

### LA RAZON DE UN CUESTIONAR UN SUJETO SILENCIOSO

**UNA HISTORIA OTRA: W. BENJAMIN. (1)** 

**Pregunta:** ¿por qué Lacan? ¿por qué sujeto silencioso? ¿por qué **"formaciones"**, por qué "figuraciones"?. Pero, por qué volver a Freud, por qué volver al sujeto, al discurso, la poética, el arte, la producción.

Hay un todo mítico del encuentro: toda la filosofía, la psicología, el psicoanálisis, la terapia, el arte de este siglo son encuentros o búsqueda de los porqués de des-encuentros que comienzan por desocupaciones. Desocupación realística, (2) naturalística, expresiva, caótica, espiritual, tecnológica, etc.

En arte, sucedió este siglo como con Freud. Muchos se proclamaban freudianos. En arte, muchos (fuera de unos pocos - y ello a condición de que suponían saber contra qué se oponían), muchos se afirmaban pioneros del arte. Para los siguientes, no lo eran.

(3) El espectáculo: catástrofe y ruinas, desolación. Nosotros vemos datos bien organizados, sistematizados, con nexos cronológicos y/o causales. Tiempo homogéneo, continuo, científicamente explicado, para unos. El ángel de la historia ve otra cosa: un estado de desastres del que se trata de tomar cuenta, acaso para dar cuenta y acabar con él. No sólo explicar y señalar el paso del tiempo, sino reconstrucción de ese pasado tenebroso, "despertar a los muertos y recomponer lo despedazado". Pero el progreso le empuja de espaldas al futuro, sin poder cerrar sus alas, contemplando desválidamente cómo aumentan las ruinas.

No desea un avance que se hace sobre ruinas; un futuro mejor, a través de no considerar lo ocurrido, no tiene sentido, si no es como reconstrucción de y desde las ruinas. No un paso del imperio, sino una reconstrucción desde la catástrofe. El positivismo, pragmatismo, la socialdemocracia sólo valoran el futuro, porque lo desconoce en su esencia. El ángel de la historia busca la salvación del hombre en la reconstrucción del pasado, en la rememoración de las posibilidades que el hombre poseía en el paraíso donde estriba su mejor arma. Recuperar tales esperanzas y hacerlas realidad.

"despertar a los muertos, el viento que sopla desde el paraíso, la acción de las ruinas que llegan hasta el cielo...". Para aquellos positivistas socialdemócratas, para estos pragmáticos liberales, socialdemócratas, el paraíso es siempre la meta, (4). Para Benjamin, lo que aparece es primero es el universo de catástrofes y derrotas de los perdedores, hasta llegar al edén de donde procede la morada del primer visionario, pero también del primer perdedor.

Frente al tiempo homogéneo y vacío, se opone el concepto de un "tiempo-ahora": historia opuesta al

- 1 - J. L. de la Mata ©



positivismo historicista. Estos buscan conocer el pasado tal y como ha sido y emplean sus supuestos métodos racionales. No hay lugar para perdedores, mudos, gordos, feos. El pasado posee él mismo las claves de su interpretación.

Benjamin busca un pasado desde los problemas o en función del momento presente, ese momento que pretende por alguna razón y desde alguna perspectiva, recuperar aquel. Nada es posible de ser observado tal como fue. Por ello, el "tiempo-ahora" interpreta el pasado en función de necesidades actuales, rompe ese continuum historicista, muestra que ese todo no puede sino estar caracterizado. Y desde ese punto de vista, buscará sus ejemplos. Hay un tiempo de historiadores, del tipo "Erase una vez" donde los hechos llegan a igualarse y las historias uniformes en su misma realidad o irrealidad. Para Benjamin, la historia es una parte de la duración de la totalidad de las cosas y, además, el lugar donde tuvo su actualidad un acontecimiento.

Ese momento diferenciador, esa ruptura del continuo, advertir que la historia comienza de nuevo, renace, cuando se adquiere conciencia de la importancia de lo hecho, sólo puede tener lugar en un presente cargado de pasado. Reordenación ste. del pasado, en el presente.

# **EL SUJETO MENTIDO**

Sin embargo, esa posibilidad de recuperación de la historia, el presente, ¿era compatible con lo que estaba ocurriendo en esos momentos en Europa, con el propio suicidio de Benjamin, con el movimiento de profundidad que iba a asolar en los 60 y 80? El optimismo humanista kantiano de la pregunta Was ist der Mensch? iba seguido de una multiplicación de ciencias sociales o humanas: sociología, etnología, antropología..., pero, a la vez, estas ciencias segregan unas ciencias de la epistemé que son las que en definitiva viene a cuestionar el papel del sujeto.

¿Qué ocurre? que allí donde representación y ser se encuentran, allí donde con toda evidencia parece que tendría que darse la presencia del hombre, "mejor que nada", este hombre es evacuado. Porque lo que aparece con toda evidencia es <u>Su Majestad el Discurso</u>. El Discurso en cuanto representaciónautonomizada. El hombre queda oculto por el lenguaje, incluso negado por éste o reasumido. Con lo que la historia da un paso otro, si antes representaba dominio de la naturaleza por el hombre, un orden lingüístico/ste. lo termina desplazando a él mismo.

Dice Foucault que, de pronto, la historia del hombre se convierte en historia de su finitud, de los contenidos positivos del lenguaje, del trabajo y de la vida. Esta finitud, sin embargo, desborda los marcos de su posible

© J. L. de la Mata



integración (5). Desprendido <u>de la ilusión de infinito</u>, <u>frente o desde el cual su finitud estaba contenida</u> (¿y... recogida?), el hombre queda aniquilado por su propia posibilidad. Posibilidad teórica que culminará el denominado "antihumanismo teórico".

Foucault dice que el fin de la metafísica es el índice de un acontecimiento complejo que se ha producido en el pensamiento y relativamente tarde, en el XVIII Se trata de la aparición del hombre. De un hombre que surge imponiendo el hecho absolutamente desconcertante de su cuerpo, de su trabajo, de su lenguaje. La metafísica se termina cuando el hombre existe en el corazón de un trabajo cuyo principio le domina y cuyo producto se le escapa; cuando coloca su pensamiento en los pliegues de un lenguaje tanto más viejo que él, que no puede dominar sus significaciones, animadas, sin embargo, por la insistencia de su palabra; pero, más fundamentalmente, nuestra cultura ha pasado la frontera desde la cual reconocemos nuestra modernidad, el día en que la finitud ha sido pensada en una referencia interminable consigo misma (6). ¿Cómo podrá volver a encontrar una ontología purificada, ese naufrago de sí? Foucault proclama la necesidad de destruir las raíces de la antropología. Se trata de que el hombre se libre de sí mismo, al descubrir que ya no es soberano del reino del mundo y que las ciencias humanas no son sino peligrosos intermediarios en el espacio del saber, con pretensiones universales, pero con carácter siempre secundario, incierto, con falsas ambiciones hacia un estatuto metafísico.

Algo muy parecido había dicho ya por 1929 M. Heidegger en "**Kant und das Problem der Metaphysic**". Si Kant planteaba que intentar fundar la metafísica era preguntar por el hombre, el filósofo de las revelaciones ontológicas encuentra algo mucho más pesimista (7). Concluye que nunca se ha sabido tanto acerca del hombre, a través de las ciencias humanas, pero nunca tampoco se ha sabido menos acerca de lo que <u>el hombre es, nunca ha sido el hombre tan problemático como en nuestra época</u>.

El problema es: ¿qué es posible saber? (8).

# HABLEMOS DE ARTE.

El artista no se define tanto por un estilo (futurismo, cubismo) sino por la Técnica que utiliza (Warhol, Vasarely, Nauman, etc.) ni por relación al encargo especifico, sino por relación al sistema de producción en el que se integra.

No se trata tanto de poéticas expresionistas, cuanto de la **estructura** que dé cuenta de la posición variable del arte dentro de sus contextos y de su especificidad productiva misma. A esto nos referimos con la afirmación

- 3 - J. L. de la Mata ©



de "criticar, mostrando el carácter contingente de lo que tiende a presentarse como necesario y natural". En ese punto concreto, ¿de qué se puede hablar, cuando hablamos de lenguaje y de lenguajes artísticos y que concierna a la posibilidad o no de negación subjetiva que supone hablar de "muerte del autor". Pero, ¿hablar de arte, de cualquier arte, de arte ubicado, supone hablar de la forma y sus problemas objetivos, constructivos, etc.?.

Según Rubert de Ventós, esa formalización sería la clave o una de las claves (9). Pero esto es y no es cierto, contradictorio, desde las propias perspectivas de una Ha del Arte no formalista o no historicista (frente a lo que quiera pontificar el encumbrado Popper). Así, el encargo de la obra de arte ha determinado frecuentemente su "formalidad" (es decir, paradójicamente su "contenido"). ¿Quién pide "arte"?: la iglesia pide exhortación, intimidad; la burguesía opulencia y respetabilidad, ostentación, promoción comercial; el marchante que el artista se imite a sí mismo, que repita las formas para las que se ha encontrado un mercado, o para las que se ha determinado un mercado, con sus circuitos-instituciones paralelas.

¿Qué nos facultaría una promoción histórica, decididamente histórica, como reconstrucción crítica del pasado desde los problemas del presente, que permitiera saber de qué se habla cuando se alude al tema "muerte del autor"? Acaso, porque el pensamiento plástico, musical, poético, en suma, puede llegar a proponer vías que son anteriores a sus formulaciones teórico-conceptuales o teórico-filosóficas. En ese sentido, se habla de que la desacralización de la homogeneización del espacio en la pintura del renacimiento es anterior a la res extensa cartesiana. O que es anterior la composición subjetiva del espacio barroco a la formulación kantiana del espacio, como forma apriórica de la sensibilidad humana, etc. (10).

Sin embargo, parecería como si los problemas se incrementasen. En la medida misma en que <u>un articulador conceptual, como es el de "Historia/historias", comienza a intervenir</u>. Si, en un momento dado, el arte o *lo poietikos* (en la multiplicidad de sus manifestaciones) (11) podía ser <u>ordenado o contextualizado</u>, social, cultural, hasta económicamente, la irrupción subjetiva va a conmover ese marco estable. Al cómo que era, quizás, la única cuestión suscitada y suscitable, a partir de la cual un supuesto contenidismo temático, compositivo, hasta funcional se desbordará para originar las transgresiones que definen nuevas formaciones y figuraciones, le sucederá un ámbito más inestable. Ya no sólo un ámbito de epifanía subjetiva, sino, por lo mismo, un espacio donde el cómo queda rebasado ampliamente por el qué, el dónde y quizás el porqué.

Por lo tanto, el análisis (no siempre posible) nos remite a lo que continuamente transciende a ese contenidismo transgresor desde donde el sujeto artístico se constituye, en la misma medida que se constituye el objeto artístico. **Históricamente, con toda evidencia**. Formal-constructivismo de la obra que nos analiza su

© J. L. de la Mata



interioridad; funcional-estructural que nos dice qué papel juega en la organización social; sistemico codifical, porque nos permite analizar los estilos, retóricas, las poéticas, en las cuales se inscribe (12). Es decir, desde la normatividad de una propuesta legal (= qué es y cómo se tiene que hacer para que llegue al ser: propuesta, pues, de pretensión metafísica) se llega a una exigencia de autonomía. Que quizás comience en la propuesta de que el arte deba ser, esencialmente, pura manifestación de un expresionismo existenciario (todavía no existencial) y de elán vital (13).

El cambio de tensión fue: no cómo producir arte, teoría, sino, acaso y en primer lugar, lo que inquieta es el reconocimiento del propio territorio artístico. Y, acaso, las delimitaciones internas. A la propuesta de visibilidad sociocultural del artista y a la afirmación ideológica de su autonomía, como hecho previo, le va a seguir una propuesta de clasificación de las artes y de los géneros. El hecho de lo que hoy llamamos "autonomia semiótica" del arte, es reflexiva, conceptualmente algo muy posterior, cuya fórmula extrema puede ser la que hoy nos congrega en torno al tema de la muerte del autor. Autonomía autor/escritura, absolutidad del hecho escritural mismo que fuerza la cuestión:

¿cuándo algo es arte, cuándo es teoría?...

En esta situación, ¿qué puede, qué podía hacer el arte?. La propuesta parecía ser aceptar la escisión y esto representaba aceptar también la ruptura de la síntesis humanista y la radicalización de los márgenes. No hay posibilidad de unir razón e imaginación, lo apolíneo y lo dionisiaco. Estas rupturas comenzaron a darse en el último cuarto del siglo pasado y están presentes durante todo el siglo, pero se acentúan en la segunda mitad, donde la certidumbre por la deconstrucción y descentración del sujeto queda manifiesta.

A las preguntas: ¿qué es arte? ¿qué es la creación? ¿quién es el autor? parece que en el siglo XX esa actividad había tomado cuenta, conciencia de sí, de manera que pretende afirmar su especifica identidad, inventar su propio código, no depender de ninguna instancia representativa, funcional u ornamental, etc. Desnaturalizar su historia, aunque fuera a costa de romper con la tradición humanista, "ensimismarse", no imitar a la realidad, sino "ser" él mismo (=el arte) "realidad". Pero, enseguida, se planteaba si esta autonomización que representa una necesidad de descentración no concluye en una automatización de un viejo conocido, el Espíritu hegeliano, hoy convertido en postmoderno Terminator, cuándo algo podía ser llamado arte y la evacuación positivista del autor se consuma.

