
El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro

Miguel Á. Hernández-Navarro

Existe en el arte reciente una desmedida pasión por lo real. Una fascinación que se presenta bajo un rostro janeiforme: por un lado, como un intento de subversión y transgresión de las reglas del contexto artístico para llegar al mundo real, y, por otro, como una tentativa de abolir las reglas sociales para llegar a un estadio preedípico más allá de la ley y la cultura. Si se observa bien, estos dos modos de presentación de lo real coincidirían, en primer lugar, con una suerte de «pasión por la realidad», la esfera de las cosas y la experiencia del mundo de vida, tal y como fue intuitida por Michel de Certeau (*L'Invention du quotidien*. París, Gallimard, 1990); y, en segundo, con la desmedida «pasión por lo real» del siglo XX atisbada por Alain Badiou, para quien lo Real, en sentido lacaniano, es aquello que «fractura» la realidad para poner «las cosas en su lugar» (*El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005).

Aun a riesgo de simplificar demasiado, podríamos decir que lo real aparece en el arte contemporáneo de dos maneras no tan radicalmente opuestas como se podría pensar a primera vista: como un intento de presentar la realidad más allá del arte, y como un intento de presentar lo real del sujeto más allá de la cultura. Dos movimientos de alejamiento. El primero pretende bajarse del arte para entrar en la vida cotidiana, y el segundo, bajarse del mundo real para penetrar en lo que hay más allá de las convenciones culturales.

En este breve ensayo, me gustaría plantear algunas cuestiones referentes a estos dos *modos* de lo «real», nunca con la intención, ni mucho menos, de sentar cátedra, sino, más bien, con la de trazar algunas posibles líneas fuga para posteriores trabajos más extensos y sosegados. Pasaré, eso sí, un poco de puntillas sobre la «pasión por la realidad», para tratar con mayor énfasis el arte de lo Real, intentando proponer, a la luz de la idea de «antivisión» y del concepto freudiano de «lo siniestro», una mirada alternativa –complementaria– a las prácticas artísticas analizadas por Hal Foster en su célebre *El retorno de lo real*.

La pasión por la realidad

Una de las ideas esenciales del Voto de Castidad del manifiesto Dogma95, enunciado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, era una «regreso a la realidad» que sacara al cine de las convenciones a las que había llegado el oficio, en una especie de vuelta de tuerca al *cinema-verité* de los sesenta: «queremos la verdad, queremos fascinación y sensaciones puras e infantiles, como las que uno experimenta en cualquier arte verdadero». Si se observan las prácticas artísticas contemporáneas –prefiero no citar nombres porque cualquier nómina de artistas sería ridícula e incompleta–, la emergencia del documentalismo, la acción política, las estéticas relacio-

nales, la atención al contexto específico, en definitiva, el alejamiento de la ilusión, podríamos afirmar sin ningún tipo de complejos que nos encontramos en la era de un *art-verité*. Un arte de la realidad que pretende alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas. Un arte realmente que, si volvemos a la concepción benjaminiana del aura como aquello que alejaba lo cercano, deberíamos calificar de «postaurático» en todo su sentido. El fin de la representación, del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real. Un momento que contrastaría con el pretendido fin de la realidad predicado por las estéticas posmodernas.

Observa Paul Ardenne (*Contemporary Practices: Art As Experience*, París, Dis-Voir, 2001) que el artista de hoy ya no siente la necesidad de crear mundos, revertiendo la célebre definición del arte de Nelson Goodman como «maneras de hacer mundos». Las prácticas contemporáneas que juegan con esta pasión por la realidad se alejan del idealismo artístico y atienden al mundo como algo ya creado sobre lo que es necesario actuar, intervenir y observar. En este sentido cabría entender la idea de *postproducción*, enunciada recientemente por Nicolas Bourriaud (*Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004), según la cual todo está dado ya de antemano y al artista queda la tarea de manipularlo, en un trabajo a medio camino entre el de *disc-jockey* y el de artista del *ready-made*.

