

El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis?

A M A N D A O L I V E R O S C .

La ruptura posmoderna en el arte da lugar a un divorcio de la representación, de la mimesis y de la semejanza, hasta alcanzar la invisibilidad del objeto. Esta ruptura va de la mano de una desgarradura del imaginario. Al ilustrar la trayectoria del viejo al nuevo objeto, me propongo situar su problemática actual.

DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENTACIÓN

Es sabido que el arte y el artista, hasta el siglo XIX, tuvieron un papel en la construcción del Gran Otro, del Otro Simbólico, en cada uno de sus virajes y sustentado en las figuras de la Iglesia y el Estado y sus referentes. Por ejemplo, la película *El rey danza*, de Alain Corbeau, estrenada hace unos años en Francia y que hemos tenido ocasión de ver recientemente en las salas de cine de Bogotá, muestra de manera exquisita cómo el objeto en cuestión en la ópera es la voz. Desprendida del significante, su soporte material, la voz sirve de objeto sobre el cual reposa el Gran Otro; en la representación operática de los semblantes sostiene el referente fálico, encarnado en Luis XIV, el Rey Sol, sobre el que gira y opera el Gran Otro de aquel momento.

Por Lacan sabemos, en el escrito *La dirección de la cura y los principios de su poder*¹, que la representación del falo no ha sido la misma en todas las épocas. Podemos inferir entonces que el artista, a lo largo de la historia, ha sido quien, con su saber visual, muestra en sus obras la subjetividad de su tiempo, para sostener o para interrogar, por la vía del objeto, el referente fálico de cada época.

Durante el siglo XV la perspectiva fue al mismo tiempo el pivote sobre el cual se creó el nuevo orden simbólico de representación del mundo y una manera de barrar el Gran Otro Teocrático de la Edad Media, representado por lo celestial y por la Iglesia.

¹ JACQUES LACAN, *Escritos 2*, México, Siglo XXI Editores, 1985, pág. 610.

Aquella introduce otra manera de ordenar la visión del mundo, regida por la naciente razón humanista, de la cual Leonardo y Brunelleschi son representantes emblemáticos.

Hasta los años cincuenta del siglo pasado, la producción artística tuvo como referente fundamental la imagen objetual, tanto en el arte figurativo como en el arte abstracto. Podemos decir que hasta este momento la producción artística era un esfuerzo de mimesis, de semejanza, de representar la imagen del mundo a través de sus objetos, ayudando así a conservar las huellas del Otro de la Historia; un ejercicio de memoria a partir de los vestigios del objeto perdido. Nos encontramos así con las trazas, los restos, a los cuales Freud se refería al hablar de la arqueología del objeto, metáfora de su primera teorización sobre el inconsciente. Estas ruinas del pasado que sustentan el edificio de la memoria son el objeto preciosamente guardado en los museos.

A partir de los años cincuenta del siglo pasado, se inicia el declive de los movimientos de artistas que cuestionaban el referente oficial dominante en el arte y en la cultura, dando lugar a nuevas propuestas. Luego vino lo que se conoció como la crisis de las vanguardias, momento en el que los artistas daban vueltas, de nuevo, alrededor del vacío; como lo indica Lacan en el Seminario sobre la ética², todo arte se caracteriza por un modo de organización alrededor de un vacío. Para Lipovetski, la crisis de las vanguardias “instituye un arte liberado del pasado, es una figura de la tendencia a la democratización de la cultura, aunque se presenta como un fenómeno elitista separado de las masas. Ejemplo son los cuadros de Kandinski, en donde se busca la inversión entre el objeto y el cuadro, y donde la aspiración es la composición pura”³. A partir de 1915, el cuadro mismo apuntaba a desmontar la representación, como lo hizo Malevitch en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*; se trataba de pintar sin referencia a algún objeto del mundo. En el mismo año, con la aparición del *ready-made* se supera la imagen como soporte del objeto para presentar al objeto en su materialidad, como ocurrió cuando el orinal de Duchamps entró al museo.

Pasar de la representación a la presentación del objeto y sus restos responde a un cambio de discurso: el discurso del amo clásico humanista que se apoyó posteriormente en el proyecto de la Ilustración y en los ideales de una modernidad triunfante reciclada por los avances de la ciencia se cae y aparece en la escena la ciencia aliada con el capital del mercado y del consumo, como nuevo amo. Las exposiciones se llenan de objetos cotidianos que ya no son las botellas de Morandi sino las latas de Warhol.

