorio@docente.fup.edu.co*

### Resumen

El presente artículo constituye un aporte al conocimiento del arte en su vinculación con la filosofía y el psicoanálisis, en tanto aborda la tensión entre la representación y la construcción simbólica de la imagen artística en el contexto cultural/estético contemporáneo, mediante la relación entre lo Real lacaniano y la estética negativa de Adorno. Dicha relación encuentra su punto de articulación en el fenómeno estético de lo *Bello*, entendido como lo que encara al sujeto con el vacío de su deseo radical, sin engañarlo y que permite integrar la negatividad propia de lo Real con los elementos formales que componen la obra artística, así como con los conceptos de radicalidad y autenticidad de la propuesta adorniana. La articulación entre la estética negativa de Adorno y el efecto estético de lo *Bello* de Lacan, se ejemplifica con una interpretación en clave psicoanalítica de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo.

Palabras clave: Filosofía; psicoanálisis; sublimación; arte; estética.

### Abstract

This article constitutes a contribution to the knowledge of art in its connection with philosophy and psychoanalysis, as it approaches to the tension between the representation and the symbolic construction of the artistic image in the contemporary cultural / aesthetic context, through the relationship between the Lacanian Real and Adorno's negative aesthetic. This relationship finds its articulation point in the aesthetic phenomenon of the Beautiful, understood as what confronts the subject with the emptiness of its radical desire, without deceiving it and that allows to integrate the Real's negativity with the formal elements that make up the artistic work, as well as the Adornian proposal concepts of radicality and authenticity. At the end, a psychoanalytic interpretation of colombian artist Doris Salcedo's work is made, in which the negative aesthetics and the aesthetic effect of the Beautiful are integrated.

Key words: Philosophy; psychoanalysis; sublimation; art; aesthetics.

*Recibido: 10 junio 2020*

*Aceptado: 4 agosto 2021*

*El alfarero lo primero que hace, y lo que está haciendo  
siempre es aprehender lo inasible del vacío*  
(Heidegger, 1994 [1954])

## INTRODUCCIÓN

En el seminario VII *–La Ética del Psicoanálisis–*, Lacan efectúa un giro significativo en su relectura de Freud, mediante un desplazamiento de la primacía de lo simbólico, hacia el dominio de Lo Real. Este giro abre la puerta a una relectura del concepto de sublimación y a una noción de Arte en la que lo Real pasa a ser el elemento fundamental. Para introducir el problema de la estética en el psicoanálisis, es necesario explorar el concepto de sublimación en la obra de Freud, así como el de *das Ding* [la Cosa] en Lacan, e identificar dos momentos teóricos distintivos en su obra, que dan cuenta del cambio respecto de la conceptualización de la Sublimación y de la noción de Arte, la que se presenta a partir de allí como intento de organización del vacío; ello nos avala a plantear argumentos que conllevan a reconocer, en el concepto de lo *Bello*, una contribución significativa a la estética contemporánea por parte del psicoanálisis, en tanto permite integrar la negatividad propia de lo Real con los elementos formales que componen la obra artística, a partir de la revisión general de elementos básicos de la estética de la negatividad propuesta por Adorno y a concluir la revisión con algunas consideraciones importantes en relación con las características de lo *Bello* como fenómeno estético y de *das Ding* como límite y condición de la creación artística, por medio de un breve acercamiento a la obra de la artista colombiana Doris Salcedo.

## FREUD Y LA SUBLIMACIÓN

La noción de sublimación constituyó siempre un verdadero enigma para Freud. Pese a no alcanzar una connotación conceptual suficientemente acabada, se mantuvo presente en su obra desde sus inicios, y alcanzó mayor relevancia en la formulación de su segunda tópica, al devenir en una estrecha relación con la pulsión de muerte.

El concepto de Sublimación no se remite en su origen al psicoanálisis, ya que puede rastrearse en el pensamiento de filósofos y literatos alemanes que lo precedieron, y que constituyeron referentes para Freud, aun en contra de sus propias *desmentidas*<sup>1</sup> (González y Osorio, 2018). Como lo señalan Bornhauser y Ochoa (2012), “el concepto

---

<sup>1</sup> Para profundizar acerca de la discusión en torno a la relación de Freud con la Filosofía, se sugiere la revisión de capítulo de libro de nuestra autoría “Freud, Schopenhauer y el romanticismo alemán: una relación leída desde Thomas Mann”, (González; Osorio, 2018) publicado en el libro *Los contenidos de humanidades como lectura multidisciplinary*, Gedisa: Barcelona.

de sublimación no es un aporte original ni privativo del psicoanálisis y su genealogía nos envía, entre otros, a la obra de Goethe, Schopenhauer y Nietzsche”.

