

Otra vez la sublimación. Problemas y debates a propósito del *body art*

Sublimation, once again. Questions and debates concerning body art

Por Ana Cecilia González

RESUMEN

El objetivo de este artículo es reabrir el debate a propósito de las prácticas artísticas englobadas bajo la denominación general de *body art*, en relación con el concepto de sublimación, el más problemático de los destinos pulsionales. El punto de partida de la discusión es la propuesta de Massimo Recalcati en *Las tres estéticas de Lacan* (2006), donde dichas prácticas son calificadas como psicóticas o perversas, descalificadas y utilizadas como contra-ejemplo de lo que cabe entender por "obra de arte". En base a una meticulosa lectura crítica del entramado conceptual desplegado por el autor, de modo tal de agujerear la argumentación, procuro plantear algunos conceptos y líneas teóricas que permiten efectuar otra clase de aproximación a las siempre inquietantes prácticas del *body art*.

Palabras clave: Psicoanálisis lacaniano - Sublimación - *Body art* - Orlan - corporización

SUMMARY

The purpose of this paper is to reopen the debate on the artistic practices classified under the general category of "body art", considering their connexion to the most problematic of drive's vicissitudes, that is, the concept of sublimation. Our starting point is a discussion of the work by Massimo Recalcati, *The three aesthetics of Lacan* (published in Spanish in 2006) - a text of reference on the subject- where those practices are categorised as psychotic or perverse, strongly rejected, discredited and pointed out as a counter-example of what should be considered a "work of art". Basing on a critical analysis of the conceptual scheme developed by the author, so as to pierce the argumentation, I intend to bring up some concepts and theoretical guidelines that enable a different approach to the troubling practices of body art.

Key words: Lacanian psychoanalysis - Sublimation - Body art - Corporization - Orlan

INTRODUCCIÓN

A esta altura de la historia del psicoanálisis, el problema de la sublimación -esa categoría freudiana cuyo tratado nunca vio la luz¹- parece destinado a retornar una y otra vez en los debates que nutren el inveterado interés del psicoanálisis por el mundo del arte.

Otra vez el problema de la sublimación, entonces, y esta vez a propósito de las prácticas artísticas englobadas bajo la denominación general de *body art*, que amenazan poner en jaque el más enigmático de los destinos pulsionales. Mucha tinta ha corrido al respecto y este artículo tiene por punto de partida una lectura crítica de la propuesta de Massimo Recalcati en *Las tres estéticas de Lacan* (2006), que se ha convertido en referencia desde su publicación. Los dos artículos³ de este autor, ofrecen un panorama global y sujeto a periodización de los conceptos con los que Lacan se aproximó a la cuestión del arte, el primero, y un mapa conceptual del concepto de sublimación en la obra de Freud y en el seminario 7 de Lacan, el segundo. Pero más allá de estos méritos incuestionables, la propuesta invita al debate en lo que respecta al modo de entender y situar el *body art*, que es objeto de un fuerte rechazo y descalificado como arte en dichos textos. Ante esta posición taxativa, mi objetivo en este artículo es reabrir el debate en base a una lectura meticulosa del entramado conceptual desplegado por Recalcati, de modo tal de dar con los puntos ciegos de su argumentación y desde allí plantear algunas líneas teóricas que permitan efectuar otra clase de aproximación a las siempre inquietantes prácticas del *body art*.

Tres objeciones

En los medios analíticos que se nutren de la enseñanza de Lacan, existe un acuerdo metodológico explícito en cuanto al modo de aproximación del psicoanálisis al arte, que consiste en renunciar a “aplicar” los conceptos analíticos para explicar un producto artístico o, incluso peor, psicoanalizar al artista. De acuerdo con esta perspectiva, Recalcati comienza su exposición suscribiendo la posición “políticamente correcta”, y afirma que: “(...) el problema no es indagar la obra de arte asimilándola al síntoma -no se trata de considerar la creación artística en su relación con el fantasma del artista-, sino de tomar las cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto” (Recalcati, 2011, 11). Sin embargo, se constata fácilmente que su aproximación al problema de la sublimación se sostiene íntegramente en una “aplicación” de corte normativo, que erige la categoría freudiana de la sublimación -según la reformulación de Lacan- en criterio para determinar qué es arte y qué no lo es. Dicha aplicación adquiere la forma de una vigorosa condena de las prácticas del llamado *body art*. Tomaré como muestra y punto de partida la siguiente cita: “[...] la obra de arte *no puede ser* una *pura presentificación de la Cosa* -como por el contrario parece advenir emblemáticamente en el *narcisismo psicótico* que caracteriza ciertas performances de Orlan -lo bello es un *velo necesario* que recubre lo terrorífico de das Ding” (Recalcati, 2011, 16, el subrayado es mío). Resulta evidente que esta posición entra en franca contradicción con las intenciones antes