El arte como una nueva fórmula perceptiva. liberar los objetos de lenguajes categorizadores anteriores: liberar la percepción de sus apriorismos y automatismos, (14). Ver de otra manera, ser capaces de expresar esa otra visión y, además, conmmover, de manera que suscite también en el receptor un efecto expresivo. Tener experiencias de singularidades. Esto es, conseguir que el arte nos traiga un objeto a nuestra percepción y lo mantenga alejado de toda otra o, incluso, de ninguna otra categorización. Y quizás esto comience por evitar la segmentación de género, medio, procedimiento, estilo, etc. Pero también puede llevar a

- 5 - J. L. de la Mata ©



decontextualizar la actividad artística de su ecología sociocultural específica. Confusión de límites y dominios, juegos de prolongaciones y desplazamientos, de solapamientos y de efectos de retorno, de ambigüedades y niveles de lectura.



¿Qué revoluciones se producen? ya desde **Delacroix** y el romanticismo-expresionista, una búsqueda de un nuevo tipo de naturalismo. Si con **Delacroix** lo que interesa, lo que importa es el efecto suscitado, introduciendo ya cambios sustanciales en el espacio pictórico mismo, puesto que se abandona la arquitectura y la escultura (el sometimiento clasicista del estilo), en los movimientos posteriores del impresionismo al fauvismo o expresionismo, la arquitectura se hace paisaje, luz, materia pictórica. La objetividad, en cuanto relación semiótica que apunta a un referente, se dota de un nuevo estatuto (15).

Monet, Sisley, Pissarro, Van Gogh resuelven en naturalismo luminoso toda una nueva concepción del espacio y el objeto. Se priman los efectos luminosos, cromáticos, ambientales y la realidad es cada vez más un pretexto para resaltar valores plásticos, cada vez más autónomos.

El estallido moderno de los referenciales se manifiesta en una triple dimensión:

la desintegración de la figura y forma arquitectural/paisajista. la invasión de los valores autónomos del color respecto de los tonos locales y la deconstrucción progresiva del espacio tridimensional.

Frente a un sistema clásico que pregona la esencialidad de las cosas, su permanencia, se empieza a destacar la variabilidad del aparecer. Frente al esencialismo cognitivo del mundo clásico que hacia del sujeto un mero espectador, se introduce la variabilidad perspectivista del sujeto y sus recursos de objetivación. Frente al ser, el acontecer. Así con las serie de **Monet** sobre la catedral de Ruán: a pleno sol, en día gris, por la mañana, con efectos matutinos o vespertinos. La imagen aparece en la multiplicidad de sus figuraciones fenoménicas. Ya no interesa su valor simbólico-referencial, sino que empieza a fracasar esa iconicidad significada y lo que se manifiesta como esencial no es tanto un modelo, como una propuesta para el hecho de pintar, para el surgimiento del hecho mismo pictórico. Pero, ¡atención!, el sujeto no es tampoco una abstracción, porque es una función que resulta de esa misma actividad. Y es quizás a esto a lo que menos atención se haya prestado.

© J. L. de la Mata

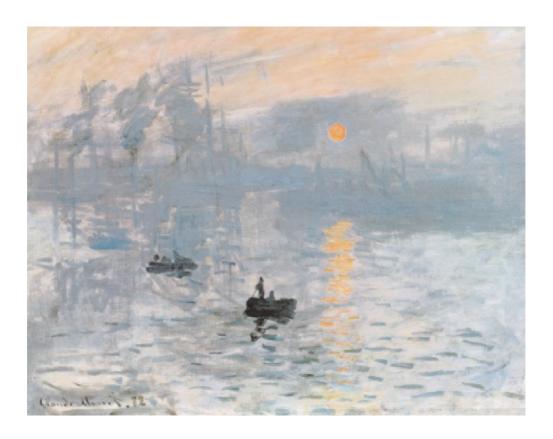




Cézanne, Pissarro, Van Gogh, Denis, Matisse, Malevich, Kandinski insistirán en este hecho, para subrayar lo que le interesa del mundo y sus objetos al artista: no modelos que copiar o imitar, sino ocasiones, razones para ejercer la artisticidad; pero, por ello mismo, formaciones que expresan distintas posibilidades de realización de un sujeto en sí mismo silencioso (16). Pero es que, además, cuando aún estamos ante hechosobjetos reconocibles (catedrales, casas, cafés, etc..), lo que interesa es el retorno al mundo vivido, el análisis de las condiciones de la percepción y de las transformaciones lumínicas, antes de que propiamente intervengan los factores de reconocimiento objetivo que marca la legalidad del intercambio social. Hay objetivación, aunque se trate de otra objetividad.

Se sacrifica lo conocido de los objetos, los tonos locales, se va a las modalidades de la apariencia, a los colores de luz. Se advierte que las condiciones de la luz no son sólo condiciones de una leve modificación, sino que, además, éstas inciden sobre la forma, el dibujo, el tono local. Esto es, se trata de valores estructurales (17).

- 7 - J. L. de la Mata ©



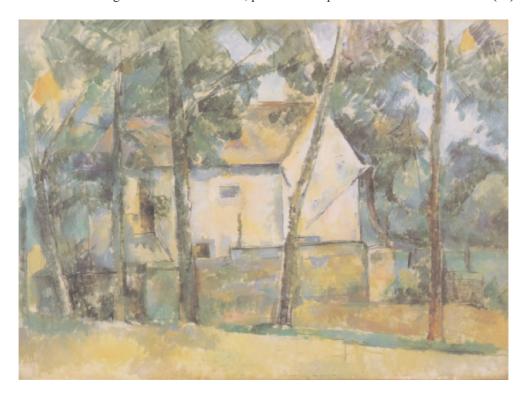
En "Impressión, Soleil lévant", la figura se diluye en el fondo, de manera que el impresionismo bien puede decirse que aboca necesariamente a su fin. Desintegración de formas reconocibles, pura función de stes. Esta fusión figura/fondo o este predominio de lo cromático sobre lo lineal, esta irrupción del color va a precipitar una transformación objetiva. Representa lo que vengo llamando primacía de un orden semántico fundado sobre el Sdo., para estabilizarlo sobre el orden del Ste.: el efecto de sentido no depende de la significación. El color viene a aportar cambios en la figuración de lo que es: lo representado no puede menos que empezar a expresar su situación mudable, su cambio, fluencia, la multiplicidad de sus posibilidades de figuración a partir del orden estructural que le es propio. Pero, además, los cambios en ese color van a provocar cambios en los modos de aparición: lumínica en los impresionistas neoimpresionistas o Delaunay, constructiva en el neoimpresionismo, Cézanne y el cubismo, expresiva y emocional en el expresionismo o fauvismo y así sucesivamente.

Algo similar ocurrirá con **Cézanne** y el cubismo. Si la transformación de la función del color transformaba la presentación y, por lo tanto, la propuesta misma objetiva, éstos exacerban la destrucción del espacio renacentista por medio de la asimilación de la organización espacial con las leyes de la espacialidad

© J. L. de la Mata



y tectónica del cuadro. **Cézanne** tiene una obsesión: **descubrir la estructura oculta del universo**. Para ello, parte de su deconstrucción, analiza las condiciones de permanencia de los objetos, obtiene unidades simples, personificadas en formas geométricas elementales, por la descomposición discontinua del color **(18)**.



Cézanne, Delauney, J. Gris, Picasso, Braque.. afirmarán esa estructura interna de las cosas, la reducción de los volúmenes a un conglomerado de sólidos geométricos, la desintegración figural que resalta las aristas y facetas cristalinas y que deriva de la multiplicidad de perspectivas. Hay, a la vez, una austeridad colorista, casi monocromática, con lo que la verosimilitud del espacio ilusorio, propuesto casi como un escenario de privilegio, que es una condición de la objetividad naturalista, desaparece. Pero esto va a proporcionar una nueva posibilidad de objetividad (19).

Se rompe en múltiples direcciones con el ideal burgués y de entre esas tendencias, dos aparecen como claves: racionalismo y tendencias imaginativas (20). El arte había hecho una propuesta que representaba la culminación de un proyecto y propósito autonomista que, a la vez, era un manifiesto de culminación humanística: disciplina formal, autonomía lingüística, rechazo de lo gratuito, búsqueda de lo esencial. Y, al mismo tiempo, búsquedas que oscilan entre polos extremos: Kaffka o Joyce; pero también Malevich o Rodchenko. Inmersión con pretensión absoluta de reencuentro subjetivo en una escritura o la

- 9 - J. L. de la Mata ©



absolutidad misma del silencio. Música atonal, funcionalismo arquitectónico, pintura abstracta, teatro del absurdo, Actor's Studio. Bretch o Piscator. Ni figuración ni verosimilitud ni tonalidad. Ni contagio sentimental. A veces, silencio. Aquello que en otro momento era la síntesis cultura/naturaleza, razón/imaginación... comienza a ser el punto de ruptura. Pérdida misma del hombre.

Si nos proponemos saber qué ha pasado en los últimos 50 años de desarrollo mundial artístico, sólo puede llegarse a una conclusión: entran en crisis todos los valores supuestamente asociados al prestigio humanístico del arte. Autenticidad, naturalidad, compromiso, ruptura de códigos y convencionalismos, no integrismo, etc. Hay quien dice, lo único de prestigio que queda es algo que desborda su propia condición de operador: la categoría de "**ruptura**". Ambigüedad, manierismos, eclecticismos, crisis de la sinceridad material (compárese **Tapies, Mies...** con todo lo posterior en ese sentido). Recuperaciones, lecturas, eclecticismos... La lectura viene a primar sobre la propia condición escritural.

Hemos sabido qué hacer, en este dominio, hasta quizás pasados los 70. Por muy tópica que pudiera presentársenos hoy la propuesta, un itinerario que se iba positivizando (seguramente, sin que fuéramos muy conscientes de la "**ley de hierro**" que imponía la lógica del catálogo y la institucionalización de rasgos totalizadores de ministerios, museos y galerias..., hasta llegar al momento actual, donde a esa red férrea hay que añadirle los mass media) **(21)**. Más o menos, nos decíamos sin inquietud:

```
valores sintácticos de la forma
valores estructurales " " "
valores referenciales " " "
y, en todo caso, echábamos mano de un cierto quantum de sociología al uso.
```

Pero, ¿qué ocurre a partir de los 60? (22):

superación de la ilusión de una síntesis desinhibición de los signos difuminación de los géneros desinterés por los lenguajes

Las propuestas teóricas de ampliación.? Newton y Einstein; cosmología de Copérnico, geometría esférica de Riemann, en consecuencia, caída de modelos representacionales científicos clásicos, principio de incertidumbre de Heisenberg, probabilidad estadística, teoría de los sistemas abiertos, más adelante comprensión de la productividad del caos, con las estructuras **disipativas de Prigogine**. Mundos intuitivos frente a mundo racional. ¿De qué racionalidad se habla? ¿de qué intuitivismos?

© J. L. de la Mata - 10 -



La estaticidad o movilidad social son los marcos contextuales que garantizan la operatividad y eficacia de determinados saberes. ? lo que hay que precisar es qué saberes poseen un nivel más poderoso de **conceptualización**, sin que esto represente un nivel superior de **objetividad**, sino **otra** objetividad. ? un sistema es un marco de esquemas stes. de comprensión y explicación de la experiencia (= modelos, **paradigmas** o **estructuras**). Un sistema se muestra necesitado de una transformación, cuando es incapaz de dar cuenta de esa experiencia y sus contextos. Sin embargo, una primera llamada de atención es que, frente a la **estructuralidad reactiva de las organizaciones ideológicas (23),**el sistema científico como tal tiende a decaer a lo largo de todo el siglo XX. Sistemas ya parcializados podemos encontrar en Freud o Piaget, pero son excepción. Esto, sin embargo, no afecta a la pretensión de operadores metodológicos (positivistas, experimentalistas, fisicalistas) que se manejan, por el contrario, con voluntad universalizadora.

A la pregunta ¿qué es arte? parece que en el siglo XX esa actividad había tomado cuenta de sí, de manera que pretende afirmar su especifica identidad, inventar su propio código, no depender de ninguna instancia representativa, funcional u ornamental, etc. Desnaturalizar su historia, aunque fuera a costa de romper con la tradición humanista, "ensimismarse", no imitar a la realidad, sino "ser" él mismo (=el arte) "realidad". Pero, enseguida, se planteaba cuándo algo podía ser llamado arte.

Ya no es tan fácil establecer la "**ruptura fría**" entre arte y uso al referirnos al factor **temático**. Hay también una "**ruptura caliente**", porque la imaginación no queda constreñida al ámbito estricto de la creación. Inventar nuestro hábitat cotidiano, pero también inventar comportamientos privados, sociales, sexuales, políticos, religiosos, etc.

Se combinan las fuerzas de la razón analítica, por un lado, con toda la fuerza de una imaginación fauve, no "profesionalizada": uno más racionalista y otro más espontaneista.

Arte = industria, moda, diseño, multimedia, ambiente. Apuntar a lo posible más que a lo real, a lo imaginario más que a lo perceptible. ¿Cuándo algo es arte? ¿Muerte del arte o transformación del arte? ¿de qué sirve el arte, si es que sirve de algo?

¿Cambios en la función del arte o más bien, desplazamiento del arte de sus funciones tradicionales y/o institucionales?-----> no se puede entender una teoría del arte sin una teoría de la organización y aún de la segmentación social, donde cada actividad ste./simbólica tiene lugar. Traspolar condiciones de un tiempo a otro o interpretar el arte de acuerdo a parámetros que no corrigen la desviación histórica, puede convertirse en una aberración.