La primera referencia específica en Freud de la palabra “sublimación”, data de la época de su correspondencia con Fliess, asociándola con la fantasía y como vía de descarga: en la *carta 61* de 1897, escribe a su amigo, a propósito de cierta idea acerca de la estructura de la histeria: “Las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad, y desde luego son genuinas en todo su material. Son edificios protectores, *sublimaciones* de los hechos, embellecimientos de ellos, y al mismo tiempo sirven al autodescarga” (Freud, 1992 [1897], p. 288, las cursivas son nuestras). Así también, en el caso *Dora* (1992 [1905]), hace una referencia a la sublimación, vinculándola nuevamente con la histeria y asociándola con redireccionamientos, en la infancia, de los deseos sofocados hacia metas no sexuales más elevadas, idea que luego, en sus *Tres ensayos* (1992[1905]), va a desarrollar con mayor amplitud al identificarla con una desviación de la pulsión respecto de su meta y emparentándola, en cuanto al sentido de la desviación, con las pulsiones parciales propias de la configuración perverso polimorfa de la sexualidad infantil. La idea estructural acerca de la Sublimación –el reemplazo en el objeto de la pulsión, la desviación hacia una meta no sexual– aparece ya plasmada en este texto, y va a primar en la definición freudiana a lo largo de gran parte de su obra. Más tarde, en *Carácter y erotismo anal* (1992 [1908]), Freud realizará una precisión respecto de la sublimación que la distanciará de la perversión, al puntualizar que los rasgos de carácter que permanecen en el sujeto se corresponden con *sublimaciones* de las pulsiones originarias, modificadas en su meta, contraponiéndolas, por tanto, a la perversión, en donde, estos remanentes de las pulsiones originales permanecen inalterados en relación con la meta sexual.

Freud define la sublimación como un destino de la pulsión no vinculado con una satisfacción sexual, y no mediado por la represión: “La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión” (1992 [1915] p. 92). El primer enigma de la “naturaleza” de la sublimación se patentiza en tanto Freud devela como su característica principal el reemplazo de un objeto sexual por uno no sexual; así, en la sublimación, la satisfacción sexual deja de ser la meta señalada, desviándose hacia actividades artísticas y de carácter intelectual, sin perder su intensidad y pudiendo ser comparable, a nivel psíquico, con la satisfacción sexual: “el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual” (1992 [1914] p. 91).

Es importante, y en ello insiste Freud, señalar un atributo fundamental de la sublimación, que hace referencia a una característica estructural de la pulsión, y que corresponde a la imposibilidad de alcanzar una satisfacción completa. Esta imposibilidad estructural se constituye en el origen y pivote psíquico de la creación artística y del trabajo intelectual (también de la vocación religiosa o la *religiosidad*).

En *El Yo y El Ello* (1992 [1923]), Freud, ya en el marco de la segunda tópica, vincula la sublimación a la pulsión de muerte. Inicia señalando lo que considera el

“camino universal” (p. 32) que sigue toda sublimación, refiriéndose al cambio de libido objetual a libido narcisista, por mediación del yo; así pues, esta intermediación yoica implicaría necesariamente la desexualización de la energía pulsional, yendo en contra de los intereses de la pulsión sexual. Es también en este texto donde se establece la relación entre superyó y sublimación, en tanto se plantea que el superyó corresponde a una estructura producto de una identificación “con el arquetipo paterno” (p. 55), que implica, como condición, la desexualización y, en ese sentido, trae como consecuencia la desmezcla pulsional, efecto que, a su vez, genera la liberación de las mociones agresivas y destructivas dentro del superyó, poniendo a la sublimación del lado de la pulsión de muerte: “como su trabajo de sublimación tiene por consecuencia una desmezcla de pulsiones y una liberación de las pulsiones de agresión dentro del superyó, su lucha contra la libido lo expone al peligro del maltrato y de la muerte” (Freud 1992, [1923], p. 57).

En su metapsicología, Freud identifica en la pulsión dos tendencias, en apariencia opuestas, pero que dan cuenta de su fundamento, de su distancia y antinomia elemental respecto del instinto: fijación y plasticidad, refiriendo esta última a la capacidad de la pulsión de articular la satisfacción por medio del desplazamiento: “La sublimación como destino posible de la pulsión emana precisamente de esta tensión entre fijación y plasticidad pulsional” (Recalcati, 2006, p. 51), permitiendo aprehender la particularidad de la sublimación como destino de pulsión y su relación con la creación artística.

Habiendo llegado a este punto, en el que Freud enlaza la sublimación con la pulsión de muerte, en el marco de los desarrollos teóricos que lo condujeron a formular el más allá del principio del placer, se da paso ahora a una breve revisión respecto del abordaje de este concepto por parte de Lacan.