Si la teoría del arte de lo Real parece haber tenido una mayor repercusión en Norteamérica, esta pasión por la realidad parece propia del contexto europeo y, por contaminación, del latinoamericano, tanto en la práctica como en la crítica. Seguramente la mejor aproximación hasta el momento es la realizada por Paul Ardenne, quien ha definido esta mirada a la realidad y la experiencia real del arte contemporáneo bajo el término de «arte contextual» (*Un arte*

contextual. Murcia, Cendeac, 2006): una serie de estrategias, prácticas y experiencias artísticas alejadas de la lógica tradicional de la obra de arte (fuera del museo, de la mercancía, del idealismo, de la creación individual...) que, desde finales de los años cincuenta y hasta la actualidad –si bien los orígenes se rastrean en el realismo de Courbet–, pretenden acercar lo máximo posible el arte a la realidad bruta, situándose respecto a ella en situación de acción, interacción y participación.

El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiendo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho artista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino *in media res*, en medio de ella, viviéndola, experimentándola. Por eso, quizá la palabra maestra de esta pasión por la realidad sea «copresencia» –habitar con la realidad–, pero también «actuar *pareil et autrement*», es decir, con la realidad, dentro de ella, como un ser entre las cosas, pero de una manera distinta a la cotidiana, para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar *otras formas* de relación con el contexto. Un contexto que, aunque tiene como lugar esencial la ciudad, cronotipo mitológico de la contemporaneidad, también cabe encontrarlo en el paisaje, en la red... en el espacio público o socialmente significativo, que el artista trabaja alejándose siempre de la ilustración o el decorativismo para quedarse con su aspecto vivencial, *haciéndose* con él en el sentido entendido por Michel de Certeau al hablar de *práctica del espacio*.

Este tipo de prácticas, que, si se observa bien, recuperan un cierto pragmatismo en el sentido teorizado por Richard Shusterman (*Estética pragmatista*. Barcelona, Idea Books, 2002), no son ni mucho menos nuevas, sino que han sido llevadas a cabo de un modo menos sistemático sobre todo desde los sesenta, si bien ahora emergen con mayor profusión, aunque quizá con menos capacidad

de subversión, ya que la institución fagocita todo intento de transgredir sus límites. Nathalie Heinich, habla, en este sentido, de un triple juego basado en tres momentos: *transgresión, reacción y aceptación* (*Le triple jeu de l'art contemporain*. París, Minuit, 1998). El artista transgrede, el espectador reacciona y el especialista –la institución– acepta. Rainer Rochlitz, dejando al espectador «fuera de juego», propone una versión aún más interesante del modo en que la institución asimila sus transgresiones, al establecer una dinámica de *subversión y subvención*; sólo dos fases, transgresión y aceptación (*Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. París, Gallimard, 1994). El artista transgrede, y la institución no sólo acepta, sino que, además, subvenciona la transgresión, proporcionando, así, una ilusión de porosidad en la frontera, una ilusión de libertad en el artista. Subvencionando la subversión, el sistema se fortalece a sí mismo.

La pasión por lo Real

En *El retorno de lo real* (Madrid, Akal, 2001), Hal Foster utilizó la noción lacaniana de «lo Real» para codificar una serie de preocupaciones comunes en el arte, especialmente americano, de los años noventa. Desde entonces el concepto se ha convertido en un término maestro de la crítica de arte –en ocasiones, un significativo vacío– utilizado para analizar y examinar un tipo específico de arte que trabaja con el trauma, lo obscuro y la abyección. Partiendo de una lectura traumática del Pop Art, en especial de Warhol, Foster agrupó toda una faz del arte contemporáneo, ejemplificada en artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith, Andres Serrano, Robert Gober, Paul McCarthy o Mike Kelley, bajo la idea de un «realismo traumático» que opera «desde lo real entendido como efecto de la representación a lo real como un evento del trauma».

Cuando Foster se refiere a lo Real, lo hace en el sentido que el término tiene para Jacques Lacan. Aunque es de sobra conocido, nunca está de más volver sobre el lugar que el concepto ocupa en el pensador francés. Para Lacan, existen tres registros o dimensiones –*dit-mansions*– del sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. Tres estadios o registros sincrónicos y en constante relación, pero también diacrónicos –Real, Imaginario, Simbólico–, tanto en la configuración del sujeto como en la propia enseñanza de Lacan –y no en el mismo orden. A partir de los años sesenta, Lacan comienza a dejar de lado el pensamiento estructural y la atención a lo Simbólico para centrarse en el estudio de lo Real como lo imposible del sujeto, la dimensión inalcanzable de éste. Si lo Simbólico era el reino del lenguaje, de la ley en tanto que Nombre-del-Padre, lo Real será lo que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley, antes de que el sujeto se cree como tal. Lo Real será la prehistoria del sujeto y también aquello a lo que éste tiende. Como señala Massimo Recalcati (*Il vuoto e il resto. Il problema del Reale in Lacan*, Milán, CUEM, 2001), no hay una teoría lacaniana de lo Real, porque lo Real excede a cualquier teorización; es el punto ciego del lenguaje, la barra que divide al sujeto en dos, el antagonismo esencial que hace que siempre seamos dos en lugar de Uno.