² JACQUES LACAN, *Le Séminaire: l'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, pág. 155.

³ GILLES LIPOVETSKI, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986, pág. 87.

DE LA PRESENTACIÓN DEL OBJETO

A LA ACCIÓN PERFORMÁTICA COMO RESTO

En la acción performática, el objeto se consume literalmente, se oblitera y el artista pone su cuerpo como objeto en el orificio que deja el objeto evaporado. Incluso la acción misma que el artista realiza con su cuerpo se vuelve proceso artístico, es decir, los restos de la acción reemplazan la presentación del objeto. Es el fin del museo, el arte sale al espacio público con el *performance*, entre otras modalidades.

En el *performance*, la acción del cuerpo como resto fugaz de la obra propone al artista como un enunciado sin enunciación: el cuerpo sustituye al sujeto y la acción fugaz performática intenta escribir la nueva noción del tiempo de la era de la tecnociencia y de las nuevas tecnologías de la información. Nos encontramos en el tiempo vertiginoso de la posmodernidad, puntual y evanescente a la vez, en el que el artista quiere hacer evidente la pérdida de la imagen.

Pero el artista no se queda allí; ahora el soporte material será su propio cuerpo, su piel. La imagen que hasta ahora hacía de límite entre el organismo (lo viviente) y el mundo, se orada, se corta. Orlan, una artista que ha entregado su cuerpo a procedimientos quirúrgicos que se registran en video, es un ejemplo claro de esta tendencia.

“No es la piel de la tela, la materia misma de la tela sobre la que se hace la obra sino que su propio cuerpo, su piel, para el artista, es un objeto del proceso artístico. Aquí vale situar a Dieter Rooth y su trabajo de 1969, *La piel del mundo y otras cosas*. En el arte contemporáneo el cuerpo ocupa el lugar del sujeto, interrogando por ahí el asunto de la división del sujeto por el inconsciente. El cuerpo es efímero, discursivo, transportado de una marca a otra como producto de la sociedad de consumo, de una huella a la otra, muestra los pedazos que ha dejado en su recorrido, sus restos; pero esto no le basta, los artistas empujan la disolución de la imagen más lejos, deben mostrar más, no ir más allá, sino ir más acá, más adentro, más acá de la piel: las secreciones del cuerpo, la sangre, el semen, los mocos, las heces, los pelos, las uñas, lo repugnante, serán elevados a la categoría de objeto de presentación de ese sujeto cada vez más evanescente, más escurridizo”⁴. De esto podemos inferir que los residuos del cuerpo no dependen ya de la onda del objeto pulsional que daría lugar a una inscripción en el lugar del Otro del lenguaje, sino que muestran al ser viviente, al ser biológico de la era de la biotecnología del siglo XXI en su materialidad y a veces despelejado, como residuo suelto de la cadena simbólica.

CONJETURA

El arte contemporáneo, inferimos, muestra tanto el orificio del discurso como el cambio del imaginario, durante la era del discurso de la ciencia: el nuevo amo moderno.

⁴ ALBERTO CABALLERO, *Modernidad femenina y psicoanálisis, La performance*, medio magnético, Barcelona, 1997-2001.

Propondré una conjetura para dar cuenta de cómo ocurrió ese desnudamiento del objeto, que pasa por la siguiente serie: traspasar la pantalla del fantasma R, en el esquema R de Lacan, mostrar el objeto y apuntar a tocar las entrañas reales de los residuos del mismo, hasta su desaparición, su pulverización, dando paso a introducir el cuerpo allí, para despellejarlo, ir a la materia misma del viviente e introducir, por fuera de la imagen especular, de modo moebiano, el envés del objeto en su aspecto invisible.

¿Qué ha pasado en ese recorrido? El matema $i(a)$ del cual se sostiene el cuerpo imaginario engachado, en la significación fálica, a un referente, se ha dislocado, la imagen i se ha separado del objeto a .

Así como en el Renacimiento los adelantos de la razón moderna y científica se anticipan, se hacen presentes en la obra del artista (como es evidente en el trabajo del arquitecto Brunelleschi⁵, quien se sirve en sus obras del cero antes de que empezara a tener un uso matemático), el artista contemporáneo está atravesado o padece de un saber sobre el nuevo objeto, producto de los descubrimientos de la física moderna sobre la materia.