## LACAN Y LO REAL DE LA SUBLIMACIÓN

Se distinguen dos momentos cruciales en el retorno a Freud: el Lacan de la preeminencia de lo Simbólico y la metáfora paterna y el Lacan de lo Real, del Goce y *das Ding*. Se encuentran también dos aproximaciones en su articulación de la noción de arte: una, cuyo modelo y representación lo constituía el proceso onírico, en donde se establecía una relación entre lo imaginario y lo simbólico como fuente y soporte de la concepción artística; y una segunda aproximación, en la que el arte es concebido como organización del vacío alrededor de *das Ding*, lo que conlleva a plantear una noción de arte que se funda en un “tránsito que va de lo simbólico a una figuración imaginaria que viene al lugar de lo real ( $S \rightarrow I \rightarrow R$ )” (Moreno, 2008, p. 39). Ello implica distinguir dos acercamientos diferentes al concepto de sublimación en Lacan: a saber, una primera conceptualización determinada por la prelación del principio paterno y del orden simbólico, que se encuentra desarrollada en *La Familia* (2003 [1938]) y que se caracteriza por la articulación funcional de la sublimación a partir de la metáfora paterna,

constituyéndose en posibilidad de acceso del sujeto a la realidad, al mediar en el proceso de separación del *infans* del goce materno, asignándole, por tanto, un papel fundamental en el Edipo y en el acceso al orden simbólico. Y otro, que encuentra en el seminario VII (2007 [1964]), su referente más importante, ya que, a partir de este momento, se opera en su enseñanza un traslado de la preeminencia de la metáfora paterna como articuladora de la sublimación, hacia el vacío central de *das Ding* y lo Real, como los elementos en torno a los cuales se despliega la noción de sublimación.

A partir de allí, se establece una diferenciación entre la acción del significante acerca del sujeto y el principio de repetición; esta separación implica reconocer una división aún más compleja y profunda en la conceptualización lacaniana: la circunscripción (linde y contención) de lo simbólico al marco del principio del placer, dejando el *más allá* a lo Real, como lo *éxtimo* al sujeto y al orden simbólico, introduciendo el concepto de *das Ding*.

Lacan se vale de una referencia extraída del temprano *Entwurf* [“proyecto”] freudiano de 1895, para rescatar el concepto de *das Ding* como *Interior excluido*, insimbolizable e inaprehensible por el lenguaje, que escapa a la captura de lo simbólico, y es irreductible a las imágenes y a los significantes. Se encuentra del lado del *Trieb*, del *Es* en la famosa sentencia de Freud<sup>2</sup> y se erige como soporte fundamental de la paradoja subjetiva, aquello propio del sujeto, y a la vez lo más extraño e inaccesible.

Ahora bien, ¿qué relación hay entre *das Ding* y sublimación, y cómo se establece relación con el arte y la estética? la fórmula de la sublimación que propone Lacan en el seminario VII se sintetiza en “Eleva un objeto a la dignidad de la cosa”.

¿Qué es elevar un objeto a la dignidad de la cosa? En la sublimación artística la obra de arte deviene un objeto imaginario que se coloca, por la vía de una elevación simbólica, en el lugar vacío de lo real (Recalcati, 2006). Para Lacan “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor del vacío” (2007 [1960], p. 160). El objeto y *das Ding* no son lo mismo, pues el objeto es capturado por lo simbólico mientras *das Ding* está inmersa en lo Real. En la sublimación, el objeto es de carácter imaginario-cultural, esto es, que responde a consideraciones culturales propias de su época, aunque, es oportuno aclarar, no se reduzca solo a la condición de mercancía, y el reconocimiento social obtenido por su autoría sea un beneficio secundario (Moreno, 2008, p. 42):

Observen que no hay evaluación correcta posible de la sublimación en el arte si no pensamos en que toda producción del arte, especialmente de las Bellas Artes, está históricamente fechada. No se pinta en la época de Picasso como se pintaba en la época de Velázquez, ya no se escribe una novela en 1930 como se escribía en la época de Stendhal (Lacan, 2007 [1960], p. 133).

De la misma manera como Heidegger (1954) encuentra en el vacío la *cosidad* de la jarra, con el que el alfarero crea la propia jarra, siendo el vacío la condición de su

---

<sup>2</sup> “*Wo Es war, soll Ich werden*”. *Es* corresponde al pronombre neutro del alemán, el *It* del latín: el *ello*.

existencia, así Lacan encuentra lo propio del arte en el vacío fundamental de *das Ding* con el que el artista crea: el centro, el origen y el pivote del arte es el vacío.

La condición necesaria para la emergencia de la actividad creadora y lo que define el campo del arte es una proximidad riesgosa con el vacío de la Cosa (Recalcati, 2006). Proximidad, que no caída-en-el-vacío de la cosa, ni fusión con ella, ni obturación, ni sustitución; más bien un velamiento, un bordear el linde de *das Ding*, a partir de la elevación de un objeto como representante de lo irrepresentable: es aquí donde Lacan introduce el concepto de *lo Bello*.