Esa dimensión de lo Real es también denominada por Lacan *das Ding*, la Cosa, el vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje, y que, precisamente, por estar «más-allá-del-significado», no puede ser simbolizado. Es ese real de la Cosa lo que sustenta al sujeto, el centro ausente en torno al cual éste gira sin cesar, aquello que aquél persigue, el objeto causa del deseo, el lugar de la *jouissance* suprema a la que aspira el sujeto. Sin embargo, ese goce supremo –que sería mejor traducir como *gozo*, casi en el sentido del éxtasis de la mística– es siempre inalcanzable, puesto que está regulado por el principio del placer, esa barrera inaccesible que hace que el sujeto literalmente «se tuerza» al llegar a él y se encuentre

en el otro lado. Es el vacío insalvable frente al que el sujeto siempre está o demasiado cerca o demasiado lejos. La Cosa es la extimidad (*extimité*) del sujeto. Su ausencia centrante, la oquedad que sostiene la estructura borromeica del Real, Simbólico, Imaginario.

Lo Real, en palabras de Lacan, es «lo que vuelve siempre al mismo lugar», si bien cada vez de un modo diferente. Por tal razón sólo puede ser repetido y nunca representado. Su repetición es lo que retorna, y su encuentro produce en el sujeto un cortocircuito, una ansiedad y angustia traumática. Un goce que quema, inaccesible por la misma preservación impuesta por el principio del placer. Cuando el sujeto se acerca demasiado al goce de *das Ding*, literalmente se desmonta, se de-sujeta. Y eso es lo que, según Foster, sucede en cierto arte postmoderno que literalmente intenta penetrar en lo Real.

Uno de los elementos claves de la argumentación de Foster es la vinculación entre el arte excesivo de lo abyecto, lo traumático y lo obsceno con la *mirada* tal y como es concebida en el esquema perceptivo enunciado por Jacques Lacan en su Seminario XI. Para Foster la clase de arte mencionada anteriormente *rasga* o sugiere que la *pantalla-tamiz*, el lugar donde sucede el armisticio entre el sujeto y la mirada, está rasgada, y por esa pantalla rasgada penetra lo Real. Por tal razón este tipo de arte se alejaría de la concepción lacaniana del arte en tanto que doma-ojo y trampa para la mirada.

En lo que sigue me gustaría sugerir que el arte que Foster observa como una «llamada de lo Real» y un intento de acercamiento a lo preedípico por medio del exceso, lo obsceno y la abyección, presenta tan sólo una cara de la moneda. Frente a la estrategia de lo excesivo, podemos encontrar un arte silente, oculto y desaparicionista; un arte que parece dejar de lado el componente visual, quitando, reduciendo, ocultando o haciendo desaparecer todo cuanto hay para ver. Frente el exceso-excedente del arte de las sobras —ése es en definitiva el sentido que en Kristeva tiene lo abyec-

to, la sobra *éxtima*— nos encontramos con un arte de lo invisible, o de lo apenas visible donde el exceso se transforma en defecto y el «ver demasiado» en «apenas ver nada».

Si lo Real es también el punto de ruptura del discurso y la fractura del lenguaje, el lugar de lo innumerable, donde la palabra naufraga y surge el silencio, donde uno debe callar; *el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y en consecuencia, un arte de lo Real.*

La antivisión y lo Real

En el arte contemporáneo reciente, junto a la estrategia de lo obscuro, abyecto y excesivo, es posible delimitar otro camino hacia lo Real, otro tipo de *decepción de la mirada*. Observemos, a modo de ejemplo, las siguientes cuatro obras producidas en los últimos años.