En un periodo cultural relativamente estable, el cometido, lugar, ámbito de acción y límites de la actividad artística están muy precisamente definidos por esta puntuación o segmentación general de la

- 11 - J. L. de la Mata ©

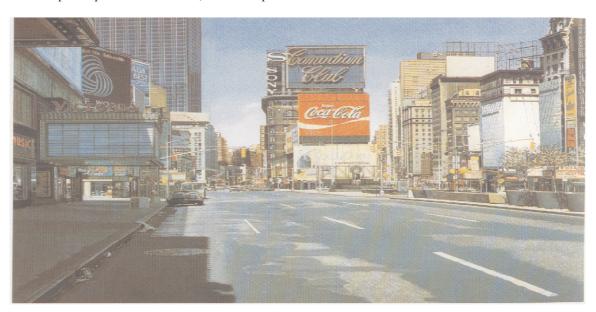


## realidad social que caracteriza a una época.

Así, lo anotamos también en este ciclo y, sobre todo, en la "exposición" (?) que lo acompaña: "ALGUNO, TODOS, NINGUNO":

Los nuevos acontecimientos (iconografía comercial, publicitaria, nuevas tecnologías, etc.) obligan a replantearse los antiguos modelos de interpretación. Pero la **interpretación** deja su lugar a la **recuperación y la lectura**: no se trata de interpretar desde viejas teorías ? se trata de una lectura de hechos y acontecimientos pasados desde teorías y modelos nuevos

Pero, hay algo más: en el Ecosistema se va a producir una transformación que alcanza dimensiones de disgregación social individualizadora. Es posible que nunca nos hayamos encontrado ni con una extensión más intensa del estado en todas las áreas de la vida ciudadana ni una mayor tendencia a la institucionalización ni una más profunda conmoción de la estructura imaginario/simbólica colectiva e individual. Hay una escalada de integración/represión que cercena y mediatiza la intervención imaginario/simbólica de los individuos. La ciudad no es integradora, porque no lo es ni la familia, ni la comunidad, el grupo ya no son estructurantes, sino puramente represivas. Deleuze dice que sólo hay deseo y represión. Se rompe con la cultura ciudadana, de la comunidad, de los barrios y se pasa a la de la metrópoli, a la cultura de aluvión (24): organizaciones terciarias y de información, donde los ciudadanos están sobretensionados por sobrecargas informáticas, casi telemáticas (25). No puede asombrarse de nada, porque nada puede elaborar y, a cambio, estar siempre dispuesto a ir más allá, como receptor en todo.



© J. L. de la Mata - 12 -



El hombre está cada vez más rodeado de objetos que constituyen su entorno, un Ecosistema que no suele entender y a cuya altura no suele saber estar. Alienación objetiva u objetual: está sometido a un universo de robots que no saben que lo son (recordemos aquellos "replicantes" de "Blade Runer"...) (26). Hay técnica cristalizada que no acierta a comprender: teléfonos, computadoras, climas, medios, etc. La vida parece hacerse extremadamente sencilla, pero son servicios con valor y responsabilidad impersonal que se le escapan (27). Cultura institucionalizada y de producción tecnológica, con lo que se va produciendo, de hecho, o cadenas muy simples de reflejos seriados, hábitos, tópicos. Cede la histeria y avanza la obsesión. Cede el manifiesto narcisista y crece el stress y la depresión. En el romanticismo, hasta el aburrimiento podía representar la afectación de una actitud vital: hoy es una plaga juvenil, lo más estrictamente vacío e individual.

Los nuevos acontecimientos (iconografía comercial, publicitaria, nuevas tecnologías, etc.) obligan a replantearse los antiguos modelos de interpretación. Pero la **interpretación** deja su lugar a la **recuperación y la lectura**: no se trata de interpretar desde viejas teorías ? se trata de una lectura de hechos y acontecimientos pasados desde teorías y modelos nuevos y todo ello, teniendo muchas veces en cuenta que hay acontecimientos que escapan al ámbito de predictibilidad de las propias teorías. Comienzo de procesos de desublimación, contaminación y disolución de prácticas productivas, imaginario o simbólicas nuevas. Esto representa comprender que no siempre hay preguntas "**ciertas**", preguntas capaces de organizar el campo de emergencia de los problemas o los acontecimientos.

qué se espera dónde se espera cómo se espera

Esto es, si concretamos lo anterior resulta, sin embargo, que, en este siglo, se han producido otras cosas, por sólo referirnos al tema artístico:

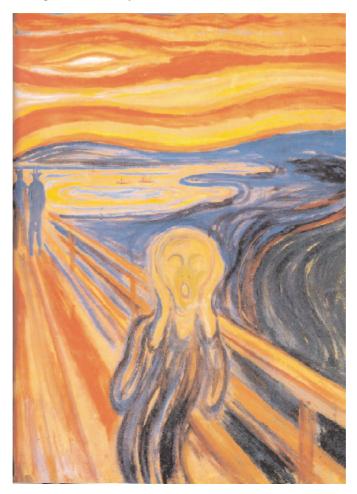
- 13 - J. L. de la Mata ©



# **ANGUSTIA Y ABSTRACCION**

"Temo el gran grito que atraviesa la naturaleza; el grito de la desesperación" (Edward Munch) 1914----> "Cuanto más espantoso es el mundo (como hoy precisamente), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz crearía un arte terrenal" (Paul Klee).

Visión de espanto y sensibilidad ante el terror y el dolor. Resistir a ese dolor, hacerse inexpugnable a la destrucción que asolaba Europa. Resistencia y afirmación frente al desastre.



"Para salir de mis ruinas tuve que volar [...] Creía morir. Guerra y muerte; pero, ¿puedo yo morir, yo, cristal? Yo cristal" (P: Klee). Angeles sobrevolando la desolación, vuelo hacia lo espiritual o ideal, existencia cristalina y transparente. Arte abstracto, cristal, racional; al otro lado, lo oscuro, lo irracional, lo infernal, lo

© J. L. de la Mata



doloroso. "El corazón que latió por este mundo parece que me lo han herido de muerte. Es como si ya sólo los recuerdos me ligaran a estas cosas... ¿Acaso nacerá a partir de mí el tipo cristalino...? Abandonemos estas zonas del más acá para construir por encima de ello un más allá en el que todo pueda ser afirmación. Abstracción".

Trascendencia. Pero caos y apocalipsis. Invocación de lo cristalino y transparente, de un orden geométricomatemático. Angustia ante el estado de cosas presente y abstracción, como búsqueda de otras posibilidades de ascenso a un orden superior. **W. Kandinski** pionero también del arte anobjetual y abstracto que publica "**De lo espiritual en el arte**", tiene una visión muy similar.

Exteriorización plástica de un espiritualismo hermético. Sus signos aluden a ese universo ideal, cerrado, incomprensible, un código para un principio de abstracción que representa un mundo propio interior e inaccesible. **Kandinski** incomprensible, pintor absoluto, combinaciones estrictas, rígidas de colores y formas geométricas sin nada que favorezca su traducción. El apela a "**una necesidad interior**", una fanática búsqueda de armonía matemática de colores y armonías. Formas puras, ideas abstractas, absolutas.



"... como en una gran ciudad firmemente construida según las reglas matemáticas y arquitectónicas,

- 15 - J. L. de la Mata ©



que de pronto, fuera sacudida por una fuerza inconmensurable... Una parte del grueso muro se ha desmoronado como un juego de naipes. Una torre que se yergue hacia el cielo, gigantesca, construida sobre muchos pilares espirituales, delicados e inmortales, yace en ruinas. El viejo cementerio olvidado se estremece. Viejas tumbas abandonadas se abren y espíritus olvidados salen de ellas. En el sol, construido con tanto arte, aparecen manchas y se oscurece... " (Kandinski).

Con esta tópica descripción del fin del mundo, se estaría afirmando el postulado de la interioridad espiritualizada, mística y universal. KANDINSKI intenta poner así de manifiesto el advenimiento de un nuevo orden plástico. Hecho cósmico que impedirá la catástrofe definitiva. Por ello, dirá más adelante "**Más arriba**, ya no existe miedo". Parece que, con esta enigmática expresión, **Kandinski** se refería a ese mundo superior.

Hay quien ha querido encontrar en estas páginas una premonición mágica del futuro desastre europeo y mundial: años de destrucción, de ciudades que desaparecían, imperios, culturas que no volverían a renacer. La abstracción frente o como muro ante la angustia del caos. **Gris, Mondrian, Malevich, Kandinski** con un arte abstracto frente a la catástrofe, más como una propuesta de afirmación humanista que como una claudicación (28).

También H. Hesse es consciente de ese caos o H: Broch. Hesse en una trilogía llamada "Blick ins Chaos" (="La mirada al caos") señala una atmósfera cultural muy semejante (1922). Así, en un ensayo dedicado a Dostoyeski, termina: "Ya media Europa, por lo menos la mitad oriental de Europa, se encuentra de camino hacia el caos; camina ebria y bajo un sagrado frenesí por el abismo y canta, canta himnos de ebriedad como los que una vez cantó Dimitri Karamazov. Y el burgués se ríe crispado de esas canciones y el santo y el vidente las escucha con lágrimas en los ojos".

La visión del caos serviría para legitimar ese orden espiritual e idealista. Benjamin, Husserl, Broch señalan lo mismo. Pero como Brecht, como Piscator, la contención del avance de la destrucción por medio de un principio de inteligibilidad que no podrá ser eliminado. El sujeto o su ilusión permanecen sin alteraciones. La estética de la "construcción sobre una base espiritual pura" que no desconoce el dolor ni la desesperación ni la destrucción ni el caos.

Entre 1906 y 1913, Wilhelm Worringer organiza lo que podríamos llamar los principios de la abstracción en su obra "Abstraktion und Einfühlung" (1908), obra cuyos principios se adelanta en mucho tiempo a los principios que después enunciarían Mondrian, Kandinski, Severini, Klee o Malevich. Worriger se refiere a los desarrollos del arte cubista y de las primeras manifestaciones anobjetales. El señalará lo cristalino como categoria central subyacente de toda esta tendencia y en virtud de su análisis de la abstracción formal en el arte, de la geometrización y la represión de la representación espacial como momentos constitutivos y

© J. L. de la Mata - 16 -



fundamentales de este arte cristalino. Ahí también la angustia va a ocupar un lugar importante.

"¿Cuáles son las premisas psíquicas del impulso de la abstracción? Estas premisas es preciso buscarlas en el sentimiento cósmico de los pueblos (primitivos), en su actitud psíquica frente al universo... Así como Tibulo decía primum in mundo fecit deus timor, podemos afirmar que este mismo sentimiento de angustia se encuentra en la raíz de la creación artística... Las posibilidades de satisfacción que los pueblos primitivos buscaban en el arte no consistían en un abandonarse a las cosas del mundo exterior y gozarlas, sino en sustraer a la cosa particular del mundo exterior de su arbitrariedad y aparente casualidad, en eternizarlas en la medida en que se las aproximaba a las formas abstractas y en encontrar de este modo una quietud en medio del flujo de las apariencias... La línea simple y el desarrollo bajo leyes geométricas debían ofrecer las posibilidades más elevadas de satisfacción para este hombre atemorizado ante la falta de claridad y la confusión de los fenómenos".

Aunque se trate de una tesis psicologista, con el riesgo que esto entraña siempre, parece, pues, que nos encontramos ante tesis cercanas que plantean ese valor cercano de abstracción = superación del caos. En la arquitectura del periodo de la primera guerra, vamos a encontrar algo muy semejante. Mendelssohn en 1919 en el manifiesto "El problema de una nueva arquitectura", Gropius con motivo de la exposición de "Arquitectos desconocidos", en Berlin y antes de la fundación de la Bauhaus; hablan o "de la inminencia de catástrofes histórico-universales" o de "desiertos de fealdad, grises, miserias, que son nuestras ciudades; de nuestra precipitación en nuevos infiernos...".



Gropius habla de la metrópoli como lugar caótico, contradictorio, cargado de tensiones, de destinos fabriles e inhumanos. Novela expresionista de Döblin ("Berlin Alexanderplatz"), collages de Citroen o Höch, ciudadmoloch de Fritz Lang, Kafka. En la Bauhaus conviven manifestaciones expresionistas con funcionalismos, constructivismos, racionalistas, en general. Las dos tendencias conviven precisamente en tanto que propuesta de denuncia del caos, la destrucción, la miseria y la posibilidad de un nuevo orden y una capacidad del artista para construir otra realidad. NUEVO ORDEN POLÍTICO, y en consecuencia, arquitectónico, sensible, racional, humanista. El hombre es posible. Se vive de la ilusión del yo. Frente a la propuesta de destrucción y barbarie, se propone un nuevo orden. Por ello, Gropius hace una llamada a una arquitectura como "la expresión cristalina

- 17 - J. L. de la Mata ©



de las ideas más nobles".

Klee, Kandinski, Feininger, Gropius, van Doesburg, Taut... en 1922, el dualismo se advierte también en De Stijl y así Teo van Doesburg, en "La voluntad de estilo", dirá: "Si dirigimos nuestra atención a la imagen general de nuestra vida actual, partiendo de puntos de vista propios, llegaremos a la conclusión de que esta imagen es portadora de un carácter caótico y no nos puede extrañar que quienes se sientan descontentos en este caos aparente quieran huir del mundo o perderse en abstracciones espirituales".

Esa propuesta, ¿qué efectos tuvo? esa estética de la abstracción, ¿pudo superar la muerte, el caos, el dolor, la re-construcción histórica del sujeto, la recomposición moral y ética del sujeto, su arquitectura interior y exterior...? Arte y utopía, ¿pudieran alcanzar esa dimensión buscada?



Klee: "Yo comienzo, como es lógico por el caos, por ser lo más natural. En ello me siento tranquilo, ya que al comienzo yo mismo puedo ser caos". La estructura geométrica constructiva de Klee. Hay además una tensión lírica, un principio elaborativo, etc. Pero si se le opone a Mondrian, el hecho como absoluto de la abstracción hace su aparición. El neo-plasticismo afirma con rotundidad el hecho de una existencia pura, un orden que se pretende universal. Es como si se dejara a un lado, como si se reprimiera. No hay tanto una elaboración como una represión.

En El Lissitzki o en Le Corbusier la misma propuesta se va a dar: no se trata tanto de eliminar o de convertir lo caótico, sino de dejarlo a un lado, de ignorarlo.