Lo Bello es relacionado por Lacan con el concepto kantiano de lo Sublime; lo sublime, en Kant (2004 [1764]), es representado por una cualidad de desmesura, una fuerza que desborda al sujeto, pero que a la vez lo eleva a la máxima expresión de su ser, en tanto es un atributo de sí mismo, siendo su máxima expresión, el bien moral.

El giro paradigmático lacaniano se opera en tanto lo *Bello* se presenta como un *más allá* del bien. El seminario VII está consagrado al problema de la ética, y, por tanto, el abordaje de la sublimación y la articulación de lo *Bello* están enmarcadas en la lógica del tratamiento de la ética en el campo psicoanalítico y en el esfuerzo de Lacan de distanciarla de la dimensión ideal que se adscribe al registro de lo imaginario, ubicando a la ética del lado de lo Real: “Pues esa sublimación, en tanto creadora de dichos valores socialmente reconocidos, debe ser juzgada en función del problema ético” (Lacan, 2007 [1960], p. 133).

Antes de la modernidad, la tradición estética se ceñía a las consideraciones de la belleza desde una perspectiva ideal, enmarcada en las coordenadas de armonía, justa proporción y finitud. Lo infinito era considerado en la antigua Grecia como imperfecto y caótico, por tanto, más cercano a la fealdad que a la belleza (Trías, 2006). Fue a partir del siglo XVIII que se gesta una reflexión filosófica que conmueve los fundamentos de la sensibilidad artística y el gusto establecidos desde la época griega, dando tránsito así a la posibilidad ontológica y epistemológica de una estética diferente, articulada a partir del concepto de lo Sublime, cuyas propiedades, extraídas del análisis kantiano, determinan “el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, medurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello” (Trías, 2006 p. 34). Lo sublime, antes de la modernidad, era una categoría de estilo aplicada a la retórica, como bien lo demuestra Pseudo Longino en su tratado, que data del siglo I.

Así pues, lo sublime y lo *Bello* son relacionados por Lacan en su particular modo paradójico, desbordando el concepto kantiano, sacándolo del marco establecido por este en el bien supremo y llevándolo al *más allá*, hacia el vacío de *das Ding*.

Lacan pone del lado de la experiencia estética a lo *Bello* y lo erige como la barrera última y, por tanto, más cercana al “campo innombrable del deseo radical” (2007 [1960], p. 262), de la destrucción absoluta ante el develamiento de *das Ding*. Así, lo que Lacan denomina como “fenómeno estético” reviste la particularidad de establecerse como límite y a la vez como indicador para el sujeto respecto de la verdad de su propio ser. La relación

que el fenómeno estético tiene con el mal se da en tanto lo *Bello* se alza frente a un más allá de la ley, de la barrera de “los bienes”:

Si el bien constituye la primera red de detención, lo bello forma la segunda y se le acerca más. Nos detiene, pero también nos indica en qué dirección se encuentra el campo de la destrucción. *Es en este sentido, que lo bello esté más cerca del mal que del bien* (2007 [1960], p. 262. Las cursivas son nuestras).

Es claro que el abordaje que hace Lacan de lo *Bello* no se relaciona con la idea tradicional de belleza, sino que está más cerca de la desmesura y el desborde en la experiencia subjetiva que encuentra Kant en lo sublime. La belleza, con su envoltura imaginaria, es una barrera que ofrece la ilusión de acercarse al sujeto a su deseo mediante un objeto engañoso (imaginario), lo *Bello*, encara al sujeto con el vacío de su deseo radical, sin engañarlo. Los aportes que pueden extraerse de la enseñanza de Lacan en lo tocante a la estética estarían, pues, del lado de un *más allá* de la belleza, y, por tanto, cercana a la propuesta de Adorno de una estética centrada en la negatividad. Se tratará a continuación, a sabiendas de estar incursionando en un terreno complejo y de difícil tránsito, de proponer un diálogo entre la estética negativa y la propuesta lacaniana de arte.

#### ACERCA DE LA NEGATIVIDAD EN EL ARTE Y LO *BELLO*

La contundente sentencia de Adorno (1962) respecto de la poesía después del Holocausto, plantearía un panorama aciago, no solo para la poesía, sino también para la producción artística en general desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (p. 29), de lo que se extraería una suerte de impugnación de toda actividad artística subsiguiente. La huella indeleble del horror del Holocausto, perpetrado en el escenario del supuesto esplendor de una civilización que pone el dispositivo industrial y organizativo resultante del progreso científico y social del Estado al servicio de la aniquilación y la destrucción de la humanidad, se erige como hito acerca del que se despliega el pensamiento de Adorno.