En 1995 el artista británico Martin Creed, perteneciente a la generación de los YBA (Young British Artists), llevaba a cabo la primera de una serie de instalaciones que, en 2001, le valdrían el prestigioso premio Turner de las artes plásticas inglesas, otorgado por la Tate Gallery. Se trataba de una habitación totalmente vacía, una gran Nada —la obra pasó a ser conocida popularmente como *Nothing*—, un espacio vacío cuya nihilidad sólo se hallaba paliada por unos tubos de neón que, situados en el techo, se encendían y apagaban rítmicamente, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos de un minuto, mostrando y de-mostrando lo que había para ver, y, al mismo tiempo, proporcionando título a la instalación: *The Lights Going On and Off*.

En 2001, el mismo año en que le fue concedido a Creed el premio Turner, Teresa Margolles, la artista mexicana fundadora del grupo SEMEFO, exponía en el PS1 de Nueva York una obra ti-

tulada *Vaporización*. Otro espacio vacío. En esta ocasión, las luces no se apagaban y encendían rítmicamente, sino que una neblina espesa no permitía ver con claridad que allí no había nada para ver. El espectador se enteraba después de que aquella bruma había sido producida por la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México. Esa misma idea fue reactivada por Margolles en *Aire*, donde el espacio sí que aparecía completamente definido, pero el aire que se respiraba había sido filtrado por unos vaporizadores de aguas de las utilizadas en la morgue. Los cadáveres se lavan antes y después de la realización de una autopsia. Ese agua recoge el último residuo de la vida, y vuelve a lavar después, constatado el fin del fin.

Al año siguiente, en septiembre de 2002, Santiago Sierra inauguraba el nuevo espacio de la Lisson Gallery de Londres con una obra curiosa: *Espacio cerrado con metal corrugado*. Sierra había cerrado el acceso a la galería de arte con una gran puerta de metal que impedía el paso incluso a aquellos que habían pagado la obra. Dentro no había nada, o no se podía saber si había algo. La obra clausuraba la galería. No era la primera vez que Sierra obstruía un espacio, ni tampoco, como todos saben, la última. La clausura más famosa la haría al año siguiente en el pabellón español de la Bienal de Venecia, con un muro que impedía el acceso al pabellón, al que sólo se podía entrar por la puerta de atrás previa acreditación de nacionalidad española. Aquello que en Creed era el vacío, la ceguera oscura y la ceguera blanca (casi a lo Saramago), aquí se tornaba imposibilidad; imposibilidad de penetrar al espacio de la galería, impidiendo el paso físico, pero sobre todo el paso de la mirada. En el espacio cerrado de la Lisson Gallery se creó una ansiedad escópica, no porque no se pudiera entrar, sino sobre todo porque no se podía ver. El sujeto sólo puede observar el velo, y queda así completamente escindido entre el lugar en el que está y el lugar en el debiera estar su visión.

Por último, en noviembre de 2002, Josechu Dávila realizaba *158m³ de polvo en suspensión procedente del Museo Arqueológico Español*. La obra consistía en un espacio vacío en el que cuatro ventiladores movían unos restos de polvo que el artista había llevado desde el Museo Arqueológico hasta Puebla, el lugar de la exposición. A cualquier aficionado al arte contemporáneo enseguida le viene a la mente *Criadero de polvo*, la famosa fotografía de Man Ray que presentaba el *Gran Vidrio* de Duchamp colmado de polvo. Y es que el polvo es uno de los elementos *infraveles* por antonomasia que Bachelard define como lo «visible invisible». Aquí actuaba de barrera invisible que hacía que el espectador no pudiera verlo, aunque sí sentirlo, ya que entraba directamente en sus ojos. El polvo además, en esta ocasión, al provenir de un «mausoleo residual» como es un Museo Arqueológico, se presentaba como resto de un resto, como residuo de un residuo, un polvo tautológico, como esa ceniza que queda tras la quema de un cadáver: resto del resto.

Como es lógico, estas cuatro obras no son comparables en muchos aspectos –por no decir en la mayoría–, dado que responden a impulsos artísticos y poéticas radicalmente diferentes. Sin embargo, hay algo que las sitúa dentro de un mismo impulso, un elemento común que las pone en profunda relación, un parecido de familia, un –por decirlo en palabras de Rosalind Krauss– «inconsciente óptico» que las une: una suerte de «antivisión». En todas ellas se articula un espacio vacío en el que no hay nada para ver. No muestran nada al ojo. El elemento escópico –esencial en la producción artística– ha desaparecido. No hay nada para ver. Por tanto: nihilidad escópica. Nihilidad y también frustración, porque, en la contemplación de estas obras, el ojo se frustra: la mirada se inquieta, y en el espectador se produce un profundo efecto de ceguera, de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué no está viendo; de no saber a ciencia cierta lo que allí se muestra, o más bien, lo que no se muestra.