proclamadas, por lo cual la primera objeción contra la argumentación de Recalcati es una objeción metodológica. La posición del autor merece también una objeción que cabría calificar como ético-política. Ética, porque esta lectura normativa va en contra del estatuto que Lacan le da a la sublimación en su seminario, cuando afirma que no puede reducirse a la valoración social, sino que debe articularse con la ética de lo real y más precisamente con el problema que él formula en estos términos "(...) no hay regla ética que medie entre nuestro placer y su regla real" (Lacan, 1964, 119). Política, porque hay un rasgo conservador en su exposición, que se pone de manifiesto por la referencia insistente a las nociones de forma apolínea, obra de arte y belleza, todas categorías que han sido fuertemente cuestionadas tanto en las prácticas como en la teoría del arte del último siglo. Además, el autor no vacila en catalogar de "psicóticas" "perversas" o "malignas" las prácticas artísticas -e incluso ciertos artistas- que no se avienen con los propios y escamoteados ideales estéticos. En consecuencia, haciéndose eco de cierta versión pertinaz y posmoderna del malestar en la cultura que denuncia la decadencia de lo contemporáneo, obtura el problema teórico que las prácticas del *body art* suscitan y en última instancia incurre en una defensa reaccionaria del arte moderno. Ante la insistencia de catalogar de psicóticas o perversas las prácticas que deslegitima como arte, cabe preguntarse si el autor considera que sólo la neurosis es capaz de elaborar productos artísticos, o si el arte para ser arte tiene que ser "neurótico".

Finalmente y más allá de la objeción metodológica y la ético-política, la posición del autor también admite una serie de objeciones teóricas, que se desprenden de la cita que tomé como punto de partida. En primer lugar, Recalcati señala aquello que una obra de arte no puede ser, lo cual permite inferir que suscribe un criterio normativo en base al cual efectuar el juicio, e incluso más, que la teoría psicoanalítica con su concepto de sublimación sería capaz de ofrecer un criterio semejante. En efecto, sostiene que "[l]a condición de la sublimación es de hecho una toma de distancia de la Cosa. Si nos aproximamos demasiado a la Cosa, no hay obra de arte" (Recalcati, 2011, 17). En segundo término, este criterio funciona sobre el supuesto de que sería posible llevar a cabo "una pura presentificación de la Cosa". Tercero, puesto que sería posible presentar la Cosa sin velo, hay quien lo ha llevado a cabo, como es el caso, en opinión del autor, de la artista francesa Orlan⁴, cuyas performances son diagnosticadas de "narcisismo psicótico". Cuarto, y finalmente, para que haya obra de arte, lo bello redefinido como velo y erigido a condición "necesaria", debe funcionar como antídoto ante el horror de la Cosa. En consecuencia, el *body art* es ubicado como paradigma de lo que *no* es una obra de arte, es decir que funciona como contra-ejemplo. Por lo tanto, lejos de ser accesorio, el rechazo de estas prácticas es un eje fundamental de la argumentación desplegada por el autor, de modo que cuestionar esa posición obligaría a reconsiderar su armazón teórico, analizando sus presupuestos, según

procuraré hacer a continuación, en base a los cuatro puntos recién extraídos.

De la “distancia” de la Cosa al problema de la representación

El núcleo de la posición teórica de Recalcati acerca del problema de la sublimación se reduce al siguiente esquema: distancia respecto de la Cosa = arte; exhibición de lo real de la Cosa ≠ arte. La oposición resulta maniquea e insuficiente si se pretende hacerla valer como criterio normativo del arte, fundamentalmente porque esconde un problema, que se pone de manifiesto en la siguiente cita: “[l]a tesis lacaniana de la obra de arte como borde del vacío de *das Ding* nos incita a preservar una *distancia esencial* entre la obra de arte y el vacío que ésta organiza y circunscribe” (Recalcati, 2006, 13, el subrayado es mío). En definitiva, Recalcati considera que la primera estética de Lacan, o “estética del vacío”, puede reducirse a una cuestión de “distancia esencial”. Reforzando este argumento, a renglón seguido advierte admonitoriamente: “[e]sta tesis está en abierta oposición con la idea del arte como exhibición psicótica o perversa de la Cosa (...) el realismo psicótico del arte contemporáneo exalta lo real *más allá de cualquier mediación simbólica*” (*Ibidem*, el subrayado es mío). El problema de esta formulación es que se hace necesario contar con un criterio adicional para determinar cuál es la distancia adecuada, es decir, y formulado como pregunta ¿cuál es la buena o justa distancia? ¿Qué autoriza un juicio semejante? ¿Quién puede emitir ese juicio? Además, habría que definir qué se entiende por “mediación simbólica”, co-

sa que el autor no hace, al menos no de modo directo (y volveré sobre ello más adelante). En conclusión: la pretensión de convertir la sublimación en norma del arte se da de bruces con un problema que ha ocupado a la estética y la filosofía desde Kant (cómo mínimo) en adelante, y el autor no ofrece, evidentemente, los medios para tratarlo.

La cuestión radica en el modo de concebir la Cosa, que en la exposición de Recalcati puede situarse en base a dos presupuestos. El primero es la suposición de que sería posible exhibir el horror de la Cosa de modo puro, o sin velos, como sucede, en opinión del autor, en el *body art*. El segundo se deduce del anterior y atañe al estatuto ontológico de la Cosa: si puede ser presentada de modo puro, sin velos, es porque la Cosa sería pre-existente al objeto que la representa. Aunque ambos supuestos están imbricados, consideremos a continuación cada uno de ellos.