Pareciera que, frente al horror del Holocausto, frente a lo indecible, lo imposible de articular, lo irrepresentable de aquella barbarie humana, no pudiere encontrarse una vía para lidiar con el resto irreductible de ese real que queda expuesto en los campos de concentración, como si la creación artística debiera también retroceder y callar ante el silencio avasallante de la muerte desprovista de velo. Sin embargo, más adelante, Adorno matiza su sentencia: “quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema” (Adorno, 2005 [1970], p. 304), por cuanto es precisamente en el arte radical donde encuentra una posibilidad de representar lo irrepresentable: “en contradicción solo aparente con sus manifestaciones anteriores, [Adorno] considera que el impulso negativamente expresado en su controvertido dictum es el mismo ‘que anima

la poesía comprometida” (Zamora, 2000, p. 185). Es este aspecto el que permitirá intentar proponer un vínculo entre la estética de la negatividad en el arte propuesta por Adorno y el concepto de lo *Bello*, definido como “fenómeno estético” por Lacan, porque es en relación con la crítica a una cierta tendencia afirmativa del arte en una sociedad fracasada como civilización, frente a la que Adorno se revela: “en vista de cómo ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable” (2004 [1970]) p. 20), planteando el contrapunto de la negatividad del arte como posibilidad de soporte de su autonomía, y, en ese sentido, de su posibilidad de desmarcarse de la tendencia identificatoria y anuladora de la heterogeneidad (lo *no-ídéntico*), propia de la sociedad de consumo, que estandariza el arte y lo reduce a un bien mercantil, a un producto para el entretenimiento; es la negatividad en el arte la que posibilita el acceso a lo *otro*, a lo extraño, a lo *negro*, a lo *feo*, a la alteridad más radical mediante la experiencia estética; una estética, por tanto, fundada en un *más allá* de la belleza del objeto, una estética de lo singular inundada por la negatividad de lo Real. Lo propio del arte auténtico para Adorno está enmarcado por su negatividad inherente en tanto que remite al sufrimiento como eje central en su contenido:

La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad. Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas en prosa (...) tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura (Adorno, 2004 [1970]) p. 36).

La experiencia estética que produce el arte auténtico estaría atravesada por el vacío acerca del que circunda y pivota la creación artística. Lo todo, lo universal, lo uno, está siempre del lado de lo imaginario; lo propio de lo Real se relaciona con ese corte en la continuidad imaginaria universalizante e idéntica, con su carga de negatividad, frente a la que el sujeto choca y explota revelando su vacío estructural. Con el giro hacia lo Real en su enseñanza, Lacan, coincidiendo con Adorno: “presenta, de este modo, una profunda crítica a toda idea de universalidad desde la imposibilidad de decir estructuralmente toda la verdad” (Fair, 2013, p. 40). Lacan y Adorno convergirían entonces al identificar la negatividad (el resto de Real que es inherente a toda formación simbólica), como aquello que rompe con la fantasía de lo universal, de lo todo, y en ese sentido, muestran, uno por el camino de la teoría crítica y el otro desde el discurso psicoanalítico, que la singularidad, que lo auténtico del sujeto es irreductible a la objetivación y resiste a la reproductibilidad. En la estética de Adorno, la obra de arte auténtica, al estar recubierta por una negatividad que le es inherente, resulta irreductible al intento universalizante de la mercantilización capitalista. Lacan, por su parte, por medio de lo *bello*, que se constituye como experiencia-borde de lo Real, muestra que es la proximidad con el vacío de *das Ding*, la condición excluyente para el surgimiento del efecto estético, dejando el objeto, como elemento de representación de lo irrepresentable, en un segundo plano.

Hay una particularidad del arte en su relación contradictoria con su época, cual es la de una necesidad de presentarse con un cierto revestimiento imaginario, con una envoltura impostada: “No hay arte que no contenga en sí, en forma de negación, aquello contra lo cual choca” (Adorno 2004 [1970]) p. 35). Adorno plantea que la obra de arte, por estar inmersa en la cultura dominante, asume una apariencia de universalidad de sentido, pero que, pese a ello, “adquiere potenciales de autonomía que permiten desarrollar una crítica política al sistema” (Fair, 2013 p. 50). Esta relación contradictoria descrita por Adorno, admite una lectura en clave lacaniana: “A nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales” (2007 [1960], p. 123). Por cuenta de su envoltura imaginaria, la obra de arte alcanza un acabado formal que, por acercamiento o por oposición, entra en contacto con la tendencia formal dominante, no obstante, más allá de la envoltura formal con que puede ser visto el arte, lo fundamental de este radica en su negatividad, su proximidad con el vacío irrepresentable, y es de allí de donde se deriva su potencial crítico, auténtico y de resistencia. Asimismo, tanto Lacan como Adorno coinciden en reconocer el carácter ético del arte: “La estética y, más radicalmente, la sublimidad misma objetan el utilitarismo” (Moreno, 2008, p. 36).