En el espectador se produce una especie de eclipse en la visión, un efecto de ceguera transitoria que hace que sea posible afirmar, como ha hecho Subirats en el análisis del «último objeto», que el espectador «no ve nada, no siente nada, no comprende nada. En su desorientación absoluta titubea como un ciego en la infinita noche [...] Nada entiende. No reacciona. Una especie de innominada ataraxia se apodera de todo su ser. En este milagroso instante la rigidez espiritual y muscular de este espectador ideal recuerda en cierta medida el estado de catatonía [...] Es la nada existente. Es lo inexperimentable, incognoscible e inexpresable» (Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001).

Este tipo de obras que juegan con la nada, el vacío o el vaciamiento, pero también con la desaparición u ocultación de lo que hay para ver, no son, ni mucho menos, nuevas en la historia del arte, sino que se han desarrollado con profusión a lo largo del siglo XX. De hecho, si algo achacaba una importante parte de la crítica londinense a la obra de Martin Creed era, precisamente, una absoluta falta de originalidad, comparándola con aquel *Estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada* –instalación más conocida como *El vacío* (1957-1962)– realizado por el francés Yves Klein: otra galería vacía, pintada totalmente de blanco, en la que tampoco había nada expuesto, nada para ver. Un *déjà-vu*, o más bien, un *déjà-non-vu*.

Se podría afirmar que esta denigración de lo visual se relaciona con una cierta iconoclastia, no sólo como un rechazo a las imágenes, sino como un alejamiento y negación deliberado de lo visible. Quizá ésa sea la razón por la que muchas de las obras incluidas en la exposición *Iconoclash (Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art)* tengan que ver con este «procedimiento ceguera» o esta, como más adelante la llamaremos, anorexia de la visión. En uno de los textos del catálogo («Dematerialized, Emptiness and Cyclic Transformation», en B. Latour y P. Weibel, *Iconoclash*. Cambridge, Mass., MIT Press, 2002), Dörte Zbikowski, a través de una rela-

ción de ejemplos cuyo origen remonta a Duchamp, presenta una serie de estrategias del arte contemporáneo que están relacionadas con este alejamiento (ocultación) de lo que hay para ver. Ocultaciones como la obra de Sol LeWitt *Burried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968), el *Vertical Earth Kilometer* (1977) de Walter de Maria; desapariciones o invisibilizaciones, como la *Invisible Sculpture* de Claes Oldenburg en Central Park (1967) o la de Warhol, cuando en 1985 dejó vacío un pedestal; o vaciamientos, como el llevado a cabo por Yves Klein en su exposición de abril de 1958 *Le Vide*. Siguiendo con la frase del artista francés «mis cuadros son las cenizas de mi arte», y con su literal desmaterialización de la obra de arte, Zbikowski acaba su texto reflexionando sobre el fuego y la quema y destrucción de la propia obra.

Sería demasiado pretencioso ensayar aquí un catálogo de las estrategias de negación de lo visual. Desde luego, no es algo demasiado estudiado, si bien, a modo de esbozo, podríamos distinguir al menos cuatro: 1) *reducción* de lo que hay para ver (desde la monocromía pictórica hasta la reducción operada por cierta escultura como la de Carl Andre que, en ocasiones, llega a la propia identificación del suelo); 2) *ocultación* del objeto visible, cuyo origen estaría en Duchamp (*Un ruido secreto*) y una de las realizaciones esenciales en *Seedbed* de Acconci, donde el meollo de la obra está alejado de la visión del espectador; 3) *desmaterialización*, no tanto en el sentido acuñado por Lucy Lippard cuanto en sentido literal: desolidificación de la obra, como en las esculturas de vapor de Morris o los vahos de Teresa Margolles; y 4) *desaparición*, una tendencia más dramática que se relacionaría con una poética de la huella y su progresivo desvanecimiento (Ana Mendieta) o incluso con lo que Derrida llamó la ceniza, la imposible reconstrucción de lo perdido, como en Jochen Gerz.