Respecto de la exhibición “pura” de la Cosa, Recalcati critica el trabajo de los célebres teóricos de arte contemporáneo, Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss⁵, quienes denuncian la inadecuación de la categoría de sublimación para dar cuenta de las prácticas artísticas contemporáneas, en base al error conceptual que equipara la sublimación con la idealización⁶. En consecuencia, ellos han propuesto la categoría teórica de “desublimación”, que entienden como una operación que deshace la forma y presenta lo “informe”, lo puramente material. Por su parte, Recalcati establece un paralelismo entre esta propuesta y la de Gilles Deleuze y Felix Guattari en *El Antiedipo*, y afirma: “(...) la *idea ingenua*

que se repite en ambas tomas de posición es en el fondo *una toma directa sobre la Cosa*, lo cual termina inevitablemente por reconducir a ambas a una común exaltación de lo pre-lingüístico y de la dimensión psicótica del ser” (Recalcati, 2006, 76, el subrayado es mío). Dejo de lado la analogía con Deleuze y Guattari que aquí no cabe discutir - ya que podría dar lugar a otro trabajo-, para limitarme a señalar que, irónicamente, el propio Recalcati suscribe en numerosos pasajes esa misma “idea ingenua” que les imputa a Krauss y Bois, por ejemplo, cuando afirma que “(...) en el realismo del *body art* estamos delante de la *aparición sin velos de la Cosa*” (Recalcati, 2006: 80, el subrayado es mío). La trampa teórica está en el modo de entender el “bordeamiento” o la “mediación simbólica”, que Recalcati identifica y reduce a la forma. En sus palabras: “(...) la estética de lo informe persigue la ilusión de una emancipación de parte de la obra de toda forma, olvidándose que es la forma de la obra que organiza el vacío real de la Cosa” (*Ibidem*, el subrayado es mío). Entonces, silogísticamente, si hay forma, entonces hay arte, y si no hay forma, entonces hay “realismo maligno”, exhibición psicótica o perversa de la Cosa. Pero además, hay otro presupuesto que conviene explicitar. Recalcati considera que si algo despierta horror⁷, entonces estamos ante lo real sin velos de la Cosa. La lectura se ve reforzada por una interpretación de lo teorizado por Lacan según la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Esta interpretación da cuerpo a la siguiente analogía: “(...) lo apolíneo nietzscheano contornea el

caos dionisíaco como la obra de arte de Lacan contornea el vacío de *das Ding*” (Recalcati, 2006, 20). En base a esta idea tiene lugar la jerarquización de ciertas citas, que son justamente aquellas que abonarían la tesis de un Lacan nietzscheano⁸, y que enfatizan la función de lo bello como “velo necesario” en la obra de arte. La insistencia sobre lo bello no es sino una defensa de la “eficacia simbólico-imaginaria de la forma”, única modalidad de mediación simbólica que el autor admite como tal. Ante todo resulta necesario denunciar el anacronismo de esta posición, puesto que si la única mediación simbólica admisible es la forma, no sólo el *body art*, sino buena parte del arte del siglo XX, caracterizado justamente por la revuelta contra la forma, el rechazo de la imagen especular y la crisis de la representación, queda fuera de los límites de lo que Recalcati, en nombre de Lacan, legitima como arte. En cambio, si se admite que la mediación simbólica no se reduce a la forma, y que el arte el siglo XX ha efectuado un cambio en el estatuto de la representación, se hace posible rebatir la “idea ingenua” de una exhibición sin velos de la Cosa. Tomemos por ejemplo el trabajo de Orlan, en particular las célebres performances llevadas a cabo en los años ‘90 en las que modifica quirúrgicamente su rostro, que Recalcati califica de “narcisismo psicótico”. Lo primero que hay que decir es que estas performances están lejos de prescindir de toda mediación simbólica. Orlan lleva a cabo lo que define como un “autorretrato” y modifica su rostro para tener la barbilla de la Venus de Botticelli, los labios de la Europa de Boucher,

la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gerome y la nariz de la Diana de la escuela de Fontainebleau. Las performances, además, son registradas en video, y la artista recita célebres textos de diversos autores -entre ellos el propio Freud. Tanto la referencia explícita a la historia del arte, como el registro en video y los textos recitados operan una suerte de “mediación simbólica”, aunque sin duda no del modo tradicional. Incluso podría leerse el trabajo de Orlan como una revuelta ante la tiranía del ideal estético de la forma por medio de su exacerbación hiperbólica, puesto que busca adquirir las formas de los rostros femeninos erigidos en canon de belleza por las escuelas de arte. Pero sea como sea que se interprete su trabajo -y ha corrido mucha de tinta al respecto, - no cabe suscribir la opinión “ingenua” de Recalcati cuando afirma que “(...) la Cosa está, en otras palabras, *directamente presente en la escena*” (Recalcati, 2006, 71, el subrayado es mío). Por otra parte, la cita anterior resulta interesante porque, inadvertidamente, da en el clavo al deslizar la noción de escena. Para dar un paso más, es necesario advertir que el concepto de la sublimación introduce, a modo de caballo de Troya, el problema de la representación. Es decir, que lo que está en juego es una crisis o al menos cierta variación en la noción de representación y su operatividad para dar cuenta de las prácticas artísticas de las últimas décadas. Este cambio en el estatuto de la representación permite entender que el arte ya no recurre (al menos no exclusivamente) a medios figurativos ni formales, sino que apuesta por la puesta

en escena y convierte al cuerpo en medio material de expresión y experimentación artística.