Esta perspectiva, en donde el arte y el efecto estético, cuya condición se manifiesta en tanto se configura como un bordear lo Real, permite plantear una coincidencia con la propuesta de Adorno, para quien lo auténtico del arte se caracteriza por exceder los límites de una categoría formal general que se constituye como la representación de lo heterogéneo, lo no idéntico, lo otro, lo irrepetible y en ese sentido, como un *más allá* de la moral y de la tendencia universalista objetivante del mercado para erigirse como la manifestación de lo singular del sujeto mediante la expresión de su negatividad, aquello que se resiste a ser escuchado, a ser dicho: “Lo que no puede describirse debería inscribirse en la forma artística como una misteriosa forma de distorsión”. (Zizek, 2008, p. 31).

Respecto de la autenticidad en el arte que reivindica Adorno, es importante retomar a Benjamin con su concepto de *Aura*, entendida como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (p. 47); frente a la irrupción de la reproductibilidad técnica de la obra de arte que pone en riesgo su autenticidad, trastocando su función social, Benjamin vislumbraba una alternativa de trascendencia para el arte en lo político: “En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (Benjamin, 2003 [1936], p. 51). Esta propuesta, y en general el texto de la *reproductibilidad técnica*, produjo las primeras discrepancias entre Adorno y Benjamin, en tanto para Adorno la obra resumaba un “marxismo excesivamente mecánico” (Sarasola, 2019), que proponía un arte político que podía prescindir del aura, mientras que Adorno advierte contra esta idea que veía como “improbable por la fuerza de la industria cultural y la lógica capitalista que no deja

alternativa entre un arte aurático autónomo que resista al mundo administrado y un arte postaurático político necesariamente panfletario y cooptado” (Sarasola, 2019, p 172). Así pues, Adorno, reconociendo el valor del concepto de aura, insiste en la necesidad de rescatarlo, para que la obra de arte pueda mantener su autonomía por medio de su contenido político y resistirse a la tendencia homogenizante y estandarizada del mercado. Para Adorno, el aura, desde su perspectiva de autenticidad y devenir histórico (no desde la mística o del culto sagrado) es constitutiva de una obra de arte auténtica que se erige como forma de resistencia al mundo capitalista y su tendencia a la reproductibilidad; de allí también el papel fundamental que le otorga a la filosofía, pues la experiencia estética requiere de interpretación filosófica para no naufragar en la inmediatez de la experiencia puramente sensible y apuntar a alcanzar su verdad.

#### *DAS DING* COMO CONDICIÓN Y LÍMITE DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

“El abismo que sube”, esa aterradora imagen de un horror que asciende hacia la captura del sujeto que mira, tan maravillosamente lograda en el cine de Hitchcock, y que Trías analiza a luz del postulado que guía su reflexión en lo *Bello* y lo *Siniestro* (2006), sirve aquí de referente para continuar la lectura de la noción de Arte en Lacan y Adorno, siempre que se permita en este ejercicio la licencia de hacer una extrapolación entre los términos, para retomar la hipótesis de Trías: el vacío es la condición irrecusable del arte, así como es el vacío lo que *hace* jarra a la jarra de Heidegger o, la negatividad como lo esencial al arte auténtico. En tanto que condición, no hay efecto estético sin un bordear el vacío de *das Ding*; en tanto que límite, la revelación de *das Ding* anula inmediatamente el efecto estético.

Para Lacan, la propiedad y condición como tal de una obra de arte implica una tentativa de organización –significante–, del vacío. La “exposición” directa del vacío, sin el objeto que lo presentifique o ausentifique ante el sujeto, implica invariablemente la pérdida del efecto estético inherente al arte. Adorno, por su parte, plantea la necesidad de una cierta envoltura formal de presentación de la obra artística, su *artisticidad*, sin la cual no podría mantenerse el efecto artístico: “Los autores que suprimen el ‘encanto de las bambalinas’, el momento de esperanza y promesa de la aparición, ‘intentan saltar con un inútil truco acerca de su propia sombra’ (AT 126; 114), es decir, intentan hacer arte sin lo artístico” (Gutiérrez, 2007, p.190).

La presentificación y ausentificación de *das Ding* es condición de emergencia del efecto estético del arte. La exposición sin más de lo Real con su deseo radical imaginariamente consumado, excluye toda posibilidad de experiencia estética y anula lo artístico del arte: en manifestaciones radicales de arte contemporáneo, como el *body-art*, se observa el intento de presentación del vacío puro escenificado, haciendo desaparecer el efecto estético que el arte debe prodigar (Recalcati, 2006).