Traigo a colación estos ejemplos, aunque se podrían ofrecer muchos más, de estas obras invisibles que, tal y como ha obser-

vado recientemente Galder Reguera («La cara oculta de la luna», *Lápiz*, 218), también podríamos denominar «obras veladas». Obras que, sin duda, se relacionan con una especie de *apófasis* o renuncia a la simbolización, algo que tiene que ver también con cierta actitud presente en la literatura hacia el silencio, la mudez o la incomprendibilidad. Una negación de lo visible que opera como procedimiento y, en ciertas ocasiones, como discurso y estrategia retórica. Un proceso centrado, más que en la percepción, en la negación de ésta, al menos en la negación de sus fundamentos.

Aunque las actitudes respondan –y hayan respondido– a condicionamientos y discursos diferentes, sí que es posible atisbar una cierta *nachleben* en la formalización de las obras: una estética apofática del vacío y la nada, una estética sublime, que lleva al arte al umbral de lo visible, a lo apenas visible. Parece claro, en cualquier caso, que es admisible identificar en cierto arte contemporáneo si no una tendencia, sí al menos una cierta «actitud», una toma de postura contra la visualidad que, retomando un término utilizado por Rosalind Krauss («Antivision», *October*, 36), podríamos llamar «antivisión», y que sin duda alguna transita por un camino equivalente al trazado por Martin Jay en su estudio del pensamiento avanzado del siglo XX (*Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, 1994), a saber, una denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocularcentrismo cartesiano.

Lo siniestro y lo Real

Me gustaría sugerir ahora que estas poéticas antivisuales, en tanto que un arte de la ceguera, se relacionan de modo directo con el concepto freudiano de «lo siniestro». Para Freud, lo siniestro

—también traducido como «lo ominoso» o «la inquietante extrañeza»— es «aquella suerte de sensación de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» («Lo siniestro» [1919], *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996). Lo siniestro sería algo con resonancias de lo familiar (*heimlich*) pero que, a la vez, nos es extraño (*unheimlich*), como una especie de *déjà-vu* que puede llegar a establecer una virtual conexión entre una «no-primera-vez» y una «primera-vez». Algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que precisamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz.

En las poéticas antivisuales, lo siniestro aparece como alteración (reducción, ocultación, desmaterialización o desaparición) de lo dado a ver, como desfamiliarización: quitar de la vista aquello que tendría que estar ahí. Freud instaura un «trauma escópico» de origen a partir del cual la mirada, el ojo, está ligado a la pérdida del objeto y a la angustia causada por no poder ver. Mirar es perder. Y según observa Paul-Laurent Assoun, el sujeto entra en la lógica de la mirada tras contemplar por primera vez la falta en el genital de la madre y no poder comprenderla: «lo que se encuentra entonces es la encarnación de la pérdida en una escena (pre)originaria: la de la separación y la *pérdida de la vista*, en la que la mirada recibe su impronta primitiva, *de dolor* [...] La mirada de dolor primitivo nos instruye así sobre el dolorismo de la mirada» (*Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997).

Este trauma escópico original se expone de modo literal en las obras antivisuales. Cuando nos encontramos ante una galería de arte cerrada, un espacio vacío, una escultura de humo... cuando lo que esperamos ver nos es quitado de la vista, llevado a otro lugar, el ojo se inquieta y queda mudo. El falo, que desde un principio es identificado con el ojo y la mirada, no puede penetrar en ninguna

superficie y, por tanto, su goce queda aplazado, más aún, *desplazado* a otro lugar, pero siempre dejando alguna huella, algún resto de lo visible. Mostrando lo «apenas visible», lo antivisual se sitúa en el umbral de la mirada, atrayendo al ojo para después frustrarlo.

El miedo a que nos arranquen los ojos es quizá la transposición metafórica más efectiva de lo siniestro. Esa sensación que sucede a menudo en la «contemplación» de las obras antivisuales, en ocasiones se cumple literalmente, como en la obra de Josechu Dávila examinada más arriba, que parece una ilustración de *El arenero*, el cuento de Hoffman que inspira a Freud. En el cuento, el arenero aparece como «un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir y les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar de sus órbitas». En *158m⁵ de polvo en suspensión procedente del Museo Arqueológico Español* el espectador tiene esa sensación de que alguien le arroja arena a los ojos, y, además, su mirada se eclipsa porque no hay nada para ver. La castración tiene lugar en el ojo, que se ciega y angustia, inquietando y despertando al sujeto.