Justamente en torno a la noción de representación y su relación con la sublimación cabe ahora analizar el segundo presupuesto que se deduce de la lectura de Recalcati, a saber, la suposición de que la Cosa sería pre-existente respecto de aquello que la representa, o dicho de otro modo, que tendría un estatuto ontológico anterior al objeto. De modo esquemático, podemos situar dos maneras de entender la teorización lacaniana de la sublimación, que tiene como uno de sus ejes vertebradores la relación entre el vacío y el objeto, es decir, la tensión entre ausentificación y presentificación:

1) El vacío se concibe como lugar pre-existente, y por ende la sublimación consiste en producir una imagen o “elevar” un objeto a ese lugar. Esta lectura se desliza hacia una perspectiva normativa acerca de los criterios según los cuales un objeto sería o no “digno” de ocupar ese lugar, o lo que es lo mismo, cual sería la distancia “adecuada”. Esta posición implica postular que el vacío es condición de la creación artística, o dicho de otro modo, que sólo hay sublimación sobre el fondo de un vacío, previo a la operación sublimatoria.

2) La otra lectura posible del esquema lacaniano de la sublimación como relación entre vacío y objeto, no es estrictamente contraria a la anterior, pero invierte la dirección de la argumentación, y sostiene que la presentificación del objeto -o el producto artístico en general- es lo que hace posible postular retroactivamente la existencia del lugar

vacío, produciendo la ausentificación. La sublimación tiene lugar mediante un elemento capaz de sostener la diferencia de lugares, garantizando así el vacío, que ya no es concebido como un lugar trascendental y pre-existente, sino como un vacío precario, por así decirlo, que es necesario abrir y sostener cada vez, en cada gesto re-presentativo, es decir, cada vez que se presentifica el objeto o producto artístico, tomando el sentido intensivo del prefijo “re”.

Entonces, lo que está en juego son dos maneras divergentes de concebir la representación y su relación con la sublimación. Si se suscribe la primera lectura se sitúa el problema de la sublimación dentro de los límites del marco trascendental. Esta es la posición de Recalcati, que al respecto afirma: “[l]a sublimación como destino de la pulsión exige el vacío como su condición trascendental” (Recalcati, 2006, 80). En cambio, la segunda lectura plantea una relación distinta entre representación y sublimación, saliendo del esquema trascendental. Esta es la perspectiva adoptada por otros lectores⁹ de Lacan que también se ocupan del problema del arte contemporáneo, entre ellos Slavoj Žižek. A modo de breve digresión, y con el fin de abrir otras líneas de lectura respecto del *body art*, vale la pena detenerse en lo formulado por el filósofo esloveno, porque Recalcati manifiesta su desacuerdo con esta propuesta en una nota a pie de página, aunque no ofrece las razones. A mi juicio, por el contrario, la lectura resulta especialmente interesante porque permite recuperar el esquema lacaniano de la relación entre objeto y vacío, sin degradarlo en una

posición conservadora u obsoleta que descarte o condene las prácticas que no se rigen por los cánones del modernismo. Žižek concuerda en un punto con el análisis de Recalcati: señala que la estructura sublimatoria parece estar amenazada en el horizonte contemporáneo, que el intervalo o distancia entre el lugar vacío y el elemento positivo que se convoca a ese lugar se reduce al mínimo. Lo que el filósofo subraya es que el problema del arte contemporáneo ya no es el del arte moderno, es decir, el arte preocupado por encontrar los criterios estéticos según los cuales un objeto puede elevarse a la dignidad de la Cosa. La cuestión –o el drama, cabría quizás decir– reside en que ya no se puede contar con el lugar sagrado, en tanto vacío que acoge las producciones humanas. Pero esta suerte de diagnóstico de la época –en términos de salida del régimen de lo Sagrado, o caída del Otro– no le lleva a descalificar como no artísticas, ni a calificar de psicóticas o perversas las prácticas contemporáneas –aunque tampoco a descartar la teorización lacaniana para introducir otra categoría dicotómica y espuria, como hacen Bois y Krauss con la “desublimación”. Žižek en cambio conserva los términos, y ubica con mayor precisión el giro acaecido: el arte ya no está tomado por el *horror vacui*, no se preocupa de velar el agujero, sino que por el contrario, procura asegurarse un lugar vacío, es decir, que la misión del arte consiste en mantener el lugar vacío en cuanto tal. Lo interesante de esta formulación es que pone el acento sobre la relación de interdependencia entre el objeto y el vacío, subrayando que no pueden con-