© J. L. de la Mata - 18 -



## RUPTURAS Y VANGUARDIAS ARTISTICAS

¿Qué es la Hª del arte? Supuestamente, una Hª de movimientos de vanguardia, como movimientos de ruptura formal superior respecto a los movimientos antecedentes, donde todos pueden llegar a ser unificados, gracias a los documentos de identidad que vienen a ser los manifiestos, las exposiciones de conjunto y el eco que suscitan en el medio social próximo.

Categoría central del proceso será la ruptura con el hecho artístico anterior y los pasos que van configurando el hecho artístico actual. Así,

cubismo contra perspectiva renacentista fauvismo contra el color local la abstracción con las representaciones miméticas Dadá con la idea de arte como práctica elevada

#### ruptura, pues.

Hay otra corriente que podemos denominar "constructiva": romper moldes. OPOIAZ (Shklovski, Eikhenbaum, Jakobson)= la tarea consiste en llegar a nuevas percepciones de los objetos, lo que no es posible sino con una alteración y trabajo sobre los stes. que llegue a provocar efectos "otros", significados, visiones nuevas del objeto. El motor del cambio será el constructivismo formal, en sus alteraciones y desplazamientos.

Pero los constructivistas que denuncian toda la mirada anterior, desde el gótico, renacimiento, salones, academias, no es exactamente una mirada ingenua y una exclusivamente preocupada por la perfección técnica. Detrás de esa mímesis hay apriorismos morales, sociales, culturales, económicos.

El tema hay que buscarlo en la **función** y el **lugar** que, con respecto al proyecto social, se pretende dar al hecho artístico. En el clasicismo, el arte está integrado. Con la vanguardia, nos encontramos nos encontramos ante la propuesta de un proyecto que pretende ser transformador. Pevsner lo señala en su libro "**Academies of Art, Past and Present**", donde analiza el papel del artista desde finales del siglo XVIII. Relegado hasta entonces a la condición de artesano al servicio de la iglesia, la nobleza o las Corporaciones, su rol cambia con la creación de las distintas Academias. El mecánico o técnico se vuelve secundario y el artista "se convierte en hombre de letras".

El desarrollo estatalista diseña una doble línea de fuga: de una parte, los que fundan para escapar comunidades o sociedades casi secretas (= prerafaelistas, nazarenos, simbolistas) o la huida simple como Gauguin, Van

- 19 - J. L. de la Mata ©



Gogh, la vida bohemia de las ciudades. La vida industrial en su ascenso, propone como la necesidad de estetizar la vida cotidiana, romper con la alienación, recuperar la creatividad.

Si la oposición anterior era cuestión de **temas**, de la forma de tratarlos (Caravaggio, Goya), ahora la critica va al fondo mismo de la propuesta. Antes, el artista sólo puede ser un testigo; ahora, pretende ser un activista, cuando no un constructor auténtico. Ese activismo hará que el concepto de vanguardia adopte términos de ubicación, dirección, situación en la propia vida social. El propio artista ya no se cree llamado a interpretar la realidad, sino a transformarla, cuando no a substituirla. Masaccio o Leonardo no están más atrasados que la ciencia de su tiempo; pero sólo Malevich es consciente de que su pintura trabaja, con otro lenguaje, en los dominios de la teoría de la relatividad y con iguales derechos que la ciencia.

Hay un iluminismo de las vanguardias que representará una de las vías más importantes del desarrollo del arte del siglo XX. Transformar el mundo, construir otra sociedad, otra ciudad, otro espacio, otra sensibilidad. El formalismo, que es la otra propuesta, lo que pretende es una línea de superación en una vía dialéctica de superaciones de rupturas al nivel de los lenguajes artísticos. Ahora, ¿cómo situar estos movimientos, sus estilos, las individualidades que aparecen, los problemas que les preocupan? (Ver Arte 1.).



Entre 1910 y la II Guerra mundial pueden distinguirse tres grandes corrientes, con una serie de movimientos de variación dependientes y con personalidades que pueden oscilar en los límites.

la analítica la constructivista la expresionista

La analítica responde a los problemas lingüísticos de las obras de arte (29). Tendencia a reflexionar sobre el hecho artístico. Destrucción de los códigos artísticos anteriores y creación de los anteriores (Cézanne, cubismo, etc.); la puesta en cuestión de la naturaleza misma del arte, aboliendo mediante paradojas lógicas la relación entre ste. y Sdo. (Duchamp, Magritte). Se considera que el arte es una práctica autónoma, liberada de sujeciones

morales, políticas, filosóficas. Desde un arte que se ensimisme a un arte que provoque, desde Mondrian, Malevich, Kandinski, Miró al desenfado de un Duchamp.

El constructivismo no evita los problemas formales. Puede hablarse tanto de la vanguardia soviética como de lo que los anglosajones llaman corriente de abstracción geométrica. Desde él al constructivismo. Constructivismo, Bauhaus, De Stijl y Dadá aportan formas no-objetivas, acciones y textos como elementos

© J. L. de la Mata - 20 -



nuevos del vocabulario artístico del siglo XX. El tema no se centra en ellos, sino en la construcción de una nueva sociedad. Integración en un trabajo cotidiano más creativo y liberador (productivismo), en un entorno más racional (Bauhaus, De Stijl) o en una capacidad estética asumida y ejercitada por todos los hombres (Dadá).

Manifiestos, tensión de enganche, fe en nuevos ideales y valores, voluntad de colectivo. Se sale de la gran masacre de la I Gran Guerra y se denuncia lo que condujo a ella, porque se considera que es posible comenzar de nuevo. Diferencias, sin embargo, entre el expansionismo de la industria privada y las posibilidades que se dan a la Bauhaus y la situación de movilización de energías que requería el comunismo de guerra en la URSS. Posibilismos y utopías, choques con el poder constituido, tensión revolucionaria y fracasos de planteamiento. No se podía terminar la alienación del trabajo ni su racionalización ni las exigencias del mercado podían garantizar la libertad creadora que buscaba la Bauhaus y el funcionalismo no podía cubrir las expectativas estéticas del hombre y De Stijl se encontraba con una imposición constante del mercado y Dadá era finalmente integrado.

La opción expresiva hincaba sus raíces en el romanticismo. En el siglo XX el tema es el de una reabsorción



anobjetal, no figurativa: crea un lenguaje de signos propios que le convierten a su vez en protagonista de una ruptura formal, sólo que con propósitos distintos. Color para Matisse, punto y línea para Kandinski, los signos para Klee: productos de la mente y objetos de escritos teóricos. Se suponen que deben ser vehículos de un estado subjetivo interior. Esta opción expresiva deja de ser lo mismo que el expresionismo (1905), aunque en el fondo sea la reacción ante un mundo en crisis, adoptando formas patéticas, desgarradas, ilógicas. Matisse dirá que la expresión es una categoría fundamental: (30) Composición, equilibrio, dinámica entre espacios vacíos y llenos, reducción a líneas fundamentales y la selección armónica de colores es lo que traduce la vibración interior, la sensibilidad del artista frente al mundo.

Mondrian, Malevich, Miró. interpretación de una realidad superior, de la realidad y sus leyes. En ese ascenso, todo lo objetivo, individual, emocional quedará eliminado hasta encontrar el mundo de la sensibilidad o de la espiritualidad pura. Coherencia, repetición,

- 21 - J. L. de la Mata ©



redundancia, solidificación de los códigos serán las consecuencias de optar por la visión única de ese universo espiritual.

"La modernidad es un aligeramiento de la individualidad. En este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo" (Paul Klee).

Después de la II Guerra, ¿se llegaba a un descrédito de las vanguardias? Un arte experimental, ¿podía seguir llamándose "vanguardista", especialmente des pues de todo lo ocurrido y de esta crítica pérdida del humanismo no ya teórico, sino político, sino social, revolucionario, psicológico?

Después de esa II Guerra no hay ninguna corriente que no haya tenido que nacer desde y a favor de la presión institucional: **galerías, museos, crítica artística**. Nadie podría explicar el desarrollo del arte americano sin contar con esa triple dimensión de apoyo. Mercado y marketing, con lo que esto representa respecto a la propia política de los críticos (ya sin labor de interpretación o de discurso), ubican perfectamente lo que está ocurriendo. Supuestas ciudades limpias, monopolización de los media, institucionalización del placet operandi artisticus (facultades, escuelas, etc.).

El museo mismo determina el espacio, la visión, la muestra, la ordenación, la actitud (Museum of Modern Art N. York, exposición de Velazquez en Madrid...). El museo impone una visión, una trayectoria, una H<sup>a</sup>, una mítica ritualizada de iniciación, con sus movimientos, sus iniciaciones, sus individualidades, etc. Se pierde la modernidad en lo que tiene de historicidad, de confusión, de caos, de expresión diverso y, frecuentemente, encontrada. Seriación historicista y museística frente a la multiplicidad histórico-social de la cultura viva.

Después de la II Gran Guerra se producen toda una serie de propuestas que no son sino relecturas de lo que hicieron las primeras vanguardias:

pop art y arte conceptual del surrealismo y de Duchamp

el expresionismo abstracto retoma la categoría de expresión con formas abstractas derivadas de Miró, Kandinski, Picasso, utilizando el filtro metodológico del automatismo introducido por los surrealistas.

la pintura/pintura es deudora de las propuestas sobre el color y la superficie pictórica que introdujeron Matisse y Cézanne.

Pero, además de esta ruptura formal, es necesario un análisis de contextos así como de los propósitos de estos movimientos. El concepto de vanguardia se banaliza, por integración o individualización misma de la

© J. L. de la Mata - 22 -



propuesta. Desde el happening a lo más marginal como el movimiento de comunas, el sistema artisticoideológico lo integra. Pesimismo político, bloqueo económico internacional, desastres ecológicos universales, desarrollo del mercado a su suprema expresión, internalización del galerismo, museismo...

Radicalización conservadora y anulación de libertades en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana. Hay intentos de una recuperación crítica radical, destinadas a poner de manifiesto la explotación o el cinismo de instituciones capitalistas muy concretas (= dossier sobre coleccionistas de una gran obra de arte que realizó Hans Haacke para Documenta, siéndole censurado su trabajo).

Con el vídeo, por otra parte, se intenta una peculiar "**cruzada vanguardista**" que tendrá siempre como límite de eficacia su propia marginalidad.



Por lo que se ha dado en llamar la "autorreflexión", queda el arte conceptual, como reflexión misma sobre la naturaleza del arte. Por una parte, desmaterializar la escritura, el objeto; por otra, insistir o incidir sobre la teoría del arte. Textos muy cerrados, tautológicos, con poco interés, a menudo oscuros, desembocan en un más allá del problema del arte como lenguaje cerrado, para abrirse a sus contextos. Así se ve en uno de sus grupos más radicales, como es Art Language.

Los grupos que se llaman pintura/pintura como el francés Supports/Surfaces retomaron esta preocupación por dotar a la pintura de un discurso nuevo, interpretador y cuestionador de problemas fundamentales. "No se trata de pintar lo que se sabe, sino de pintar de lo sabido. Partir del conocimiento de un proceso para, a través de la experiencia práctica de ese proceso, poder avanzar en la transformación del objeto. La pintura y el lenguaje, el discurso que sobre ella versa, no son superponibles ni intercambiables" (Pleynet).

Este grupo, desde su ruptura con el PCF, con el psicoanálisis como otro punta de reflexión, vienen a plantear el tema de la subjetividad. Practica de pintar como un gozo, pero también como una proyección del yo, en lo que tiene de oscuro y escindido, en su relación a la pulsión de muerte, a la sexualidad, a la neurosis. Cuestión del sujeto, pero ya no desde una perspectiva biográfica-

- 23 - J. L. de la Mata ©



humanista-sentimental del periodo del expresionismo de anteguerra o del existencialismo de postguerra. (Pleynet) (31).

La pregunta entonces, viene a ser ¿ el relanzamiento de la opción expresiva actual, con una metodología más actual, corresponde auténticamente a una indagación por el sujeto?.

Pero, entonces, ¿sabemos de qué hablamos, cuando hablamos de "arte"?

¿Es todavía posible el arte? ¿es todavía posible el humanismo que parecía transparentar su posibilidad de existencia? ¿de qué humanismo se habla? ¿de qué arte? ¿qué es arte? ¿dónde se ubica? ¿cómo? ¿producción o creación? si hablamos de ? creación, parece que algo desconocido, irracional, inaccesible se introduce; ? si se habla de producción, parece que inmediatamente entramos en un fondo de ideologismo obrerista, tecnológico, productivista.

La ideología presume que el arte no es un producto industrial, que es manifestativo de la individualidad, desinterés, libertad, realización imaginaria del deseo. ¿es esto así? de la idea al objeto; del objeto a sus funciones. Demasiadas cosas, para poder ser entendidas. Hegel anuncia, con la muerte del arte, el fin de la prehistoria y, en consecuencia, el advenimiento del hombre. El arte, pues, como humanismo.

Esto va a representar varias cosas: desde un punto de vista, trascender la pura dimensión metafísica de la estética de la belleza para ingresar en la ontologización del propio arte. El artista-artesano-servidor del pasado que sirve una idea, una ciudad, una familia, que iconologiza una ideología o establece una galería de notables, que resuelve problemas técnicos muchas veces en función del encargo, se individualiza. Se recurre a la sensibilidad y se enfatiza la forma, el estilo, la huella de la subjetividad. El arte se autonomiza desde su percepción hasta su dominio. Busca orientarse y definirse, instalarse en planos bien delimitados de la reprensentación, presentación o realidad. La pregunta por la clasificación de las artes puede ser una pregunta compleja: medios, fin, propuesta...

Delacroix el gran representante de un arte romántico: Lessing había opuesto la poesía, arte del tiempo, a la pintura y la escultura. Al comienzo del siglo XIX, en Francia la poesía romántica tiende hacia la música. Como se sabe, el clasicismo (David) había contaminado tanto con la arquitectura como con la escultura. Polémica entre estilo y expresión: el estilo atañe a los medios del arte, en tanto que la expresión afecta a los efectos del arte.