Sabemos que la ciencia del siglo XX ha socavado la metafísica cartesiana-newtoniana, aparecen la teoría de la relatividad, el principio de indeterminación de Heisenberg y la física cuántica, que nos trae la noticia de los quarks, partículas elementales, y plantea el problema de si la materia es luz o partícula, transformando por lo tanto el problema del objeto en tanto soportado por la imagen de la materia. Es más, al tema de los quarks se agrega el de la existencia de antipartículas que forman “[...] la antimateria descubierta en 1920. La existencia de antipartículas fue prevista matemáticamente por el físico inglés Paul Dirac después de la primera guerra mundial. El antiprotón imaginado por Dirac y las energías necesarias para producirlo no estuvieron disponibles hasta 1955. Cuando la materia y antimateria se encuentran se autodestruyen liberando energía”⁶. A esto, entre otras cosas, se refiere Lacan en *La Tercera*: “[...] el mundo es inmundo y está en descomposición”⁷.

LA DESGARRADURA DEL IMAGINARIO

En el curso de la presentación a la acción, el objeto de arte es afectado por los pasos que da la ciencia y ya no se sostiene de un referente material, i ; la imagen se disloca de a , el objeto, lo cual implica que hay:

$i-a$ $a-$ materia sin imagen
 $i-$ imagen sin materia

⁵ Mirar al respecto CHARLES SEIFE, *Zero: La biographie d'une idée dangereuse*, Saint Amand-Montrond, J.C Lattes, 2002.

⁶ ISABELLE DESIT-RICARD, *Historia de la física*, Madrid, Acento, 2002, pág. 134.

⁷ JACQUES LACAN, *La Tercera*, Buenos Aires, Manantial, 1993, pág. 102.

El matema *i(a)* de Lacan, escritura de la imagen especular, del cuerpo imaginario sostenido por la significación fálica, se ha dislocado. El artista que hace un *performance* presta su cuerpo para hacer de esa dislocación una obra efímera.

En esa separación de *i* de (*a*), fractura de lo imaginario para aspirar a traspasar el orificio de la representación y aventura del sujeto artista que trabaja alrededor del vacío de la representación de la cosa, considero que se aloja el problema del objeto en la contemporaneidad que, como veremos más adelante, según G. Wajcman, consiste en la ausencia del objeto en el siglo XX, que fascina y empuja al sujeto contemporáneo a aproximarse al vértigo del encuentro con lo real.

La antinomia de la razón posmoderna, que sustenta la tan discutida caída de los metarrelatos, es la de palpar la diferencia entre realidad y real. La tarea posmoderna de mostrar en la obra de arte la diferencia entre realidad y real implica, en sí misma, un objeto que se separa del soporte de lo imaginario especular, de la semejanza, y por lo tanto comporta una desgarradura de lo imaginario sostenida por lo simbólico.

¿No habría que situar en la dislocación de *i* de *a* el campo del goce, sobre el que Lacan, en el *Seminario XVII*⁸ dice no haber tenido tiempo para investigar, pero que quizás los artistas contemporáneos ya venían anticipando en su proceso de creación?

El cuerpo deja su estatuto imaginario de representación y pasa por la presentación para luego llegar a bordear los restos, las excrescencias como residuo, los deshechos de la cadena simbólica. El artista contemporáneo nos da cuenta pues del cambio del estatuto del objeto y de la presencia de un nuevo objeto en la era determinada por el nuevo discurso del amo: la tecno-ciencia aliada con el mercado. Es más, sabemos que esa dislocación de la imagen del objeto soportada por el significante dará lugar a la imagen digital, a la imagen fabricada en el laboratorio por fuera de su matriz simbólica, punto de partida del nuevo arte digital del momento actual.

Pensando desde la clínica, y no desde el objeto en el arte, una paciente artista afectada por ese nuevo saber del objeto, habla, en entrevistas preliminares, de la desgarradura de lo imaginario. Se trata de una artista, filósofa de formación y pionera (en una universidad, no de nuestra ciudad) en la enseñanza de la producción de la imagen numérica o digital, que había dedicado su vida a lo que ella denomina el saber sobre lo fugaz en la producción de la imagen en el laboratorio. Cuando le informan que ya no será más docente de la universidad, en donde le garantizaban un lugar para consagrarse a la producción de lo fugaz de la imagen numérica, y donde podía transmitir ese saber a otros y tejer un lazo social con los estudiantes, se desencadena para ella una catástrofe subjetiva transitoria: empieza a perder sus bordes corporales y elabora poemas en donde habla de la sombra del objeto bajo la figura del cadáver de un

⁸ JACQUES LACAN, *Le Séminaire XVII: l'envers de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1991, pág. 93.

sobreviviente: “Soy un cadáver ajeno, un sobreviviente, me invade algo que me desdibuja y me duele”.