cebirse uno sin el otro: bastaría que la estructura reserve un vacío para sostener el fantasma del elemento capaz de ocuparlo. Del mismo modo, e inversamente, bastaría el elemento excedente, privado de lugar, para que sea posible el fantasma de un lugar que le estaría destinado. Esto le lleva a concluir que objeto y vacío no son más que dos caras de una misma entidad, como una banda de Moebius. La paradoja es la siguiente: incluso un elemento desplazado, un resto o desecho, es capaz de sostener el vacío del lugar vacío. Entonces, cuando ante la exposición del objeto abyecto, o para el caso, los cuerpos del *body art*, alguien adopta la posición de Recalcati y se horroriza descalificándolo como arte, esta reacción, que denuncia la incongruencia entre el objeto y el lugar que él ocupa, hace posible el mantenimiento del lugar vacío, bajo la suposición de que hay un lugar que no es el ocupado por este desecho, y que por lo tanto permanece vacío, argumenta Žižek. Es decir, que afirmar “esto no es arte”, implica sostener que hay un lugar vacío, donde el arte debería advenir. En conclusión, las prácticas artísticas contemporáneas, incluso las más extremas, han puesto en evidencia que es la presencia misma del objeto o del cuerpo, incluso del desecho¹⁰, lo que sostiene el vacío, el lugar inalcanzable, develando que este lugar no tiene lugar -valga la redundancia- sino como suposición retroactiva.

Finalizada la digresión, y cerrando este apartado, conviene considerar la posición de Lacan sobre el estatuto ontológico de la Cosa y la articulación entre representación y sublimación. En el se-

minario 7, la cuestión resulta un tanto ambigua¹¹. Por un lado, la conceptualización de la Cosa como goce real, absoluto y no simbolizable, admite la lectura en clave trascendental. En efecto, se afirma que la Cosa es “(...) aquello que, de lo real primordial, diremos nosotros, padece del significante” (Lacan, 1964, 146). Podría entenderse entonces que la Cosa forma parte en un real anterior o pre-existente a la tachadura significativa. Pero la Cosa es definida en relación con la eficacia del significante que ella “padece”, y también hay numerosos pasajes en los que se pone en juego otra lógica, fuera del esquema trascendental. Por ejemplo, con el vaso de alfarería presentado como modelo de creación *ex nihilo*, la operación sublimatoria es ubicada por Lacan como correlativa del acceso a la dimensión del significante, incluso homóloga a la tachadura significativa. En sus palabras: “(...) hay identidad entre el modelamiento del significante [el vaso] y la introducción en lo real de una hiancia, de un agujero” (Lacan, 1959-1969, 151). Como se ve claramente en esta cita, la tachadura significativa por vía de la creación introduce el vacío de la Cosa. Y por lo tanto, “(...) ella no puede ser representada por otra cosa- o con más exactitud ella *sólo puede ser representada* por otra cosa” (Lacan, 1964, 160, el subrayado es mío). Esto implica que, en sentido estricto, la Cosa no es accesible de modo puro o sin velos, sino que sólo puede ser representada. Incluso más: “[e]l objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa, destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla” (Lacan, 1964, 174), cita que abona la lectura de

Žižek, ya que subraya el carácter de interdependencia entre el objeto y la Cosa. Que ese objeto pueda o no ser un objeto abyecto¹², o que deba ser un objeto “elevado” o bello, implica entrar en el problema del juicio estético. Y aunque Lacan insiste en el horror ante la Cosa y la necesidad de bordearla, y los ejemplos que ofrece en su seminario no traspasan los límites del arte de su época, es decir, el arte moderno, nada permite afirmar de modo taxativo que la relación entre vacío y objeto no pueda abordarse por otros medios, o que la mediación simbólica no pueda ser otra que la forma, aún cuando las prácticas artísticas ya no quepan bajo la categoría de la sublimación ni de la representación en sentido clásico. Pero entonces, ¿qué operación se pone en juego en el *body art*? Es lo que procuraré abordar en el último punto de este trabajo.

De la sublimación a la corporización

Es el momento de considerar el modo en que Recalcati describe lo que tiene lugar en el *body art*, que explica con dos hipótesis. La primera - que se sostiene en la analogía que establece con el trabajo de Deleuze y Guattari- es que el *body art*, contra toda negatividad, presenta un “lleno de cuerpo pulsional” (Recalcati, 2006, 75), o un “lleno desorganizado”, puesto que pretende prescindir de toda forma. La segunda toma apoyo en una analogía con la clínica de la anorexia: en vez de bordearse el vacío, se produce un culto del vacío. No podemos desarrollar ni valorar aquí la teoría sobre la anorexia, a la que Recalcati ha dedicado más de un trabajo¹³,

sino sólo mencionar lo que sirve de argumento para homologarla con las prácticas artísticas en cuestión. En su opinión, el vacío del cuerpo delgado de la anoréxica revela que “[l]o que está en juego, no es de hecho la ascesis del espíritu del cuerpo sino una encarnación del espíritu en el hueso, una cosificación literal” (Recalcati, 2006, 80). Se trataría entonces, en la anorexia como en el *body art*, de una “sublimación estéril” o “pseudosublimación”, un fetichismo mortífero del vacío. Así, Recalcati ubica la ascesis como requisito normativo para la creación artística, ya que lo contrario es “estéril” o “pseudos”.