Lo siniestro, como el propio Freud apuntó, es el lugar donde más cerca está la estética del psicoanálisis; de ahí que se haya argumentado en más de una ocasión que Freud lo trata como una categoría estética del mismo calado, por ejemplo, que lo sublime (Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982). Una vuelta de tuerca a lo anterior sería vincular lo siniestro freudiano con lo Real lacaniano, algo que, aunque pudiera parecer evidente, no ha sido enfatizado tanto como se debiera. Es ciertamente extraño que Hal Foster, aun habiendo analizado lo siniestro como un tropo que se repite en todas las formas del surrealismo (*Compulsive Beauty*. Cambridge, The MIT Press, 1993), sin embargo, no haya notado tal vinculación en *El retorno de lo real*, donde, sin embargo, examina la relación entre el *punctum* de Barthes y la *tyché* que Lacan toma de la causalidad aristotélica, como el encuentro fallido entre el sujeto y lo Real.

En el recientemente publicado Seminario X, *L'Angoisse*, Lacan realiza una lectura atenta del texto de Freud y relaciona el sentimiento de angustia que se produce en el sujeto ante la *contemplación* de las formas de «lo siniestro» con la dimensión de lo Real (*Le Séminaire. Livre X. L'Angoisse*. París, Seuil, 2004). El objeto de la angustia para Lacan aquí será el excedente del proceso de entrada en lo Simbólico, ese recuerdo constante de lo Real. «El verdadero problema –sostiene Lacan– surgirá cuando falte la falta; allí aparece la angustia». La angustia, por tanto, será producida por la emergencia de lo Real –la falta primordial «sin fisuras»– en lo Simbólico, como una escisión que recuerda que somos «no-todo». Lo siniestro, para Lacan, es la muestra palpable de la imposibilidad de lo Real. La contemplación de lo vacío nos indicará, entonces, la imposibilidad de llenarlo todo, la imposibilidad de conseguir la *jouissance*; el vacío, la nada o la casi nada nos confronta con el objeto causa del deseo en su desnudez, mostrando la falta de la falta.

Debemos entender lo «siniestro lacaniano» como aquello que nos abre –para no entrar, por supuesto– las puertas de lo Real, produciendo un cortocircuito en lo Simbólico, un corte en el lenguaje por el que penetra lo innombrable. En *The Matrix*, el film de los hermanos Wachowsky, hay un momento en el que Neo, tras contemplar un gato negro, tiene la sensación de haber visto eso antes y lo comunica a Trinity, quien, acto seguido, le advierte: «un *déjà vu* suele ser un fallo en Matrix, ocurre cuando cambian algo». El *déjà vu*, que es una de las formas por antonomasia de lo siniestro, se muestra aquí como un fallo en lo Real. Cuando, en *Matrix*, uno tiene esa sensación, se acaba de abrir una puerta por la que se introducen agentes de la red. Es decir, lo siniestro aparece como portal de acceso a lo Real, como lugar de «emergencia» en la red, como una muestra de que el sujeto está «demasiado cerca». Lo siniestro, en resumen, nos confronta con lo Real. Y esta lectura ha conducido a Andrea Bellavita, en el que es quizá el mejor estudio sobre las

correspondencias entre lo siniestro, el pensamiento lacaniano y lo visual, a concluir que lo siniestro «es el lugar de emergencia de lo Real en lo Simbólico» (*Schermi perturbanti: per un'applicazione del concetto di unheimliche all'enunciazione cinematografica*. Milán, Vita&Pensiero, 2005).

Lo siniestro lacaniano no intenta satisfacer la pulsión y recubrir lo Real para tapar una falta, como sostiene la concepción fantasmática freudiana, sino que se ha de comprender como un intento deliberado de agujerear lo real y trazar una grieta de «acceso» a esa dimensión faltante en la que el sujeto es Uno. Es la evidencia de la «falta de la falta», de ahí la angustia que produce su contemplación. Quizá venga bien recordar la distinción realizada por Wajcman entre un arte freudiano, que tapa o recubre, y otro, lacaniano, que agujerea (*El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002). Lo siniestro será, así, el más certero proceder para intentar descorrer el velo que recubre la falta y horadar la iconostasis de lo Real.