Doris Salcedo<sup>3</sup>, cuya obra se ha centrado en la recuperación de la memoria y la resistencia al olvido de las atrocidades del conflicto armado colombiano, renunciando de plano a la exposición directa de la violencia, muestra otra faceta del arte contemporáneo, al construir espacios simbólicos en los que *eleva a la dignidad* de objeto artístico elementos cotidianos en disposiciones particulares que increpan al espectador, respecto de aquello que precisamente falta: la violencia real de la desaparición revelada por medio de un zapato de mujer, el no lugar del duelo, la plegaria muda frente a un anfiteatro atestado de mesas de madera amalgamadas con tierra de donde nace la hierba; el dolor, la vejación y el oprobio de la violencia sexual, expuesta con la sutileza de una colcha hecha con pétalos de rosa cosidos, muestran cómo surge la creación artística al bordear el vacío por medio de una elevación simbólica: Salcedo, mediante la ausentificación, toma un objeto cotidiano anodino, fútil, y lo coloca en el lugar del vacío, velando su horror, para decir lo indecible (lo acallado) y hacer visible lo oculto (lo ocultado). Su obra no presenta un testimonio detallado en relación con la violencia, ni retrata momentos específicos de un hecho violento, sino que abre un espacio significativo ante el que el espectador se precipita hacia la inenarrable oscuridad de una violencia sorda, inarticulable a toda posibilidad de significación, en donde el objeto cotidiano que lo soporta metonímicamente, vaciado, desprovisto de su función de utilidad “funciona como sinécdoque del cuerpo vivo, señalando la presencia humana, pero, al mismo tiempo, haciendo énfasis en aquello que falta” (Beltrán, 2015, p. 189).

Los objetos cotidianos que constituyen la materialidad de las obras de Salcedo, por efecto de la sublimación, experimentan una transfiguración significativa, vaciándose de su contenido habitual de utilidad, de familiaridad (*heimlich*), para hacerse intento de organización del vacío, de ese vacío aterrador y horrible que es la muerte, el fantasma de despedazamiento, mutilación y sevicia ante el cual el sujeto se petrifica, desprovisto de toda defensa que no sea el efecto estético de lo *Bello*, como barrera que lo detiene ante lo real de *das Ding*, pero que le permite el *goce* de su deseo.

La anécdota de Lacan respecto de las cajas de fósforos en casa de Prevert, para quien estas no se presentaban como una simple sucesión de objetos de uso, sino como “una secuencia de signos, en función precisamente, de organizar un vacío” (Recalcati 2006, p 64), permite ejemplificar su concepto de sublimación como la elevación de un objeto a la dignidad de la cosa: “pues bien, este pequeño apólogo de la revelación de la Cosa, más allá del objeto, nos muestra una de las formas, la más inocente, de la sublimación” (Lacan (2007 [1960], p. 141). Los objetos cotidianos en las obras de Salcedo, devienen, por causa de su posición en el lugar de lo Real, en objetos que generan

---

<sup>3</sup> Doris Salcedo (Bogotá, 1958), Artista plástica colombiana. Ha sido galardonada con importantes premios como el Velázquez de Artes Plásticas (2010), el Hiroshima Art Prize (2014), el Nasher Prize de Escultura (2015) y el Premio de Arte Nomura (2019). Sus trabajos han sido expuestos en museos como el Tete Modern, de Londres, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y el Reina Sofía de Madrid.

un efecto de extrañamiento de lo familiar (*Unheimliche*), transformándose en amenazantes, a la vez que atrayentes; su presencia material consigue acentuar el vacío, develando el espacio negativo a partir de la ausentificación y constituye el pivote de la obra y su contundencia crítica ante lo real insimbolizable de la atrocidad de la violencia en Colombia: los zapatos sin mujer, las camisas sin el cuerpo que cubrían, las tumbas vacías, los pétalos sin flor. De esta manera, ante el espacio negativo que se abre en las obras de Salcedo, “el espectador no presencia el evento violento, sino la sombra del evento, que le produce una sensación de frustración y angustia acerca de lo que ya ocurrió” (Beltrán, 2015, p.191).

Frustración y angustia, extrañamiento de lo cotidiano, he aquí el efecto del arte de Salcedo: ruptura de la imaginaria y consuetudinaria negación de la violencia en Colombia, una negación que se ha gestado a partir de la afirmación de una normalidad que se construye respecto de la base de la sobreexposición a la brutalidad de la violencia, a la vez que se articula en un discurso negacionista y cínico que se difunde sin pudor en los medios de comunicación.