Lo que resulta interesante de estas hipótesis es que ambas reintroducen el factor pulsional, que es otro eje vertebrador fundamental de la conceptualización de la sublimación, tanto para Freud, como para Lacan (quien incluso señala que es por olvidar su imbricación con la pulsión que los analistas trastabilan al pensar la sublimación). En efecto, lo que Lacan enseña en el seminario 7 es que la pulsión tiene la estructura de la sublimación, en sus palabras: “[l]a sublimación que aporta al *Trieb* una satisfacción diferente de su meta - siempre definida como su meta natural- es precisamente lo que revela la naturaleza propia del *Trieb* en la medida en que éste no es puramente instinto (...)” (Lacan, 1964, 138). Como bien afirma Recalcati, toda pulsión es sublimatoria, y por lo tanto la expresión “lleno de cuerpo pulsional” con la que describe al *body art* resulta problemática, o al menos poco esclarecedora. Más interesante, en cambio, es la oposición que plantea entre ascesis del espíritu respecto del

cuerpo y encarnación del espíritu en el hueso, porque permite colegir que lo que está en juego es la relación entre el cuerpo y el significante. En un primer momento de su enseñanza Lacan definió esa relación poniendo el acento en el carácter mortificante del significante que vacía el cuerpo de goce, dejando sólo algunos restos relocalizados en torno a los agujeros pulsionales. Pero más adelante, cuando formula la hipótesis del lenguaje como aparato de goce¹⁴, plantea otra relación posible entre cuerpo y significante. Según Jacques-Alain Miller, la relación del cuerpo con el significante se organiza según dos operaciones: 1- la significantización, entendida como pasaje a significante, sublimación del cuerpo o una parte de él, cuyo paradigma es el falo; 2- la corporización, reverso de la anterior, que se refiere al significante deviniendo cuerpo, fragmentándolo, afectándolo, produciendo efectos de goce. Acorde con esta distinción, cabría preguntarse por qué la producción artística, que implica siempre lo real pulsional tal como el mismo Recalcati estipula, no podría utilizar el segundo vector como recurso, lo cual abriría una clave de lectura no normativa de determinadas prácticas del *body art*. Tomemos una vez más el ejemplo de Orlan cuyo trabajo tendría, según el psicoanalista italiano, el “(...) objetivo delirante [de] liberar el cuerpo de las cadenas del significante” (Recalcati, 2006, 81). Esta afirmación va contra los dichos de la propia artista, quien en la entrevista con Miller sostiene que sus performances quirúrgicas buscaban introducir figuras en su rostro. Entonces, Orlan no pretende deshacer la re-

lación entre cuerpo y significante sino que invierte el vector sublimatorio que eleva una parte del cuerpo a significante y en cambio pone en acto, por medio de la técnica quirúrgica, la corporización¹⁵, modificando su cuerpo según las formas privilegiadas de la historia del arte, encarnando, de modo literal, sus significantes amo. Por lo tanto no cabe hablar de “pseudo-sublimación”, como si fuera una sublimación de segunda categoría, pero tampoco de “desublimación” como operación que prescinde de toda relación con la forma y el significante. Se trata más bien de poder pensar qué clase de relación entre cuerpo y significante se escenifica en las prácticas del *body art*, y no como categoría general, sino tomadas caso por caso.

Reflexiones finales

En lo desarrollado hasta aquí he procurado problematizar y agujerar la lectura de Recalcati acerca del *body art*, con el fin de deshacer cierta coagulación del sentido adjudicado a estas prácticas en su propuesta. Y ello porque entiendo que esta lectura obtura las preguntas y cuestiones relevantes que ellas suscitan. Considero que en vez de reducir el *body art* a un realismo maligno o psicótico, es conveniente comenzar por constatar un hecho tan impactante como incuestionable: que el arte de las últimas décadas ha hecho del cuerpo, y más específicamente de la presencia del cuerpo, un recurso central, como lo evidencia el auge de la performance. En efecto, el arte corporal en sus diferentes versiones, pone en juego otro registro, que ya no es -al menos no exclusivamente- el de la imagen especular y la

representación, sino que positiviza la presencia material del cuerpo. Y esta presencia material del cuerpo puede ser una estrategia en el marco de la política general de evocación de la Ausencia que define, según Gérard Wajcman, al arte del siglo XX.