Triunfo de la expresión, de los efectos, del arte pictórico: hacia 1820, la expresión se hace más pura, se abandonan los temas propuestos por la literatura (poesía, teatro, novela); se abandonan las plásticas, puesto que no interesa la arquitectura de la composición ni la escultura del modelado. La pintura accede al mundo de la

© J. L. de la Mata - 24 -



sugestión, hablará su lenguaje propio, natural (Delacroix, Géricault dixit) y se dirigirá directamente "al alma". En música, Schubert, Weber, Schumann, Chopin, Liszt.

Delacroix hablará de "la música del cuadro". En él se manifiesta un conflicto muy típico de esa etapa, un conflicto entre las necesidades del estilo (= orden, razón, composición, proporción, equilibrio, efecto buscado y conseguido) y las necesidades de la expresión del "espíritu". En esa línea, poesía ya no significa sólo un género, sino la cualidad de un objeto natural para suscitar en el artista la espontaneidad de su acto creador, inspirado. La sensibilidad pasa a ser considerada como algo esencial.

Expresión del sujeto. "El hombre tiene en su alma sentimientos innatos que los objetos reales no satisfarán jamás y es a esos sentimientos a los que la imaginación del pintor y del poeta deben dar forma y vida". Todo debe difuminarse ante el efecto obtenido por la "ejecución", expresión que atañe a las necesidades de materialización de la forma y que son los mismos en todas las artes. "¿Cuál es el arte donde la ejecución no siga inmediatamente a la concepción?". "¡El oficio! ¡Como si se le pudiera separar, en toda especie de arte, de la parte intelectual! Como, si para llegar al espíritu, se pudiera prescindir de la habilidad de la ejecución!". El problema es "encontrarlo, haciéndolo", encontrar ese cuerpo del arte, sin el que el alma está vacía: "la buena o mejor, la verdadera expresión es aquella que por la práctica en apariencia material, completa el pensamiento, sin el cual éste no es completo".

Existen grandes leyes de la expresión, comunes a distintos artes; pero la ley principal es la de la <u>energía del efecto</u>: "lo que caracteriza verdaderamente al gran poeta, al gran pintor, en fin, al gran artista, no es solamente la invención de un tipo frappante de pensamiento, es su personificación por el lado más enérgico".

Hay, además, en Delacroix distintos problemas referidos a la clasificación de las artes, a cómo los concibe: el concepto de que cada arte tiene sus límites, que no conviene mezclar distintos artes, que no hay correspondencia entre las artes. Una referencia a la totalidad totalizadora y espacial, frente a las artes temporales, discontinuas, fragmentadas. La pintura desvela la espacialidad en su unidad y totalidad espontánea. El espacio sobre el tiempo marcará una especie de comunidad ontológica entre arte y espacio y de percepción global frente a impresiones locales, marcará el resto. El romanticismo, en Delacroix, no sólo es una teoría de la primacía del sujeto en la inspiración del acto inspirativo, de ejecución y de reacción, sino también en la misma propuesta de su conclusión.

En un cierto humanismo, conciliable con la idea y no con el concepto de sujeto, el artista aparece de alguna manera respecto a su obra, su estilo, poética, lenguaje, contexto. Dueño de la génesis y del acabamiento, de su existencia y negación, parecería que la obra conlleva en sí misma las razones de su complitud y conclusión. ¿Cuándo está acabada una obra, depende de un criterio del artista, hay criterios objetivos y bien fundados para

- 25 - J. L. de la Mata ©



atestiguar esa conclusión?

La obra terminada, en el tiempo del mercado, de los tribunales, de los conflictos judiciales, ya no es tanto un objeto artístico como una mercancía. Pertenece a la legislación de los bienes. En la jurisprudencia moderna atestiguamos este conflicto entre la tesis subjetivista de la decisión y la tesis objetivista de la conclusión. Cuando no se duda de la existencia de un sujeto que controla todo su proceso creador, que no obedece a ninguna limitación histórica, se considera que el arte comienza con la decisión plenamente autónoma de la voluntad de crear y concluye, racionalmente, con la decisión de entregar al público una obra cuya madurez objetiva no seria dudosa..

Hay leyes que definen las características de la "**propiedad de las obras del espíritu**" (sic); pero todas las ideologías que en las ciencias sociales o humanas no tienen en cuenta la especificidad de las leyes históricas que regulan la producción de hechos culturales, tienden a cometer los mismos excesos. Existe decisión; pero en cada época, sociedad, cultura, esa decisión está mediada y condicionada por factores de carácter histórico.

¿Qué decide el artista? ¿pero, cuáles son sus efectivos derechos sobre la obra de arte? Criterios objetivos y decisiones subjetivos nos sitúan ante el dilema de una encrucijada en la que supuestamente se juega el ser o no ser de la presencia creadora del sujeto... artístico. Derecho del artista a su obra. ¿Problema de la "propiedad de la obra de arte"? Oposición entre la soberana subjetividad del creador y la fuerza de la ley, contradicción interna al artista, contradicción entre su voluntad y su trabajo, entre su voluntad y el resultado de su actividad.

La obra posee una objetividad social, económica, legal. Por otra parte, se anuncia la absoluta libertad del artista creador. Por si fuera poco, todo en nuestro entorno manifiesta continuamente, el sometimiento del agente parlante a una legalidad lingüística que no sólo desconoce, sino que le es además inconsciente. El sujeto silencioso transita expresivamente por las mallas de un lenguaje, de unos lenguajes fuertemente estructurados.

Hay un tema paródico a este respecto. En el régimen de bienes comunales y gananciales matrimoniales, si hay separación se reparten los bienes de acuerdo a su valor y fuera. Se supone que no puede repartirse lo que forma parte del medio de trabajo de los cónyuges y que, en el caso de los artistas, la obra no terminada, pertenecería a su autor.

Hay varios procesos célebres que han cuestionado determinado principios jurídicos y de paso, han contribuido a plantear problemas esenciales a la teoría de las artes. Derain murió en 1954, después de una situación de embargo producida a raíz de una demanda de divorcio de su mujer: desesperado, porque no llegaba a encontrar ni sus pinceles y porque los argumentos administrativos se cerraron a aceptar cualquier consideración respecto a sus obrar "inacabadas". Derain, sin embargo, decía que esto no cogía de sorpresa, porque ya había sido

© J. L. de la Mata - 26 -



puesto en antecedentes por el caso Bonnard.

El proceso de Bonnard había tenido lugar el 19 de febrero de 1953, cuando ya el pintor había muerto. En 1942 murió su esposa y la Corte de París no aceptó las argumentaciones de Bonnard para, en la liquidación de la comunidad de bienes, dictaminar entre las obras que poseía el pintor cuáles eran obras acabadas y cuáles no. Los herederos de la mujer, planteaban que Bonnard no tenia más remedio que aceptar el valor "venal" de las obras acabadas; pero que había otras obras que para no verse obligado a dar la mitad de su valor, afirmaba que se trataba de obras no terminadas y, por lo tanto, de obras no existentes en la época de la comunidad de bienes. Se llegó, incluso, a no conceder a los escultores y pintores lo que ya tenían reconocidos escritores y músicos, la propiedad exclusiva e integra de aquellas obras todavía no divulgadas.

¿Qué es acabar una obra? ¿cuando está acabada? Bocetos, apuntes, esquemas, ¿son obras? algo encuadrado, barnizado, perfectamente terminado, ¿es más arte que un rápido apunte, un cuaderno de notas? El hecho artístico mismo ha experimentado una serie de cambios muy notables. Memling no tenia más renombre que un artista de su taller ni lo importante era que lo pintase él: el valor venia dado por sus dimensiones precisas, el control del encargo, las materias empleadas, el número de personajes introducidos. El contrato no decía nada de los aprendices que intervenían, porque lo fundamental era el maestro. Si éste moría, sus cuadros los terminaban los discípulos, así Petrus Christus termina cuadros de Van Eyck, Memling de Van der Weyden y eso apenas tenia importancia.

Ensayo, apunte hoy no tienen la misma función que el cuadro concluido. Una servilleta con un garabato de Picasso, un ensayo de Cézanne, de Rubens, de Fragonardo de Degas no alcanzan menor valoración "venal", especialmente si se tienen en cuenta épocas, cambios, periodos de transición o de transformación. Por otra parte, las propias transformaciones objetivas sufridas por el arte impedían el hecho que la Corte pudiera llegar a establecer una comisión de expertos que determinase cuándo una obra estaba concluida y cuándo no. En la antigüedad o en el Renacimiento, esto era relativamente simple: la minucia de la ejecución, el detalle. Hoy los expertos del XX pueden llegar a determinar con una alta dosis de certidumbre en la Madonna del Musée Frick qué se debe a Van Eyck y qué a su discípulo Petrus CHristus. El cuidado de realismo fotográfico, sin embargo, no es comparable con el informalismo, con todas aquellas tendencias en las que la naturalización del referente deja de ser el material esencial, para pasar a otra dimensión.

En el Museo de los Impresionistas, Moderno, Contemporáneo... comprenderemos por qué son muy pocos los criterios objetivos que podamos tener para saber cuándo una obra está acabada. Su firma, el barnizado, la exposición. Pero continuamente asistimos a obras abiertas que plantean la incomplitud precisamente como dimensión estética. Monet a pintado dos versiones del "*Dejeuner sur l'herbe*", una está en el Museo de Moscú (terminada y firmada) y que los críticos llaman "ensayo", porque es más pequeña que la de París: en esta quedan aspectos que se podrían interpretar como no rematados, no tiene firma y fue conservada por Monet en

- 27 - J. L. de la Mata ©



su taller hasta el momento de su muerte. Hay cantidad de ejemplos de pintores modernos que dan importancia a la amplitud del toque, a la espontaneidad de la ejecución, que comienzan muchas la misma obra, con el mismo formato. ¿qué es lo acabado, que lo meramente apuntado, que es un boceto, donde está para el artista de nuestros días esa distancia entre la obra y sus antecedentes? Van Gogh en carta a su hermano Theo (carta nº 396) "En rigor, no puedo mostrar ningún cuadro, ningún dibujo. Lo que hago son estudios, y acaso sea por eso por lo que puedo imaginarme que pueda llegar un día que compondré muy rápidamente. Por otra parte, es difícil de decir dónde termina el estudio y dónde comienza el cuadro".

Schubert deja una sinfonía inacabada; las Memorias, las obras abiertas, la correspondencia de este siglo, Yeats, etc. son muchos los artistas los que trabajan sin esa intencionalidad última del encuentro con el público, incluso negándolo expresamente, prohibiéndolo. Por tanto, frente a toda decisión judicial es bien difícil llegar a establecer: quizás hay un cierto contagio de la decisión del músico, del escritor, del hombre de teatro que, en un momento dado, entregan esa obra al público. Ha de ser leída, interpretada, puesta en escena, ya que, de otra manera, no reciben el placet de su acabamiento. ¿Qué es ese acabamiento para el pintor?

Hay quien dice, enmarcada, firmada, barnizada. Barnizar no era un acto simple, sino algo que revestía aspectos de un ritual. Correspondería a la tirada original de un libro. Pero barnizar es el momento inmediatamente posterior a la firma. No se ha añadido nada. Pero todo el mundo simbólico ha hecho su irrupción. Bonnard, precisamente, después de vender un cuadro, se quedaba una semana con el cuadro, lo observaba, limpiaba, le proporcionaba el placet de nacimiento final....

Hay un conflicto de la subjetividad consigo misma: la idea romántica de un creador omnipotente, dueño absoluto de los hechos, de sus obras, proyectos, creaciones... no se sostiene en el espacio de las cosas. Subjetividad y universo de los objetos entran en conflictiva que corresponde a toda la densidad polivalente o de la historicidad o a la oscuridad de lo real.

Picabia representa, en cierta medida, esa oposición total contra la exterioridad total, contra el mundo de la obra. Dadá se definirá por negaciones, hecho en el que se considera afirmada la voluntad de crear: negación del arte, de sus valores, de todos los otros valores, negación de la sociedad, de la historia, del gusto, de la obra, del mercado; contestación de la crítica, rechazo del juicio, perennidad de toda valoración, abandono de las referencias... ...

El carácter dramático de la crisis del arte occidental se advierte en ese conflicto que tiene actores tan destacados como Lautréamont, Dubuffet, Erik Satie, John Cage.... todo el "anti-arte" expresa una compleja situación donde los problemas esenciales de la cultura artística quedaron planteados. Francis Picabia tiene 29 años al comienzo de su rechazo, está en el centro de un momento de eclosión de tendencias, hay una general crisis de valores estéticos y se está en los inicios de la I Gran Guerra. Picabia por necesidades de cambio,

© J. L. de la Mata - 28 -



renovación, inicia desde 1908 en que rompe los contratos firmados tres años antes hasta 1953, fecha de su muerte, inicia un camino de ruptura respecto a lo hecho, lo que está haciendo, lo que quizás hará.

Provocador, alegre, nunca con premeditación, nada atormentado ese iconoclasta, preceso él que fue un gran trabajador, indiferente, él que fue un apasionado. Nacido en 1879, en familia de la burguesía industrial parisina, con ascendientes españoles, recibe una educación seria y liberal, abierta a todas las tendencias del arte. Hacia 1897 se confirma su vocación de pintor. Expone regularmente en el Salón de los Artistas franceses. Entre 1897-98 pasa al impresionionismo, por contacto con Sisley y Pisarro. Recibe buenas críticas, el marchante Danthon de la Galería Haussmann le hace un buen contrato.

No se puede decir propiamente que Picabia sea un vanguardia: para hacerse una idea, los Nabis fundados en 1888 habían hecho su primera exposición en 1891, el periodo azul de Picasso había comenzado en 1902 y el periodo rosa en 1905; la Señoritas d'Ávignon son de 1907 y el Heracles de 1908. Por esos tiempos, todos veían en Picabia el más digno continuador de Pisarro. Entonces, ¿qué fue lo que pasó?