En entrevistas preliminares describía cómo se esforzaba por sostener la conjunción de *i* con *a* al producir la imagen digital en el instante de lo fugaz. Es decir ella sabía –saber de la división subjetiva– de la posible dislocación de *i* de *a*, sin ser consciente de que allí ponía su cuerpo por un salario. El relato que hace de su trabajo en la producción de la imagen digital no es otra cosa que el esquema del florero invertido de Lacan, en donde ella gozaba atrapando algo de lo perdido de la imagen especular en la imagen virtual; esta paciente, anoto, no ha leído a Lacan. Decía que era el instante de la invención efímera de la imagen, ese tiempo discontinuo, fragmentario y cuántico, el que le daba forma. Una vez es desalojada del referente simbólico del dispositivo universitario, que le aseguraba un valor de cambio y un salario por su goce-saber, entra en un estado momentáneo de melancolía, siente que se desdibuja, empieza a perder límites y se presenta como sobreviviente, como portadora de un cadáver ajeno.

Se trata de una urgencia del sujeto de estructura histórica posmoderno, el cual no presenta un síntoma que contenga un mensaje para descifrar: según dice, viene a conversar conmigo porque la envió una amiga que ya no la quiere escuchar hablar más del sobreviviente. Decía algo similar a Valldosera, la artista catalana reconocida en el medio internacional del arte por su trabajo en *performance*: “En el instante en que me anunciaron que ya no sería más docente de planta de la Universidad, empecé a desdibujarme, a perder mis bordes y construí una ficción: que me dejaran en la universidad sin salario pagando yo misma el alquiler para tener un sitio donde continuar”, donde poder tramitar su goce a través del discurso. Eulalia Valldosera habla de cómo el artista es un desocupado ocupado en trabajar con los restos del objeto y con el cuerpo como residuo de la acción y por ello no recibe salario. En suma, estas artistas hablan del problema de cómo tramitar el goce cuando el discurso cae en la era de la tecnología, por la irrupción del objeto en su faz de resto cifra, al cual ellas deciden ponerle cuerpo para crear.

Una vez dada esa dislocación del objeto de su soporte material, del significante, podemos decir que nos encontramos ya no en el campo de las formaciones del inconsciente y de la sublimación freudiana clásica referida al proceso artístico (trabajo con la pulsión que encuentra su objeto directo de satisfacción en la obra artística sin pasar por el mecanismo de la represión), sino que se trata de un sujeto abocado a la ausencia del objeto y al campo del goce acompañado del horror, pues se tratará, en su obras, del goce de acercarse al abismo de lo real en las fisuras de la materia sin imagen o de la imagen sin materia y de la disolución del objeto en la obra.

Dicho en otras palabras, según este trayecto, el arte contemporáneo, dejando en el pasado la imagen del mundo y su reflexión, pasa al acto de hacer ver y transformar nuestra mirada. Este arte importa al psicoanálisis, pues es una oferta para leer en la práctica la discontinuidad que hay entre el objeto antiguo y el objeto contemporáneo.

DEL VIEJO AL NUEVO OBJETO

Expresado de otro modo, se trata del paso de un objeto en más en la representación, de las huellas y la memoria del Otro, consignadas en los museos, a un objeto en menos de la posmodernidad, sin garantía de memoria y sin museo, que se presenta en el espacio público. El objeto en menos (nuevo objeto) se refiere a la caída de los discursos apoyados en el referente del Otro y a un arte por fuera de la significación, que supera la analogía y que ya no se interroga con la pregunta ¿qué significa la obra?, sino con la pregunta ¿qué veo?, que aborda el tema de la invisibilidad del objeto artístico y que erige la obra con una función nueva en relación a la memoria: no se trata de la arqueología de las huellas del objeto sino del borramiento y de la forclusión de la huella; se convida a mostrar lo que no se recuerda, lo que se intenta obliterar de la memoria. Estas obras invisibles tienen por función exhibir lo que la tendencia del nuevo y difuso Uno Contemporáneo no quiere ver y quiere borrar.