La sutileza de Salcedo, la ética de su arte, lo bello de su obra, abren un espacio simbólico, estético, en el que la violencia deja de ser un ruido ajeno que retumba en la lejanía, un hecho público –acallado– para transformarse en una experiencia subjetiva de angustia y frustración, en un *dolor propio*, singular, en una piel que se vuelve “textura de la violencia” (Salcedo, 2013 en Beltrán, 2015, p.189)

## CONCLUSIONES

Lo *Bello* es el punto de anclaje entre la creación artística y *das Ding*, y ofrece una clave de aproximación al enigma de la sublimación, como un bordear el vacío constitutivo del sujeto, sin caer en la profundidad terrorífica de *das Ding*. El arte, como intento de organización del vacío, ofrece al sujeto la experiencia de asomarse al abismo de *das Ding*, bajo una cierta protección, una barrera representada en lo *Bello*.

Lo *Bello* revela la negatividad inherente a toda obra artística, y en ese sentido, su condición de singularidad, de autenticidad irreductible a una pura mercancía o bien comercial reproducible e intercambiable por cualquier otro.

Adorno y Lacan coinciden en encontrar en el arte la vía más potente para patentizar y evidenciar lo vacío de la fantasía objetivante y homogenizante del sistema, en tanto su fundamental negatividad, presentada en la envoltura imaginaria de lo Real mediante lo simbólico, excede cualquier categoría y resiste todo intento de uniformidad.

El arte representa el vacío subjetivo, y a la vez se constituye en la propia defensa subjetiva ante este horror. Lo *Bello* del arte pone al sujeto frente a su propia muerte, a su vacío esencial, y por eso lo conmueve.

La fórmula extrapolada de Trías y traída al campo de la propuesta lacaniana de la estética puede ser considerada como una vía para aproximarse al enigma del arte y sus manifestaciones en la contemporaneidad, vinculando filosofía y psicoanálisis en una propuesta de interpretación que rescata a la experiencia estética de la efusión sensitiva y momentánea.

En la obra de Doris Salcedo se encuentra una perfecta ejemplificación del poder crítico y de resistencia del arte auténtico, en el que la verdad subjetiva del horror de la violencia es atrapada por medio de la elevación de objetos cotidianos, que al ser ubicados en el lugar de lo Real, producen un efecto estético ante el cual el espectador sufre la conmoción de su propio vacío, a la vez que se constituye en un significante de memoria que resiste al olvido y a la negación afirmativa del conflicto armado colombiano.

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Ariel: Barcelona.
- (2004). *Teoría estética* [1970]. Madrid: Akal.
- (2005). *Dialéctica negativa - La jerga de la autenticidad* [1970]. Madrid: Akal.
- Beltrán, Gina (2015). Doris Salcedo: Creadora de Memoria. *Revista Nómadas*. N° 42: 185-193. Traducción del inglés: Santiago Restrepo.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936] México: Itaca.
- Bornhauser, Niklas y Ochoa, Diego (2012). “Los derroteros de la sublimación en la obra freudiana”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. Vol.32, N°116: 757-769.
- Fair, Hernán (2013). “La Teoría Crítica de Adorno y el psicoanálisis lacaniano como filosofías de la negación ontológica”. *Fundamentos en Humanidades*. Año XIV. Número I, Argentina: Universidad Nacional de San Luis, 31-57.
- Freud, Sigmund (1992). *Obras completas volumen XIX*. El Yo y el Ello [1923]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas volumen XIV*. Pulsiones y destinos de pulsión [1915]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas volumen XIV*. Introducción del Narcisismo [1914]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas volumen IX*. La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna [1908]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas volumen IX*. Carácter y erotismo anal [1908]. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1992). *Obras completas volumen VII*. Tres ensayos de teoría sexual [1905]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas volumen VII*. Fragmento de análisis de un caso de histeria [1905 (1901)]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas volumen I*. Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1950) [1892-99]). Carta 61. Buenos Aires: Amorrortu.
- González, Ricardo y Osorio, María (2018). “Freud, Schopenhauer y el romanticismo alemán: una relación leída desde Thomas Mann”, en *Los contenidos de humanidades como lectura multidisciplinar*. Gedisa: Barcelona, 121-135.
- Gutiérrez, Antonio (2007). “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”, en *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 188-208.
- Heidegger, Martin (1994), [1954]. *Conferencias y artículos*. Barcelona: La Cosa. Ediciones del Serbal.
- (2010) [1936]. *Camino del bosque. El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- Kant, Immanuel (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques (2007), [1959-1960]. *El seminario: libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (1978) [1938]. *La Familia*. Barcelona / Buenos Aires: Argonauta.
- Moreno, Belén (2008). *Goces al pie de la letra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Recalcati, Massimo (2006). “La sublimación artística y la Cosa”, en *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Del Cifrado Ediciones, 37-82.
- Sarasola, Beñat (2019). “La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos”. *Revista de Filosofía*. Volumen 76: 167-184.
- Trías, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House.
- Zamora, José (2000). “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”. *Isegoria. Revista de filosofía moral y política*. N° 23: 183-196.
- Zizek, Slavoj; Alemán, Jorge y Rendueles, César (2008). *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.