Pero lo que hace hablar de Picabia no es esto: es Dada, sus escándalos, sus negaciones. Hasta el encuentro con Duchamp, con el grupo de Tzara, hasta la guerra parece que no pasa nada. Y, sin embargo, no es exactamente la guerra la que produce este caos. En 1908, sin preaviso, Picabia rompe su contrato con Danthon, deja el impresionismo. Picabia en su taller ensaya sin cuidado alguno de composición o de figuración; en 1909 le tienta el cubismo, el puntillismo, el fauvismo. Hoy todavía es una discusión cual es la primera obra abstracta, si el Kandinski de 1910 o el Paisaje de la Creuse de 1908 de Picabia, la acuarela Cauchout de 1909: no importa, la crisis se data en 1909, pero procede de 1907.

Crisis estética, artística, sentimental; crisis moral. El éxito, la notoriedad, lo que rodea socialmente al arte impone tales limitaciones que acaba por subvertir la libertad del artista. Es entonces cuando empieza a comprender que el arte es una institución social, en el peor sentido del término. Pero si el arte impone tales cargas morales, psicológicas, tales imposiciones, servidumbres, es muy posible que sea porque tampoco tenga ya una justificación estética. La angustia que le produce este descubrimiento le lleva a la conclusión de que si ya no es posible inventar una nueva estética, habrá que preservar la propia capacidad creadora a costa de no importa qué medio: aventuras sentimentales, coches nuevos, poemas, escenarios de films, viajes, compras de casas y barcos, etc.

Entre 1907-1909 de fachada, todavía es un impresionista; de fondo se está desembarazando del universo mental, moral, estético de lo que necesita abandonar. Cuando 5 años más tarde, se haga amigo íntimo de Duchamp, expondrá en la Sección de Oro (noviembre 1912) en las corrientes de los cubistas disidentes (pinta entonces cuadros de tendencia cubista y órfica), sigue con el terror a que lo encasillen en una capilla. El busca

- 29 - J. L. de la Mata ©

otra cosa, no simplemente otra estética.



Picabia no tendrá mayores convulsiones en la Gran Guerra: actitud distante, crítica, de desprecio. Como en la II, rechazo de lo que le rodea, pero incapacidad no sólo de asumir sino incluso de comprender qué pueda ser adoptar un compromiso militar o político. Su visión de la realidad es confusa, tiene que ver en la formación del surrealismo y dadá después de la Iª, pero no va más allá. La guerra no será el revulsivo que han sido los otros condicionantes que hemos manifestado.

Hay, por el contrario, un tema que va a tener importancia en sus objetivos: el futurismo le proporciona una nueva idea que es la de la máquina y su representación esquematizada que le permitía no sólo obtener formas, sino además formas nunca vistas en una galería. En 1915 publica uno de los primeros dibujos de esta serie en Camera Work y después en 291 (nº 4, junio 1915): se trata de la reproducción lírica de órganos mecánicos, resortes, tuercas, etc. articulados y soportados como formas femeninas. El título es ya toda una declaración

© J. L. de la Mata - 30 -



"La Hija nacida sin madre" que designa la máquina como él la representa. Pero, sobre todo, un hecho trascendental: "Picabia tratará continuamente de pintar sin pintura".



# ¿Qué puede buscar y encontrar en la máquina?:

novedad, irrupción en un medio cultural nuevo. No se trata de "arte bruto", sino de introducir "lo bruto" en el arte;

el cambio de estatuto de la máquina en la época de Picabia: ya no será un monstruo de acero encerrado en las fábricas, sino algo que va a constituir el entorno cotidiano de amplias capas sociales;

estos objetos, descontextualizados, tienen un valor disolvente por relación a la tradición: supuestamente, muchos aparatos terminarían con modos de cultura y de pensamiento del pasado;

- 31 - J. L. de la Mata ©



la producción técnica posee un estadio gráfico: el dibujo o diseño industrial, esto llevaba a la posibilidad de introducir un nuevo universo gráfico en o contra el universo imaginario del arte.

Si con algo pudo identificarse Picabia fue rigurosamente con la idea de creación; una creación demiúrgica, sin modelos previos, como hecho crítico, de negaciones. Picabia rompe con el impresionismo, orfismo, cubismo y, en 1922, cuando cree que Dada puede llegar a estabilizarse, rompe también con él. Picabia necesita dejar claro esta razón: no hay razón.

# SOBRE UNA NUEVA PROPUESTA DE SUJETO

Lacan se planteaba el espanto por toda indagación, cuando esa indagación lleva a la fuente misma de dónde procede la acción. Intentos o revoluciones prometéicas: construir la realidad o contener el caos o descubrir una esfera superior o promulgar un nuevo orden. Una representación posible de la realidad queda trastornada para desbordarse en materia luminosa o estructura espacial o propuesta post-naturalista con el lirismo de una expresión que se desnuda de contingencias hasta desentrañarse en el formalismo esencial (32).

Descubrimiento prometéico que no promete nada (33). Frente al yo de un enfermo que sufre e ignora, el yo sano del que sabe y cura. Freud pone en cuestionamiento la verdad, porque la verdad no nos pertenece. Y este reconocimiento es un hecho subversivo, en relación al saber filosófico, psiquiátrico, psicológico, político. Por lo mismo, fue conformado, para convertirlo en una práctica de readaptación social. Adaptación de lo enfermo a lo sano... del terapeuta. Yo fuerte del terapeuta frente al yo débil del paciente/sufriente/ignorante.

Negar, ocultar, mutilar: que la Verdad habla es efecto de la resistencia. Resistencias no del paciente, sino del terapeuta. Resistencia a escuchar, a atender, a no opinar, a no resistir la emergencia del deseo, sus formaciones y figuraciones.

Esas resistencias suelen ser efecto mutilador del **Discurso del Amo**. El amo es el que quiere que la cosa funcione, que la cosa ande a nivel del individuo que se le presenta, es el discurso que busca la armonía, que intenta domesticar lo más profundo, el deseo y el goce, en el intento de obtener sujetos que encajen en el orden del mundo, para que los sujetos se las arreglen bien con el Amo de turno **(34)**.

Freud y Jung en USA: una peste que muy pronto serán domesticadas. Acción de la adaptación: el individuo enfermo quedará adaptado a la verdad del analista sano. El problema es que Freud pone la verdad en cuestionamiento. Lacan dice que la verdad es, para los hombres, un enigma que desaparece, apenas aparece.

© J. L. de la Mata - 32 -



Cuando los hombres creen que portan esa Verdad, en verdad no llevan sino sus propias señas de ellos. Porque la Verdad "se" habla (35)

¿De qué verdad se habla? Precisemos, en todo caso: hablar "de" la verdad no supone todavía "que" hable la verdad. En terapia, puede llegar a ser la alianza entre la llamada "parte sana del yo" y el yo del terapeuta, con lo que, vencidas las resistencias, se llega a la verdad de la salud... que mantiene el terapeuta.

Con todo, el deseo no se deja modelar, educar, reformar. Las resistencias son expresiones del deseo. Y el deseo se muestra complejo, extraño a cualquier realidad, a cualquier teoría, insometible a posición social. El deseo no es objeto de pedagogía ni de sexología. Es susceptible de una ética y el síntoma es eso mismo, ceder en cuanto al deseo.

Pero ¿de qué verdad se habla? Una cosa es pensar la verdad como totalidad y otra pensar la verdad del lado de la falta, del lado del deseo que la rebasa, una verdad además que suele desbordar al sujeto que la enuncia y que lo sorprende tanto como sorprende al analista. Entre nosotros, la verdad nunca está antes, sino después, a posteriori. La verdad adviene a nuestro campo de trabajo, constituyéndose siempre a posteriori. Hay un sentido que adviene y, sin embargo, no hay verdadera intencionalidad en la producción del sujeto.

Se puede decir que hay producción de sentido y no intervención **intencional** del sujeto en esa producción (36). Por ello, una teoría instrumental del lenguaje no sirve para comprender el tema de la subjetividad. El alcance coperniquiano del descubrimiento freudiano del inconsciente reside en que cuestiona tanto la posición de un **sujeto-agente** como la de un **sujeto-síntesis**, puntos centrales de la filosofía clásica. No puede concebirse el lapsus, chiste, síntoma, desde un modelo que considera el lenguaje como un instrumento desde el que un sujeto expresa sus intenciones.

Ese yo de síntesis (supuesto el yo de la elaboración primaria, en los lapsus, chistes, sueños, síntomas: condensación, desplazamiento, la consideración con respeto por la representatividad, etc.) es el que produce la elaboración secundaria: que si la primera parte del inconsciente, la segunda parte del Yo (37). Elaboración que coherentiza, racionaliza, llena las lagunas: resistencias que en esa actividad sintetizadora del Yo actúan de elaboración secundaria. Según esto, el Yo es un síntoma.

La verdad está en el decir, en sus tropiezos, en el sueño, en el acto fallido, lapsus, chiste, sueño, o síntoma. Donde estos aparecen, ahí está la verdad del inconsciente (38).

¿De qué sujeto hablamos y por qué "sujeto silencioso"? Lacan y los cinco historiales clásicos; Lacan y la verdad; Lacan, en fin, y el lenguaje. Clínica del error, del deseo, del síntoma, del lapsus; 1953 "Función y campo de la palabra" (= "Discurso de Roma") y 1960 "La instancia de la letra en el inconsciente". No

- 33 - J. L. de la Mata ©



se trata de hablar de un sujeto-agente o de un leguaje como medio de comunicación, porque no se apunta a la comprensión ni al buen decir, sino al significante (=Ste.). No se trata de fortalecer al yo, sino de <u>la articulación significante del síntoma</u>.

La clínica de Lacan tiene dos polos, paranoia de punición e histeria y cuatro conceptos fundamentos (=transferencia, pulsión, inconsciente y repetición). Por otra parte, si se puede afirmar que no es concebible su clínica sino sobre el concepto de transferencia, también se puede decir que es estructuralista. Estructuralismo que él ha estudiado en Jakobson y en Lévi-Strauss. Pero su estructura es atípica, no es una totalidad ideal, complitud, plenitud, unidad. Hay en él una marca que es marca de falta, de castración. El sujeto no es algo dado y aunque la estructura no se puede pensar sin sujeto, el sujeto no se puede pensar fuera de la castración. Se trata, pues, de una estructura que tiene una falta, un lugar vacío, una carencia. Ahí tendrá que sobrevenir la clínica del falo, en la medida en que el edipo es estructurante. Pero estos son los elementos esenciales.

(39)Comienza su enseñanza propia después de la ruptura con la Sociedad Psicoanalítica de París y fundación de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, con Laplanche, Lagache, Dolto y otros. Este año escribe, además, el discurso de Roma, donde se dice "el inconsciente está estructurado como un lenguaje" y donde se producirá la famosa distinción entre los tres grandes registros (40).

Sin insistir demasiado en los aspectos conocidos del estadio del espejo que atañen al psa., a la etología, fisiología y la psicología del desarrollo, lo que importa aquí es lo que Lacan expresa en una fórmula un tanto extraña: (41) con lo que establece una formación que intercala una distancia entre el yo y la subjetividad.

En su prematuridad orgánica, desamparo, malestar, desarraigo instintual, se produce la experiencia gozosa y articuladora de la imagen especular. Anticipación gozosa de una gestalt a los logros efectivos sensoriomotrices, a la propiocepción, a los datos que le llegan de sus estímulos intracorporales, anunciadores todos o manifestativos de su fragmentación e incomplitud. Esta función formadora es lo que denominamos "identificación".

Identificación producida por una imago (este término es más fuerte que imagen) que llega a poseer un verdadero valor estructurante pero el espejo juega aquí un papel e artificio, puesto que, en último término, lo que hace es substituir al otro, al semejante, en la producción de estos efectos.

imago que da la forma total de su cuerpo

imagen del cuerpo como gestalt, totalidad, unidad

© J. L. de la Mata - 34 -



A pesar de la discordancia intraorgánica que siente.

A la vez, le da que forma total, exterioridad, imagen que lo representa y es él mismo, pero es otro, no es él, con lo que el niño, según Lacan, según un espejismo imaginario podrá adelantarse a su maduración orgánica. Permanencia del Yo, pero alienación, porque en esa exterioridad se encuentra alienado. Este es el efecto de esta identificación.

Freud en "Introducción al Narcisismo" había dicho que era necesario un nuevo acto psíquico, para el pasaje desde la posición autoerótica a la posición narcisista. Ese acto es la constitución del Yo. Porque en la posición autoerótica tenemos todavía que hablar de fragmentación libidinal; en tanto, que la constitución yoica dará cierta unidad a este proceso, en la medida en que el yo se convierte en objeto de la libido. En el 14, pues, Freud distingue entre la libido de objeto y la libido narcisista, la libido del Yo. El Yo funciona en relación al narcisismo, como una imagen totalizante que es pregnante en relación a la libido.

Como formador de la función del Yo, el estadio del espejo, (42) (43). Y esto debe ser tomado al pie de la letra: desde el punto de vista analítico, la identificación a la imagen de un otro será verdaderamente constitutiva del Yo del hombre: esta es la esencia del hombre.

El hombre se constituirá como un precipitado de identificaciones. EL hombre se constituye en una matriz imaginaria; pero, a la vez, el hombre se inserta en una matriz de desconocimientos. En las psicologías de la adaptación, el yo en una instancia fuerte, agente del campo de control de la personalidad, en su contacto con lo real. Aquí hay otra cosa. Espejo, mirada de la madre... deseo de la madre, en última instancia, siempre en relación a la mirada de un otro que lo ve como constituido y con cuya imagen se "identifica".