Todo lo anterior nos lleva a afirmar que el arte, que de suyo bordea lo real, cuando, como sucede en las estrategias antivisuales, trabaja mediante lo que podríamos llamar «procedimiento siniestro», como lugar de emergencia de lo Real, es el medio más efectivo para llevarnos lo más cerca posible de *das Ding* y conseguir, como el *punctum* del que habla Barthes en *La cámara lúcida*, punzarnos, inquietarnos, tambalearnos y de-sujetarnos; todo lo contrario que la imagen-espectáculo, donde, como aquel joven protagonista de *La naranja mecánica*, somos literalmente *sujetados* con los postigos de hierro de la visión.

Anorexia y bulimia

En otro lugar he sugerido que la pantalla-tamiz del esquema lacaniano se ha llenado e hipertrofiado tras el desplazamiento desde

el arte hasta la imagen-espectáculo de la «trampa para la mirada», según la definición lacaniana del arte. Esa pantalla, que hacía posible el señuelo, era la pantalla de negociación entre el objeto y el sujeto, entre la mirada y el ojo. En la imagen-espectáculo, podemos decir, la pantalla se ha opacado y llenado de señuelos, tanto que apenas deja traslucir siquiera que tras ella hay algo de Real, que tras ella está la mirada.

Si volvemos a las prácticas analizadas por Foster en *El retorno de lo real* y las confrontamos con las que llamamos antivisuales, podríamos decir que ambas constituyen dos modos de acercamiento a lo Real, una por exceso y otra por defecto. Podríamos hablar de «realismo traumático» y «realismo apofático», dos intentos de vaciar esa pantalla-tamiz lacaniana para los que se utilizan dos estrategias extremas: anorexia y bulimia, defecto y exceso de visión; nunca el equilibrio del señuelo. Estrategias que actúan a la manera de un diurético, adelgazando la pantalla para llegar a lo Real.

Quizá el mejor modo de entender la dialéctica que se produce entre lo traumático y lo apofático, entre ver demasiado y ver apenas nada, sea posicionar ambas actitudes en una banda de Möbius, esa superficie continua en la que interior y exterior se confunden y lo que estaba en un lado acaba en el lado contrario y viceversa. La banda se constituye en torno a un centro ausente que se bordea por arriba y por abajo. Anorexia y bulimia girarían, pues, alrededor del punto ciego de lo Real. Y es que, como sostiene Recalcati, lo vacío y lo sobrante son caras diferentes de la misma moneda, y «en el corazón de todo, se desvela la nada: la imposibilidad para el sujeto de reencontrar en el objeto la Cosa» (*Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*, Madrid, Síntesis, 2003).

En cierto modo, se podría argumentar también que ambas estrategias diuréticas son producto de la misma patología que sufre el sujeto contemporáneo: la *ceguera histórica*, una ceguera por haber visto la escena primordial, el vacío esencial. Ante dicha escena, an-

te la evidencia de que tras el señuelo no hay nada –y ante la ausencia del propio señuelo–, se pierde el equilibrio, el arte se tambalea... y ya nunca más podrá ver –ni ser visto– igual que antes. Esa escena primordial es siempre demasiado traumática. Ante ella el sujeto siempre llega demasiado pronto o demasiado tarde. Anorexia / *escopofobia*; bulimia / *escopofilia*. Tras el tambaleamiento de la pantalla ante la contemplación del vacío, tiene lugar un corrimiento, un dramático deslizamiento: del lado del objeto (*escopofobia*-desaparición-anorexia), o del lado del sujeto (*escopofilia*-presencia obscena-bulimia). Y la pantalla, que siempre había estado fija en el pensamiento de Lacan, se «nomadiza», se «moviliza», deja de estar quieta y se desplaza desde el centro hacia la x, en un vaivén mareante, sujeto-mirada, mirada-sujeto, como un tonel sin amarre en un barco un día de marejada.

Ante un fondo de imágenes, ante el equilibrio y la transparencia, ya sólo nos vale el desequilibrio de lo visual, la inestabilidad de lo apenas visible o lo demasiado visible. La decepción de la mirada. Lo infra y lo supra. La sombra y la sobra. La oscuridad y el resto. La so(m)bra. Desaparecer o vomitar.

M. Á. H.-N.