Jochen Gerz, nos cuenta Wacjman en su libro *El objeto del siglo*, es un artista alemán que no dibuja, no pinta, no esculpe y pasa su tiempo en el taller hablando por teléfono, escribiendo cartas, conectándose a internet, enviando faxes y otras cosas por el estilo. Este artista hace monumentos que no ofrecen nada para ver. Leamos la descripción de uno de ellos:

“Monumento contra el fascismo elevado en una columna adscrita a Hamburgo, el gran puerto de Alemania muy dañado en la última guerra, se presentaba al ser inaugurado en 1986, bajo la forma de una columna de una altura de 12 metros (altura media de los edificios de la ciudad) con una sección de 100 cm de lado y recubierto en todas sus caras por una placa de plomo virgen. Unas «Instrucciones de uso» redactadas en ocho idiomas y fijadas sobre una pared próxima, invitaban a los lugareños a estampar su firma sobre el monumento grabándola en el plomo, a cuyo efecto se habían puesto estiletes a su disposición (algunos por la noche dejaron su huella directamente a tiros de fusil). Además, la columna estaba preparada para hundirse gradualmente en el suelo, a razón de 200 cm por año. De modo que en noviembre de 1993, o sea 10 años más tarde, la columna se encontraba totalmente bajo el suelo, estaba desaparecida y su cima chata sólo afloraba al nivel de la calle, una especie de losa, como una lápida. Desde entonces es lo que se ve de ella. Gerz dijo que esta obra había cambiado así de identidad [...]. A la invisibilidad de la obra corresponde llevar a los lugareños a narrar, a



contar a sus amigos y extranjeros el hundimiento de la obra, en suma, a la desaparición visible del monumento responderá la transformación insensible de los espectadores en memoria del monumento”⁹. J. Gerz, realiza monumentos donde se trata de la invisibilidad del objeto, de un trabajo que muestra la tendencia de la sociedad contemporánea a la forclusión de la huella. La invisibilidad sería, según Wajcman, “[...] el término absoluto del divorcio con la mimesis, el colmo de la no semejanza, la culminación de la desgarradura imaginaria”¹⁰.

Gérard Wajcman plantea en su libro *El objeto del siglo*, que no es inútil preguntarse si después de las cámaras de gas de los campos de concentración el objeto no cambió y produjo una aceleración de la deflación de lo imaginario, una fractura acelerada de la semejanza, introduciendo plenamente una fractura con el concepto de identidad, afectando la imagen del cuerpo y todas las imágenes, en tanto que el objeto alcanzará el *sumun* de su disolución al reducir el sujeto al objeto nada, ser biológico, pura materia reciclable que se convierte en el humo que sale por las chimeneas de las cámaras de gas.

Lejos de reclamarse del lado del fin del arte, Wajcman anota que el arte reaparece, por el contrario, en su necesidad absoluta: como aquello que señala lo imposible, lo real.

Así pues, según Wajcman los monumentos invisibles de Gerz son la positivización de una falta de objeto durante el siglo XX, que es su objeto; ellos son la cosa misma, el horror que no se quiere ver en la sociedad actual del espectáculo. Esos monumentos nos sacan de la semejanza especular y nos reenvían a la ausencia, a lo forcluyente, programa de la solución final: la *shoa*, objeto del siglo. La esencia del plan nazi era volverse él mismo, y por lo tanto volver a los judíos totalmente invisibles. Esencia que, podríamos decir, se vuelve una tendencia de la nueva lógica del capitalismo avanzado, con su figura globalizante, para la cual las poblaciones que no logran su cuota de entrada en el mercado mundial se tratan como restos y se colocan en paquetes propensos a la desaparición y al aniquilamiento.

A propósito de lo anterior agrega Wajcman: “Digamos que ese objeto sin imagen que el arte apuntaría a mostrar, yo afirmo que Lacan habría sido el primero en «demostrarlo» construyendo su lógica, en su discurso, el psicoanalítico, donde recibirá el nombre de una letra, *a*, objeto *a*, el objeto más que freudiano, (el seno, la mierda) propiamente perturbador, que daría razón de la conmoción de este siglo así como de cada sujeto. El corazón del siglo en el corazón del sujeto, eso fuera de la imagen. Objeto caído del real del siglo sobre el diván del psicoanálisis, objeto que también lo cambia. Lo que respondería a una interrogación ingenua pero inevitable: ¿las cámaras de gas no habrían cambiado nada en el inconsciente? De ese objeto *a*, yo hago pender