Esa relación imaginaria de constitución del Yo en la que consiste su alienación no es nada que se reduzca a ese intervalo temporal de los 6-18 meses, sino que se extiende a todo lo largo de la experiencia imaginaria. Tampoco significa nada así como parecer, parecerse a..., porque aquí estamos hablando <u>de los efectos estructurantes de la identificación.</u> Es que el Yo se constituye como Yo en el proceso de la identificación con el otro.

No es parecerse, pero **si es estar cautivado**. La identificación no es sólo alienante por cuanto entraña la exterioridad, sino también por cuanto supone una servidumbre de constelaciones imaginarias en las que el Yo queda prendido. Un más allá de la certidumbre yoica, en la medida misma en que es una relación narcisística. Y esto manifiesta el atrapamiento del Yo por el deseo del otro. El espejo deja de tener verdadero valor, porque lo que importa finalmente es la mirada del otro, acceder a su deseo, a su complitud.

El registro imaginario en su primera fase no funciona sólo, sino que tiene que articularse con el simbólico.

- 35 - J. L. de la Mata ©



Desde el psicoanálisis, hablar de intersubjetividad es hablar de un espacio de interrelación de Yo a Yo. Y ahí podemos hablar propiamente de una relación simbólica (ver gráfico lambda)

a' es semejante a y por ello va una línea continua entre ellos; pero esta relación no puede mantenerse, si a la vez no se da la relación simbólica S?A, que, sin embargo, es una línea inconsciente. Aunque está interceptada por lo imaginario. "Yo es otro", alienación constructiva y de tradición freudiana, opuesta a toda la psicología del yo adaptativo (Hartman, Kris, Lowenstein)

Lo que Lacan pretende recuperar con su rechazo de la psicología del yo y el regreso a Freud, es lo más subversivo de la práctica. La subjetividad como lo más desconocido, en el campo del yo. "Yo es otro " significaba un descentramiento similar al operado por Copérnico: la subjetividad está descentrada respecto al individuo y respecto al yo que es la forma de ese individuo. Es excéntrico desde dónde se representa a sí mismo.

Hasta el 53, Lacan hace de lo imaginario la dimensión predominante en la que se desenvuelve la experiencia analítica. A partir del 53, comenzará a indagar las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico. Relación de a con a' o de Yo con el otro. ¿Quién es el otro? ¿el que está en mi lugar, de acuerdo a esta matriz imaginaria, que me constituye unificándome, que a la vez es el testigo de mi propia fragmentación?

Freud en "Psicología de las masas..." planteaba la cuestión del amor, del enamoramiento, el amor como completamiento. En este caso, "Yo es otro" plantea la relación a-a' entre el Yo y el otro como relación imaginaria, relación que no se sostiene sola, que no funciona en un vacío simbólico, sino en relación precisamente a esta oposición S-A(O).

Lo determinante, para Lacan, va a ser los tres registros de inscripción en relación a la experiencia del sujeto:

real imaginario simbólico

desde esta perspectiva, en Mariembad, Lacan se opone al psa. de la ego-psychology que hacia del Yo la instancia principal de la personalidad. Por ello, todo iba en la línea de reforzar ese yo. Pero lo que, por vía de identificación, se viene a plantear como sujeto es precisamente lo más desconocido del campo del Yo.

© J. L. de la Mata - 36 -



El Yo ha sido una noción ejemplarmente inconmovible. Sin embargo, si leemos a Foucault, comprendemos que tanto yo, como sujeto son conceptos realmente recientes, aunque prematuramente envejecidos. Podríamos remontarlo a mediados del siglo XVI, siglo XVII. Para los antiguos, algo estaba en el centro; con Freud, se va a una nueva ruptura coperniquiana, porque se produce un descentramiento. "Yo es otro" implica que el sujeto está descentrado respecto al individuo y respecto a la forma del individuo que es el Yo.

En el amor el objeto amado va a ocupar para el Yo todas las excelencias: idealización del objeto. Es como si el Yo se encontrará vaciado en aras del objeto: "Yo soy nadie sin ella", por ejemplo. El objeto ocupa así el lugar del Yo en tanto ideal y la relación amorosa será una relación narcisística.

El deseo se sitúa siempre en el campo del otro: algo interesa en la medida en que nos puede ser arrebatado por el otro; por ello, hay siempre un campo de competencia con el otro o por eso, el deseo siempre juega en el espacio de la histeria, porque el deseo siempre se articula en relación al deseo del otro, a esa dimensión intersubjetiva en que se juega el deseo. Pero, entonces, para dar cuenta de esa dimensión intersubjetiva, tengamos que introducir la dimensión simbólica.

Esa dimensión simbólica es trascendencia de la imaginaria que atenta a la experiencia imaginaria del sujeto. En cuanto entra en una relación con el otro, hay una dimensión mortífera: relación mortífera entre el Yo y el otro, porque o se entra en competencia por la destrucción del otro (la rivalidad) o en una identificación que nos somete a la alienación. Aniquilación o identificación (44).

Hay un Yo de dimensión imaginaria y un Sujeto de organización simbólica. Lo simbólico se define en relación a lo Otro, alteridad radical, la otra escena, no una persona, impersonal, en la medida en que no puede ser encarnado por nadie. Es el Otro del lenguaje, puesto que el lenguaje es la estructura que está ahí, antes del nacimiento del lenguaje. Otro de la palabra. La dirección del discurso va más allá de aquél a quién se dirige, es una dimensión de exterioridad respecto del sujeto, Otro del discurso universal, de todo lo que se ha dicho, de todo lo que puede ser dicho, de la biblioteca universal.

Lévi-Strauss y el orden de parentesco, de los sistemas de reglas, de la cultura. Pasaje del acoplamiento animal a la alianza, paso de lo natural a lo cultural. Presencia de ley, sistema de relaciones permitidas y prohibidas. El sujeto tiene que pensarse ahí, desde el lugar desde dónde puede y se constituirá. Pero, además y, sobre todo, orden del lenguaje, orden sincrónico de la lengua, implica el lenguaje como condición de la arquitectura inconsciente, determinando la subjetividad. No se puede hablar de sujeto sin hablar de lenguaje y una y otra teoría se condicionan recíprocamente.

Saussure rompe el orden referencial de la lingüística: esa función esencial de una lingüística realista se

- 37 - J. L. de la Mata ©



pierde. En Lévi-Strauss se pierde la naturaleza; con Saussure se pierde el referente. El lenguaje no tiene por función nombrar al objeto, no quiere ser una nomenclatura, sino que establece el signo como la relación entre un ste. y un Sdo. Rompe, asimismo, con otra tradición, la idea del lenguaje servidor o instrumento del pensamiento. Para Saussure, el pensamiento no le puede anteceder al lenguaje, sin lengua seria una masa amorfa, no se podrían distinguir dos ideas distintas.

La lengua aparece, pues, como intermediaria entre actividad psíquica y sonido y el signo lingüístico va a ser efecto de esa articulación definida como un sistema de signos. Producto social, anterior al individuo, la lengua es un sistema de convenciones que no se confunde con la palabra, propia del individuo.

En el signo, la elipse significa lo cerrado, la unidad indisoluble de ste. y Sdo., la reciprocidad de los términos y la línea horizontal establece la relación. No está aislado, en cuando unidad, sino que se articula con los otros signos del sistema; todas estas entidades son absolutamente relativas y adquieren su valor por razones de oposición y diferencia con los demás términos del sistema. Hay, pues, diferencias y relaciones.

Estas relaciones se despliegan en dos ordenes: uno, el eje sintagmático, orden que permite la combinación de los signos, que se da en la extensión, en el carácter lineal de la lengua: en un sintagma, un término sólo adquiere valor porque se opone al que le sigue y al que le precede. Las palabras, por otra parte, se asocian en la memoria conformando grupos distintos. A esto es a lo que Saussure le llama "el tesoro interior de la lengua", estas relaciones son asociativas y unen términos en ausencia. Al soldarse el ste. al Sdo. se produce la significación. Lacan replantea esta situación y lo primero será distribuir el sentido: el ste. no debe su existencia al Sdo. El ste. está fuera y más allá de su relación con el Sdo.

Este había sido el orden introducido por Freud: no partía de un Sdo. previo, sino que al analizar las palabras en tanto stes. el sentido emergía como tal de aquel <u>sin-sentido</u>. Este trabajo de los stes. se opera en otra escena, a espaldas del yo, como si el inconsciente fuera una fábrica de cadena ste. actuando. Se supone que en el análisis, lo que acontece es el despliegue del trabajo del inconsciente, permitiendo que los stes. se articulen entre sí.

Freud deconstruye el signo saussuriano. Desaparece la elipse que hace la unión del ste. con el Sdo., que garantizaba su unión y marcaba la relación positiva que Saussure llamaba <u>significación</u>; desaparecen las flechas de reciprocidad y se invierten los términos, porque queda privilegiado el ste. Se acentuará la barra que los separa, porque, según Lacan, <u>esta barra es resistente a la significación</u>. El Sdo. se desliza por debajo de la barra de la barra (45).

© J. L. de la Mata - 38 -



Con la ley de una lengua, la estabilidad de un código, la significación está dada y el sujeto queda excluido. En esa perspectiva, la lingüística queda desubjetivizada. El sujeto queda controlado por el yo de uno de los polos de la comunicación: es como si el sujeto tuviera a su disposición el código y usara los signos de la lengua como instrumento. En el estructuralismo, el sujeto encuentra su lugar; pero, ¿cuál es ese lugar? ¿es una estructura clásica?

La estructura lacaniana no es un todo coherente, unitario, total, sino que está <u>descompletada</u>; además, el sujeto de Lacan no está en el origen, está <u>la estructura del Otro, del lenguaje que preexiste al sujeto; una estructura que captura a este visitante particular, a este viviente que habla.</u>

En seguimiento de Freud, Lacan ubica la cuestión del sujeto constituido, fundado por un mecanismo estructural y estructurante del aparato psíquico: la represión primaria. En la medida en que la represión primaria nunca puede ser levantada y/o suprimida, supone que el sujeto tiene un saber que desconoce y desconocerá siempre. No hay autoconciencia pura, no hay un saber que se sepa totalmente a sí mismo: no hay unificación posible del sujeto.

Si a este Otro, a esta estructura la pensáramos como completa, la suposición de una unificación del sujeto. El Otro completo aparece o la estructura completa aparece en la medida que el lugar de la falta es desconocido. Y este es el lugar que ocupa el Yo en tanto ignorante de la falta. Por lo tanto, al romper con la dimensión lingüística de Saussure, el Sdo. es un ste. que cobra otra dimensión.

Para nosotros, un ste. por sí sólo no significa nada. Toda la biblioteca del mundo con sus Sdos. no seria sino una imposible estructura abstracta de la que ha escapado el sujeto. Para nosotros, un ste. puede ser un sin-sentido o un enigma. Pero, al mismo tiempo, no hay realidad pre-discursiva, previa al ste. Una realidad otra orgánica, biológica, incluso social no ste. no existe. Este es el sentido de que todo se juega, en último término, en el campo de la lengua, en el campo del lenguaje.

De manera que destituir al Yo de su posición central, restituirle a su posición imaginaria, es pretender a la vez la constitución de un inconsciente/sujeto estructurado. Lo que ocurre es que este sujeto no aparece como un dato de entrada que opera esta estructura, como un agente que es lo que pensaba la filosofía clásica. El sujeto aparece como efecto de esta combinatoria de stes. Y esto supone génesis, lo que vuelve a ubicar el tema de la Verdad:(46)

Lo real es justamente aquello que siempre, cuando lo nombramos, se corre un poco, siempre hay un resto imposible de ser ste., porque si no lo hubiese habría una posibilidad de que el libro se hubiera escrito.

- 39 - J. L. de la Mata ©



## **NOTAS**

(1). Notas de mi libro sobre el "Sujeto Silencioso", De la Mata 1990

**(2)** 

- (3) "hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que aparece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado a sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso" (W. Benjamin, 9ª tesis).
- (4) "la meta es el origen", decía Karl Kraus en la tesis 14.
- (5) Para Foucault, la idea o el concepto de finitud en el pasado estaban positivamente determinadas, porque lo hacian a partir del infinito, con lo que cuerpo, necesidad, lenguaje y conocimiento podian llegar a tener una clara determinación; pero la pérdida de la idea de infinito lleva a una indeterminación en la positividad de la vida, de la producción y del trabajo, creando como su correlación negativa el carácter limitado del conocimiento.
- (6) El hombre tiene como figura definitiva la finitud. El hombre es un ser ontológicamente limitado y todo el saber moderno está colocado bajo el signo del descubrimiento del hombre eternamente atado a su finitud. El hombre es verdad reducida. ¿Cómo podrá salir de este nuevo sueño? El hombre ha salido del sueño del dogmatismo y ha entrado en el sueño de la antropología. (Foucault, "las palabras y las cosas").
- (7) "actualmente dice Heidegger- la antropología no busca sólo la verdad acerca del hombre, sino que pretende decidir sobre el significado de la verdad en general" (Heidegger)
- (8) "Exilio de la relación narcisista, exilio que parece condición de posibilidad para iniciar su recorrido como sujeto. Pensar en Edipo, que, justamente por su deseo de saber, finalmente resulta exiliado del trono, pierde la vista, pero que este exilio (este exilio del trono, del trono incestuoso) a la vez será condición de posibilidad de iniciar un recorrido que estuviera a la altura de su condición de hombre, como sujeto".(Massotta, O.).
- (9) "la formalización artística no pretende describir el profundo esqueleto formal de la realidad o del lenguaje sino, al contrario, traer a la superficie y encontrar la manifestación "formal" de los posibles "contenidos" de la realidad. Se trata

© J. L. de la Mata - 40 -



de hacer emerger a la superficie, donde nuestros sentidos pueden captarlos, todas las profundidades, mensajes o intenciones: de hacerlos externos... El artista "formaliza" así transformando el máximo de función en forma, el máximo de exigencia en aparente gratuidad, el máximo de necesidad en juego, el máximo de ideales en imágenes. En una palabra, el máximo de Esencia en Apariencia"

(Rubert de Ventós)... Hay que hacer la salvedad de que citamos un viejo texto del catalán y que, desde entonces, ¡ha llovido con tantas ganas!