Se trata sin duda de estrategias deses- peradas, al límite, que buscan garanti- zar el lugar vacío exhibiendo el cuerpo, marcándolo, mostrándolo en su abyec- ción, martirizándolo¹⁶, exhibiendo sus desechos¹⁷ o fragmentos. Sea cual sea el recurso, el arte corporal parece em- peñado en extraer del cuerpo un objeto que permita sostener la diferencia mí- nima y suponer el vacío. Entonces, un análisis del tratamiento del cuerpo en estas prácticas, tomadas caso por caso, puede ofrecernos algunos indicios inte- resantes acerca de lo que Lacan llama- ba la “subjetividad de la época”, pero sólo a condición de renunciar a los anuncios de decadencia. De este modo es posible pasar del malestar al sínto- ma, e interrogar qué dicen esos cuer- pos. Cuerpos al límite y en el límite del milenio, el cuerpo como último límite, lo abyecto como última frontera de la cul- tura y su malestar estructural.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BOIS, Yves-Alain y KRAUSS, R. (1999): *Formless. A user's guide*. Canada, Zone Books, 1999.
- COCCOZ, V. (2006): “El cuerpo mártir en el barro- co y en el body art” en Recalcati, M. *Las tres esté- ticas de Lacan* (psicoanálisis y arte). Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2006, 115-136
- CRUZ SÁNCHEZ, P.A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A, Eds (2004): *Cartografías del cuerpo. La di- mensión corporal en el arte contemporáneo*. Mur- cia, Generic /CendeaC, 2004
- LACAN, J. (1975): “Conférences dans les universi- tés nord-américaines”, 2 diciembre de 1975 en el Massachusetts Institute of Technology. Publicadas en Scilicet, 1975, n° 6-7, pp. 53-63. Versión de la web de la École Lacanienne de Psychanalyse.
- LACAN, J. (1964): *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960) Buenos Aires, Paidós, 2009. Capítulos VII-XII.
- MILLER, J.-A (2000): “Biologie lacanienne et évé- nements de corps” en *Revue de Psychanalyse* n° 44 février, 2000, 5-45.
- MILLER, J.-A. y ORLAN (2009): “Iniciación a los misterios de Orlan”, en Revista “Enlaces” Psicoa- nálisis y cultura, año II, n° 14, abril 2009, 95-103.
- RECALCATI, M. (2006): “Las tres estéticas de La- can” en *Las tres estéticas de Lacan* (psicoanálisis y arte). Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006.
- RECALCATI, M. (2006): “La sublimación artística y la Cosa”, en en *Las tres estéticas de Lacan* (psi- coanálisis y arte). Buenos Aires, Ediciones del Ci- frado, 2006
- ROUDINESCO, E. (1993): *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Bue- nos Aires, Fondo de Cultura Económica. 1994.
- WAJCMAN, G. (1998): *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.
- ŽIŽEK, S. (2010): “Le suicide et ses vicissitudes”, en Morel, G. (dir.) *Clinique du suicide*. Paris, Édi- tions érès, 2010.

NOTAS

¹En más de uno de sus textos dedicados a la me- tapsicología, y en particular cuando menciona la sublimación, Freud hace alusiones que permiten pensar que escribió un artículo dedicado a la subli- mación, o que al menos planeaba hacerlo. Pero si este artículo alguna vez existió, no se ha publicado ni se lo conoce, lo cual contribuye a darle cierto halo misterioso a un tema de por sí complejo y arduo.

²“*Body art*” -traducible como “arte corporal”- es un término que en su origen se refería a una prácticas específicas realizadas en Estados Unidos a finales

de los años '60 y principios de los '70, por los artistas Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim, cuyas manifestaciones tuvieron como plataforma de difusión la revista "Avalanche", creada en 1970. El término se utiliza actualmente en sentido dilatado para referirse a las prácticas corporales, y acoge propuestas bien diversas. Para una clasificación más precisa del arte corporal, cf. Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández-Navarro, Miguel A. (Eds.): *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Generic/ Cendeac, 2004.

³Los artículos se titulan "Las tres estéticas de Lacan y "La sublimación artística y la Cosa".

⁴Respecto de esta renombrada artista francesa, más conocida por la serie de performances en las que modifica quirúrgicamente su rostro, cf. <http://www.orlan.eu> Recalcati cataloga el trabajo de Orlan dentro del *body art*, pero hay que señalar que aunque esta imputación ocurre con frecuencia -como la misma artista advierte- Orlan denominó su práctica como "*carmal art*". La artista traza la línea divisoria con el *body art* en la experimentación con el dolor, recurso que ella rechaza por considerarlo anacrónico, pues en su opinión forma parte de la cultura cristiana y su relación con el sufrimiento, según explica en la entrevista que concedió a J.-A. Miller, titulada "Iniciación a los misterios de Orlan", publicada en Revista "Enlaces" Psicoanálisis y cultura, año II, n° 14, abril 2009. Comentaré otro punto de esta entrevista más adelante.

⁵El trabajo curatorial de estos teóricos fue acogido en una exhibición efectuada en 1996 en el Centro Georges Pompidou, y el fundamento teórico fue publicado, cf. Bois, Y.-A. y Krauss, R. (1999): *Formless. A user's guide*. Canada: Zone Books (distributed by MIT Press). En este trabajo, los autores recuperan y reivindican "lo informe" (o "amorfo") y otras nociones tomadas de Georges Bataille para teorizar la prácticas desublimatorias, contraponiéndolas con una noción de sublimación despojada de su vertiente pulsional. Dejando de lado completamente lo teorizado por Lacan acerca de la sublimación, omiten también la relación entre Bataille y Lacan.

⁶En otro sitio he suscripto esta tesis con el fin de discutir la teoría de la "desublimación", compartida por Bois, Krauss, y también Hal Foster, todos ellos nucleados en la prestigiosa revista "October". En esa ocasión tomé apoyo en las 5 tesis freudianas de la sublimación extraídas por Recalcati. Cf. "Cuerpo, desublimación y retorno de lo real. Entre psicoanálisis y teoría del arte", in Janeiro, F., Jornet, A., Saccone, D., and Sancho, S. *Facing Humanities. Current Perspectives from Young Researchers*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra - Forma Revista d'Estudis Comparatius d'Art, Literatura i Pensament, 2014.