⁹ GÉRARD WACJMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001, pág. 183.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 186.

la Ausencia –del objeto– del siglo XX y los desarrollos del objeto en el arte. ¿Duchamps y Malevitch como artistas lacanianos? Digamos, a mi juicio, que su obra no cayó en los oídos de un ciego. Se unirían a esos artistas, de quienes pudo decir Lacan, que en su arte, precedieron al psicoanálisis. Sostengo pues, primero, que los artistas modernos preceden al objeto a de Lacan y segundo, que el objeto a es moderno”¹¹. Es el nuevo objeto lo que me he propuesto colocar de nuevo a la luz, a partir del objeto en el arte contemporáneo.

¿QUÉ LECCIÓN PARA EL PSICOANÁLISIS DESDE EL NUEVO OBJETO?

Hacer obra de lo irrepresentable del siglo, de lo invisible en tanto objeto, nos remite, según el nudo borromeo, al objeto a y en la intersección entre lo real y lo imaginario, al Goce Otro y a la ciencia. El trabajo del artista contemporáneo, al hacer obra visual del objeto ausente, sin imagen, por fuera del registro de la identidad especular y bordeando el agujero de lo real e innombrable, nos remite al tema de la no identidad del sujeto. Este arte, planteo, es una lección y un desafío para cambiar la vieja manera de ver y pensar el objeto.

¿Cómo pensar entonces, a partir del nuevo objeto, la identidad tanto del sujeto individual como del colectivo en la contemporaneidad, sobre la cual ya es un lugar común, en nuestro contexto, decir que plantea, como causa de nuestros males, una mala entrada en nuestra identidad debido el estilo del colonizador que arrasó con el soporte ancestral de nuestra identidad nacional primera y primaria?

El arte contemporáneo, al hacer obra de la desemejanza total, de la no identidad y al cernir lo real de lo simbólico, colocando entre paréntesis el imaginario, pone a la luz el problema de cómo podría existir, por fuera del problema de la identidad como bien, un saber moderno de la filiación dada por el operador de la castración y la falta de objeto identificatorio, y arroja una posibilidad de concatenación de producción de lo simbólico en función de lo real, en contraste con una prehistoria de la filiación, sustentada en la creencia de la existencia de un buen simbólico en el origen que fue dañado por el colonizador dando lugar a la búsqueda de El Dorado, el viejo objeto, con relación a un Gran Otro arcaico ancestral, que por lo demás instituye el altar del Gran Otro Arcaico de la demanda de sacrificio en lugar del operador del nuevo objeto y la castración que introduce la falta fundamental.

No olvidemos que el Otro Arcaico inasible y la identidad primaria, son nociones cuyo pivote, en psicoanálisis, es la represión fundamental y en torno de las cuales giran la pulsión de muerte, la castración y el goce Otro. El artista contemporáneo es un depositario de la falta identificatoria, que cuando hace arte consecuente mostrándonos

¹¹ *Ibid.*, pág. 225.

aquello que nos es familiarmente otro, un objeto más allá de lo fálico, por fuera de la identidad, trabaja desde ese Goce Otro.

La obra de arte que toca los bordes de la desemejanza y de la invisibilidad del nuevo objeto, nos ubica en una “falta para ver” e introduce por tanto una “falta en ser”, y tal vez una nueva manera de plantearse la causación del sujeto en su división por el significante y la división subjetiva por fuera del viejo objeto y de la confianza en el Otro Simbólico Ancestral.

Es más, siguiendo el hilo de lo antes planteado, el arte contemporáneo es una lección para el psicoanálisis, en tanto su aproximación a lo real de lo simbólico, poniendo entre paréntesis el imaginario y sirviéndose de los restos de la letra para cernir un real, es un trabajo a favor de la no teologización de lo simbólico, de la no entificación de lo simbólico como orden supremo, dominio de la antropología que busca la mismidad y la identidad del objeto y no del psicoanálisis, que apunta en la cura, por el trabajo de alienación-separación, a la producción y caída del objeto vía el duelo del falo y la significación, y nos abre la compuerta hacia el asunto del nuevo sentido de lo real en la contemporaneidad, en tanto lo real está orientado.