- (10) Aburriría la relación de erudición volcada sobre todos estos temas.
- (11) Ya desde aquella integradora korea que analizaban los historiadores de la civilización helénica, como Zielinski, por ejemplo.
- (12) cómo qué dónde

en este punto, la idea de una periodización será o la historia de una normatividad o del cambio dentro de un estilo o manera (=cómo) o de un estilo a otro estilo o de qué sea el arte para los intervalos adoptados o, en fin, qué puede llegar a ser materia o esfera u objeto de tratamiento artístico. Todo dependerá del lapso de tiempo adoptado. Esta, en parte, era una tesis de Rubert de Ventós. Pero pienso que la introducción del factor subjetivo produce inflexiones muy superiores a las que puede inducir una lectura mecánica de los anteriores puntos de arranque (ver Delacroix y sus reflexiones en torno a las categorías de espacio pictórico y escultural o de tiempo musical y literario; o toda la temática de la creación y el hecho artístico, en los simbolistas y formalistas rusos, con especial atención a Potebnia o el Jakobson del primer periodo...).

- (13) Todo el Romanticismo, pero no sólo él, como se tendrá ocasión de ver desde el arranque el expresionismo hasta la propuesta de la abstracción. Véase Kandinski, Mondrian, Malevich, etc. "Existenciario" y no "existencial", porque pienso que hay, en el romanticismo, una auténtica crisis de un modelo filosófico de pensamiento, sin que, sin embargo, pueda ser asimilado su concepto de afirmación ontológica al que más tarde sustente el movimiento existencialista como tal
- (14) "para provocar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento". Esto puede valer tanto para hablar del Impresionismo como del futurismo o surrealismo. En realidad, la teoría semiótica encubre una propuesta epistemológica que sólo en el ámbito de las matemáticas, proyección geométrica, física, teoría de la información y muy poco más, ha podido sustentarse: una teoría de la objetividad que se articula desde el Ste. (=significante) y no desde el Sdo. (=significado). En arte, esta teoría no "realista" pudo sostenerse desde el momento en que se presume que la cuestión semántica es un problema sólo tangencial en este orden lingüístico. El tema, sin embargo, posee una extraordinaria importancia.

- 41 - J. L. de la Mata ©

- (15) Se podrían poner mil ejemplos de esto, quizás bastaría con indicar la suerte que corren todos los repertorios iconográficos que se reconocían como válidos en ese fin de siglo XIX. El desplazamiento que se produce en el registro semántico y que enunciaría así, de corrido, en un paso de los niveles del Sdo. al nivel del Ste. es como si en el orden de la competencia lingüística pasáramos de un ordenador parlante a la palabra enunciativa de un hablante.
- (16) (Malevich: "De Cézanne al suprematismo", 1920)
- (17) La forma es heraclitiana, no definitiva, fluyente, temporal y dinámica. En la serie del Parlamento de Londres de Monet (1900 a 1905) el efecto se agudizará, si cabe, hasta llegar a momentos de auténtica desaparición de referenciales. Apariencias, matices cromáticos distintos serán como más adelante en Cézanne, el cubismo, Delauney, el futurismo, cuando se integran distintas perspectivas espaciales simultáneamente. (Marchán, S.).
- (18) Ahí se encuentra y concentra toda la obsesión de Cézanne: Descentralización frente al impresionismo y permanencia, que desemboca en una construcción cada vez más abstracta, con geometrización de todo lo que caiga bajo ese programa que confiesa a Bernard: "de tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera, el cono...".
- (19) Más exacto sería decir "una nueva objetivación", porque el concepto que hay que desprender es siempre, de toda esta aventura imaginario/simbólica, es el concepto de objetividad en tanto que actividad ordenadora sobre una materia determinada y que este concepto de objetividad no se produce en ausencia de la subjetividad correspondiente.
- (20) "El conocimiento se hace falso desde que se especifica y aislé y sólo sigue siendo verdadero si se mantiene en constante tensión hacia las determinaciones que le escapan todavía..., pero cuya conexión con ellas asegura el individuo mediante la praxis" (Marx).
- (21) Recuérdese el significado de las "instituciones totales" de que nos Hablaba E. Goffman y apliquemos el cuento.
- (22) "El conocimiento se hace falso desde que se especifica y aísla y sólo sigue siendo verdadero si se mantiene en constante tensión hacia las determinaciones que le escapan todavía..., pero cuya conexión con ellas asegura el individuo mediante la praxis" (Marx).
- (23) Contando, eso sí, con las características dispersivas de tales ideologías que, como reguladores éticos, morales, jurídicos de la interacción afectiva, comunitaria y social intervienen en el "patterned" de la conducta de los individuos y los grupos. Como se sabe, desde el punto de vista de la antropología cultural y de la psicología social, lo ético atañe al tono afectivo de las relaciones primarias o más arcaicas; lo moral procede de mos, moris, los usos de ntercambio en una comunidad y lo jurídico son normas ya de orden positivo y de circulación social superior.
- (24) (ya lo vieron Weber y Simmel)El cambio que se produce en la aceleración de las transformaciones ciudadanas es

© J. L. de la Mata - 42 -



de una magnitud muy dificilmente cuantificable en otros términos que no sean los temporal/históricos. La destrucción comunitaria es un factor asociado a factores de crisis, reconversión industrial, inmigraciones y emigraciones, especulación, terciarización creciente urbana, crecimiento informático, etc.

- (25) imágenes cambiantes, discontinuas, sensaciones imprevistas, informaciones sesgadas, sincopadas... El territorio queda borrado en sus límites y una falsa conciencia de universalidad apresa al individuo, haciéndole perder referentes esenciales. El ritmo es demasiado vivo para saber qué se procesa. Supongo que, en algún lugar, los neurólogos quedarán perplejos por el futuro de su selectivo cortex, por el futuro que le aguarda... Y no sé tampoco por qué, recuerdo esa histeria colectiva del pasado año de los madrileñitos siendo azuzados en cola interminable, ante los fulgores apenas entrevistos de la obra de Velazquez...
- (26) Simmel dice que otro factor de esquizofrenia en la ciudad moderna que produce destemplamiento es el pavoroso aumento de la cultura objetiva ambiente.
- (27) Atrofia de la cultura individual y comunitaria por efecto de la cultura objetiva que produce la ciudad (Simmel).
- (28) recuérdese después todo el rico formalismo español en los tiempos de Franco
- (29) Mondrian, Malevich, Bauchaus
- (30) "Desde mi punto de vista, la expresión no consiste en la pasión reflejada en un rostro o mostrada por un gesto violento. La disposición global de mi pintura es expresiva".
- (31) "De otra manera, nos encontramos con individuos, con sujetos que se dicen marxistas, pero que no se plantearan nunca por qué son marxistas. La respuesta que darán al por qué son marxistas será siempre una sarta de generalidades; no dirán nunca: soy marxista porque he decido invertir tan tipo de energía que me concierne en tal tipo de transformaciones sociales por tal y tal razón; lo que será puesto de manifiesto es la generalidad de las transformaciones sociales, pero nunca el lugar del sujeto en estas transformaciones sociales".
- (32) "Soy, pues, para Uds. el enigma de aquella que se escabulle apenas aparecida, hombres, que son tan duchos en disimularme bajo los oropeles de vuestras conveniencias. No por ello dejo de admitir que vuestro azoro es sincero, porque incluso cuando se hacen mis heraldos, no valen más para llevar mis colores que esos hábitos que son los de Uds. y semejantes a Uds. mismos, fantasmas, que eso es lo que son. ¿Adónde voy cuando he pasado entre Uds., dónde estaba antes de ese paso? ¿Se lo diré algún día? Pero, para que me encuentren donde estoy, voy a enseñarles por qué signo se me reconoce. Hombres, escuchen, Yo, la Verdad, hablo" (Lacan).
- (33) "Yo vagabundeo en lo Uds. consideran como lo menos verdadero por esencia: en el sueño, en el desafío, en el

- 43 - J. L. de la Mata ©



sentido de la agudeza más gongorina y en el no sentido del juego de palabras más grotesco, en el azar, no en su ley, sino en su contingencia (y no procedo nunca con más seguridad a cambiar la faz del mundo que cuando le doy el perfil de la nariz de Cleopatra. Están ya perdidos, me desmiento, los desafío, me destejo, decía que me defiendo" (Lacan).

- (34) "... el psicoanálisis deja el goce sobre la tierra. Los amos lo prometen para pasado mañana, lo anudan al castigo y al látigo, lo permiten si uno se redime, si uno paga sus culpas. Como el psicoanálisis nada tiene que ver con todo esto, tal vez es por ello que haya tanta gente que nada quiera saber del psicoanálisis" (O. Massotta).
- (35) "Hombres, escuchen, les doy el secreto: Yo, la verdad, hablo".
- (36) "Si prosigo el análisis llego a pensamientos que me sorprenden, que yo no había advertido en el interior de mí mismo, que no sólo me son ajenos sino también desagradables y que por eso yo querría impugnar enérgicamente, mientras la cadena de pensamientos que discurre por el análisis se me impone de manera inexorable" (Freud).
- (37) "Nunca hay sujeto sin Yo, un sujeto plenamente realizado, pero es esto lo que hay que intentar obtener siempre del sujeto en análisis. El análisis debe apuntar al paso de una verdadera palabra que reúna al sujeto con otro sujeto, del otro lado del muro del lenguaje. Es la relación última del sujeto con un Otro verdadero, con el Otro que da la respuesta que no se espera, que define el punto terminal del análisis" (Lacan).
- (38) "Soy, pues, para Uds., el enigma de aquella que se escabulle apenas aparecida, hombres que tan duchos son en disimularme bajo los oropeles de vuestras conveniencias. No por ello dejo de admitir que vuestro azoro es sincero, porque, incluso, cuando se hacen mis heraldos no valen más para llevar mis colores que esos hábitos que son los de Uds. y semejantes a Uds. mismos, fantasmas, que eso es lo que son. ¿Adónde voy, cuando he pasado entre Uds.? ¿dónde estaba, antes de ese paso? ¿Se lo diré algún día? Pero, para que me encuentren donde estoy, voy a enseñarles por qué signo se me reconoce. Hombres, escuchen, les doy el secreto: Yo, la verdad, hablo" (Lacan).
- (39) 1936 "Congreso Internacional de Psicoanálisis en Mariembad", ponencia sobre "El estadio del espejo". Ponencia de entrada en este campo. 1953
- (40) Registros que corresponden a una formulación distinta a la tradicional:

  registro de lo real (= ¿universo de lo natural?)

  registro de lo imaginario (= ¿universo del inconsciente, procesos primarios?)

  registro de lo simbólico (= ¿universo de los procesos secundarios?).
- (41) "el estadio del espejo como formador de la función del Yo (je) tal como ésta se nos revela en la experiencia psicoanalítica"

© J. L. de la Mata - 44 -



- (42) "je est un autre", "Yo es otro"
- (43) cita también a Rimbaud, a los poetas que como dice Lacan "no saben lo que dicen, pero que siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás"
- (44) "Exilio de la relación narcisista, exilio que parece condición de posibilidad para iniciar su recorrido como sujeto. Pensar en Edipo, que, justamente por su deseo de saber, finalmente resulta exiliado del trono, pierde la vista, pero que este exilio (este exilio del trono, del trono incestuoso) a la vez será condición de posibilidad de iniciar un recorrido que estuviera a la altura de su condición de hombre, como sujeto".
- (45) Dice Lacan: "es en la cadena ste. donde el sentido insiste, pero que ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación".
- **(46)** "Yo, la Verdad, hablo, no toda; decirla toda es materialmente imposible, faltan las palabras, por eso la verdad aspira a lo real" (Lacan).

- 45 - J. L. de la Mata ©



# INDICE DE ILUSTRACIONES POR ORDEN DE APARICIÓN EN EL TEXTO

- 1. PORTADA del libro editado con ocasión de la exposición de J.L. Moraza ALGUNO, TODOS, NINGUNO
- 2. DELACROIX, E., Jinete atacado por un jaguar. Oleo sobre lienzo, 1850 (aprox.), boceto.
- 3. MONET, C., La catedral de Rouen, Armonía en blanco y oro a pleno sol, 1894. Oleo sobre lienzo.
- 4. MONET, C., La catedral de Rouen, Fachada oeste, antes de 1895. Oleo sobre lienzo.
- 5. MONET, C., Impresión, sol naciente, 1872. Oleo sobre lienzo.
- 6. CEZANNE, P., Casa detrás de los árboles, 1890-1894. Oleo sobre lienzo.
- 7. ESTES, R., Canadian Club, 1974. Oleo sobre lienzo
- 8. MUNCH, E., El grito, 1893. Oleo y temple sobre cartón.
- 9. KANDINSKY, V., Curva dominante, 1936. Oleo sobre lienzo.
- 10. Cartel para la exposición de la Bauhaus en Weimar por SCHMIDT, 1923
- 11. MONDRIAN, P., Composición en rojo, 1939. Oleo sobre lienzo.
- 12. MALEVICH, K., Composición suprematista, 1915. Oleo sobre lienzo.
- 13. Portada de "DE STIJL", I, 1 por HUSZAR, V., 1917
- 14. KLEE, P., Einst dem Grau der Nacht enttaucht, 1918. Acuarela sobre papel.
- 15. POLLOCK, J., Número III, 1949. Técnica mixta sobre lienzo.
- 16. DEZEUZE, D. Madera de enchapado teñida, grapada en celosía y presentada en rollo, 1985.
- 17. PICABIA, F., Udnie, muchacha americana, 1913. Oleo sobre lienzo.
- 18. PICABIA, F. La hija nacida sin madre, 1916-18. Guache y óleo sobre papel.

© J. L. de la Mata - 46 -