⁷Para emitir su juicio Recalcati toma apoyo en la doble filiación de la noción de *das Ding*: por un lado "La Cosa" de Heidegger; y del otro, se trata de la Cosa tal como fuera formulada por Freud en el *Entwurf*. Esta doble filiación no es sin consecuencias, sostiene el autor, porque la noción de *das Ding* construida por Lacan no se limita a lo irrepresentable concebido como vacío que custodia la diferencia ontológica de la Cosa con respecto al ente según Heidegger, sino que se trata de un vacío que remite a lo real del goce en tanto exceso, lugar del horror. En consecuencia, Recalcati entiende que si hay prácticas que pueden resultar(le) horrosas -como ciertas performances que experimentan con el dolor y lo abyecto del cuerpo- entonces se trata de la presencia directa de la Cosa.

⁸Habría que considerar que si bien Lacan ya conocía a Nietzsche, probablemente es por intermediación de Bataille que aquel "retorna", por así decirlo, particularmente en el seminario de la ética del psicoanálisis. Baste recordar algunas nociones de Bataille que "resuenan" en la conceptualización lacaniana: la parte maldita, lo imposible, la satisfacción por vía de la transgresión, etc. Algunos autores han indagado en esta relación entre Lacan y Bataille yendo más allá de los comentarios un tanto anecdóticos de Elizabeth Roudinesco en su biografía de Lacan. Al respecto cf. Revista Litoral n° 38, octubre 2006; José Assandri (2007): *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina carnibal*. Buenos Aires: el Cuenco de Plata.

⁹Cabe mencionar las siguientes propuestas: Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores; Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

¹⁰No es que cualquier objeto valga para hacer el truco, ni tampoco que dé igual de cuál objeto se trate, admite Žižek, sino que el "(...) recurso a los excrementos da testimonio de la estrategia desesperada que apunta a garantizar la permanencia del lugar sagrado". (Žižek, 2010, 233) ["ce recours aux excréments témoigne de la stratégie désespérée qui vise à garantir la permanence de la place sacrée". La traducción de la cita es mía]

¹¹Incluso se puede plantear que el recorrido de Lacan en este seminario llega a una suerte de punto muerto, puesto que la tensión entre la dialéctica de autenticación y presentificación y lo real no simbolizable de la Cosa no se resuelve. Y es por eso que hay una segunda estética, formulada en el seminario 11, cuando ya cuenta con el concepto de objeto a (al pasar por alto esta tensión, y seguramente también por razones positivas, Recalcati no da cuenta de las razones del cambio de paradigma).

¹²El planteo de Žižek excede lo teorizado en el seminario 7, porque toma apoyo en un concepto ulterior de Lacan, el objeto a, que combina el agalma

y el deshecho, el vacío y el exceso de goce. Esto permite advertir que el psicoanálisis cuenta con más herramientas que la sublimación para pensar de qué se trata en ciertas prácticas artísticas contemporáneas que se sostienen en un uso particular del objeto.

¹³Cf. Recalcati, M: *La última cena: anorexia y bulimia* (Buenos Aires: del Cifrado, 2005) y *Escritos sobre anorexia* (Buenos Aires: Los Robles, 2008).

¹⁴La idea es formulada como tal en *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis*.

¹⁵En "Biologie lacanienne et événements de corps", al referirse a esta operación, Miller enumera una serie de "invenciones de la corporización" contemporáneas, es decir, propias la época en que el Otro no existe, y entre ellas ubica al *body art*.

¹⁶Lo teorizado por Lacan, y en particular su reflexión sobre el barroco, que pone en primer plano la condición gozante del cuerpo, abre otra clave de lectura para los cuerpos martirizados y fragmentados del *body art*. Mostrando los efectos del significante sobre el cuerpo, exhibiendo el goce, el arte corporal, como el barroco, suple la ausencia de relación sexual con el goce pulsional, propone Vilma Coccoz (en un artículo que integra la compilación efectuada por Recalcati). Incluso, como señala agudamente Lacan en el seminario *Encore* y la autora recuerda, *la representación misma deviene mártir*.

¹⁷Si dejamos atrás el escándalo o el desagrado que este recurso puede suscitar, es posible escuchar cierta verdad de la época, anunciada por Lacan en 1975 -en una conferencia en el Massachusetts Institute of Technology- con la siguiente máxima: "La civilización es el desperdicio, cloaca máxima". Entonces, la mostración de lo abyecto dice algo de una época en la que la cultura del *gadget* y la obsolescencia programada amenaza hundirnos en la basura. Y el arte no podía dejar de aludir a ello.

RESEÑA CURRICULAR DEL AUTOR

Psicoanalista.

Doctora en Filosofía (Universidad Autónoma de Barcelona). Magíster en Filosofía Contemporánea (UAB). Magíster en clínica Psicoanalítica con niños y adolescentes (Universidad de Barcelona). Psicóloga (Universidad Nacional de Tucumán). Investigadora adscripta del Programa de Investigación "Estudios psicoanalíticos: Ética, Discursos y Subjetividad", CIECS- CONICET, Córdoba. Docente de la asignatura "Cine y subjetividad", Facultad de Psicología, UBA. Miembro del Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Barcelona.

E-Mail: anaceciliagonzalezr@gmail.com