Dicho de otro modo, la caída de los discursos en la contemporaneidad, que va de la mano de una crisis de la significación, llama al psicoanálisis a dar sentido. Si bien es cierto que la extensión del psicoanálisis implica salirle al paso a los cambios de la civilización, pienso que la buena manera de hacerlo es no responder desde el campo de los universales que creen en la protesta identitaria, sino responder desde el campo del sujeto, para lo cual es esencial no perder la brújula del sentido de lo real, en cada una de sus singularidades. Es decir, no hay que confundir el sentido común de las propuestas culturales de las ciencias humanas con el sentido de lo real y su orientación, campo del psicoanálisis. Esa no confusión pende de la diferencia entre el viejo y el nuevo objeto: el objeto a.

Recordemos que al final de la enseñanza de Lacan, lo simbólico, en el nudo borromeo, tiene la misma valencia que los otros dos registros, el de lo real y el de lo imaginario, bajo la noción de orientación. Es más, no hay que perder de vista que: “En Lacan no hubo nunca teologización de lo simbólico, el principio de la cura, la dignidad del psicoanálisis, no es el de contener lo real por lo simbólico, no es el de suturar lo real con lo simbólico, es inventar, crear de lo simbólico con lo real y por lo real”¹². En este sentido, los artistas consecuentes, como J. Gers, son una lección para el psicoanálisis.


Ahora bien, yo me pregunto a qué obedece ese equivoco que tiende a acoger al pie de la letra una demanda de identidad, una búsqueda nostálgica y a veces melancólica del objeto identificador nacional, presente en una tendencia intelectual actual y en la base del retorno de los fundamentalismos.

¹² SOLAL RAVINOVITCH, “Les démentis du réel”, en *Cahiers de Lectures Freudiennes*, Paris, Lysimaque, 1991, pág. 193.

“Freud opuso el duelo “normal”, la aceptación conseguida por elaboración de una pérdida, a la melancolía “patológica” en la que el sujeto persiste en su identificación narcisista con el objeto perdido. Frente a Freud hay que afirmar, pues, la primacía conceptual y ética de la melancolía: en el proceso de pérdida hay siempre un resto que no puede ser integrado mediante el trabajo de duelo y la fidelidad fundamental es ante el resto. El duelo es una suerte de traición, el “matar por segunda vez” al objeto (perdido), mientras que el sujeto melancólico mantiene la fidelidad al objeto perdido, negándose a renunciar a su unión con él (objeto)”¹³.

Slavoj Žižek, autor de la cita anterior, considera que la historia ofrece muchas versiones de lo anterior; desde la homosexual que se mantiene fiel a la identidad perdida/reprimida con el objeto libidinal del mismo sexo, hasta la condición poscolonial, en la que los grupos étnicos, habiendo entrado a la modernización capitalista, se encuentran ante la amenaza de que su legado específico sea devorado por la nueva cultura global y no deben renunciar a su tradición y hacer el duelo de ella, sino conservar la vinculación melancólica con ella. Žižek nos aporta un elemento de respuesta al notar que:

“La falta no es lo mismo que la pérdida: el error melancólico no es el de limitarse a afirmar que algo se resiste a la superación simbólica, sino, mas bien, el de ubicar esta resistencia en un objeto positivamente existente, aunque perdido. En términos kantianos, el melancólico es culpable de incurrir en algo así como un paralogismo lógico dado por la pura capacidad de desear que reside en la confusión de la pérdida y la falta: en la medida en que el objeto causa del deseo falta originariamente, de una manera constitutiva, la melancolía interpreta esa falta como una pérdida, como si el objeto que falta hubiera sido poseído, y después perdido”¹⁴. Lo cual da lugar a un sentimiento de inscripción en lo simbólico a través de un daño irreparable, presente en el delirio melancólico.

La melancolía, como posición ética, en lo que toca al tratamiento del viejo objeto y sobre el cual reposa la cosa nacional, es un dato a tener en cuenta frente a lo políticamente correcto, en tanto éste abriga el cinismo objetivo del nuevo metarrelato de la cultura global, la cual convierte en viejo objeto a devorar el legado específico de las culturas locales. La pregunta es cómo va ahí el psicoanálisis con el nuevo objeto, estando advertidos de la diferencia entre la pérdida y la falta. 

¹³ SLAVOJ ŽIŽEK, *¿Quién dijo totalitarismo?*, Valencia, Pretextos, 2002, pág. 166.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 167.



■ Jochen Gerz, Harburg monument against fascism, 1986