



Nilson Andrés de Arco Salcedo
nilsonde.9@gmail.com

El (a)gujero en la obra

The hole in the work

Mauro Nahuel Gross*

*Licenciado en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba, Maestrando en Teoría Psicoanalítica Lacaniana, Facultad de Psicología, UNC. Docente de Psicología y Educación en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba y de Filosofía y Psicología en nivel secundario. Practicante de psicoanálisis, coordina la Red de Psicólogos en Córdoba (www.redpsicba.cm.ar) y realiza actividad clínica en la ciudad de Córdoba Capital

Resumen

En el presente trabajo se intenta dar cuenta de aquello inabordable de una obra. Se toman para desarrollar dos obras, una fotografía de Dani Olivier y una escultura de Steve Tobin, en las que predomina el vacío o agujero en su centro. Así, se establece una analogía con el concepto de real Lacaniano y, finalmente, se plantea sirviéndose de un texto de Cortázar, el movimiento o giro topológico al que puede enfrentarse un observador frente a la obra.

Palabras clave: agujero, real Lacaniano, sin sentido, objeto a, cuadro.

Abstract

In the present work we try to give an account of that unapproachable of a work. They are taken to develop two works, a photograph of Dani Olivier and a sculpture by Steve Tobin, in which the vacuum or hole in its center predominates. Thus, an analogy with the Lacanian real concept is established and, finally, it is proposed using a Cortázar text, the movement or topological turn that an observer can face in front of the work.

Key words: hole, real Lacanian, meaningless, object a, picture.



Imagen 1 de Dani Olivier.

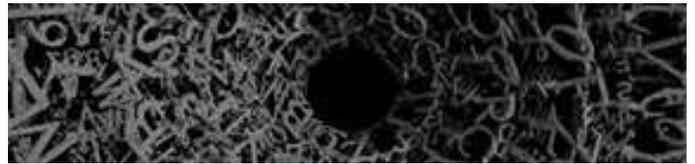


Imagen 2 de Steve Tobin.

La primera imagen se trata de una fotografía de Dani Olivier, artista francés especializado en desnudos abstractos. Realiza sus composiciones mediante la proyección de patrones en sus modelos, junto con el movimiento y deformaciones ópticas.

La segunda es también una fotografía, pero de una escultura de Steve Tobin. Este artista estadounidense se inspira en la naturaleza, algunos críticos definen su trabajo como “un monumento al encuentro entre la ciencia y el arte”.

En los dos trabajos se observa una de las principales características del arte, nos referimos a la organización en torno al vacío. Este detalle, que en un primer momento puede parecer demasiado abstracto, puede sin embargo rastrearse en las conversaciones cotidianas. Por ejemplo: ¿no es acaso al vacío al que se vinculan la angustia del escritor ante la página en blanco o del pintor frente al lienzo?

La importancia al vacío es trascendental tanto en la pintura como para el psicoanálisis. Lacan (1988) retoma la “jarra” de Heidegger bajo la forma de la vasija. El alfarero que hace un cuenco, produce con sus manos un agujero, un vacío, esto es, crear una falta ahí a donde antes no existía.

Dijimos que trabajaríamos con un detalle, divino detalle dirán los analistas, de éstas dos obras: el *(a)gujero*.

Lacan (1988) sostenía que era el artista quien le llevaba la delantera al psicoanalista. Pareciera que habría un saber que el analista desconoce y que sólo queda restringido a la mano del virtuoso artista.

¿De qué saber hablamos?, ¿Qué se genera en nosotros al estar frente una obra?, en este caso, ¿frente a un agujero?

La mirada se nos presenta sólo bajo la forma de una extraña contingencia simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, es decir, la falta constitutiva de la angustia de castración (Lacan, 1986, p.81). De algún modo, dicho esto, frente a una obra no vemos sólo lo que está presente, sino, paradójicamente, la mirada nos presenta tam-

bién algo ausente. Que en su ausencia, nos angustia.

Pero, si una obra no revela todo lo que en apariencia nos ofrece, ¿para qué sirve entonces?, ya que, parece que frente a un cuadro, por ejemplo, en el mismo momento que nos muestra, también oculta.

Cabe aquí entonces dos preguntas: ¿no es acaso esa la función de un cuadro (revelar y, a su vez, ocultar)? y ¿debe tener esa característica para ser considerada un cuadro? Recalcati (2006), asegura que la obra debe tener, para ser considerada como tal, la capacidad de producir un encuentro con lo real. Entendiendo a lo real como la lógica del no-todo, aquello imposible de simbolizar en su totalidad. Aquello que no podemos nombrar y, sin embargo, genera efectos.

Este encuentro con lo real de la obra, se funda en la inversión del intento de aprehenderla. No es el sujeto el que contempla la obra, sino que es la exterioridad de la obra quien aferra y toma al sujeto.

Este cambio de posición nos recuerda al texto del gran Cronopio, Axotl (Cortázar, 2006 [1956]), en el que el autor relata, estando al frente de esos curiosos anfibios, que se siente absorbido al punto tal de ser interpelado de ésta manera:

Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y

estaba en mi mundo. El horror venía -lo supe en el mismo momento- de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles.

Esta cita nos permite evidenciar el giro topológico al que el observador se enfrenta situándose delante de una obra. Al igual que Cortázar con los axolotls, un cuadro una obra, produce cierta extrañeza sobre el cuerpo. El impacto de la imagen genera consecuencias, se enlaza con el despedazamiento, la división estructural, la angustia frente a lo real, el no saber sobre ese (a)gujero.

Nos resulta interesante pensar, a partir de esta estructural dificultad de verlo todo, que “en un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia” (Lacan, 1964, p.115). Que tal vez un cuadro es, finalmente, todo aquello que circunscribe a ese (a)gujero.

Podemos decir que, la obra en sí entonces, es tal vez el verdadero “marco”, a diferencia del bastidor de madera que la sostiene colgada a la pared. Porque la verdadera obra de arte, en realidad es el (a)gujero.

La fotografía de Olivier y la escultura de Tobin, son, así lo considero, precisamente una obra entendida de ésta manera. Los artistas redoblan la apuesta y van por todo (o casi todo), ya que no sólo muestran aquello de la obra que delimita la ausencia, sino que explicitan el (a)gujero mismo.

Lacan (1976), en el *Seminario 24*, propone al arte como un saber hacer más allá de lo simbólico, un saber hacer que apunta a lo real, a aquello que no posee representación, el objeto “a”.

Por eso, escribimos (a)gujero para circunscribir el objeto “a” que connota el cuadro.

Es en este punto en que arte y psicoanálisis parecen fundirse en una misma causa: bordear ese imposible. Darle un curso, tramitarlo, recorrerlo.

A eso apunta precisamente la experiencia de un análisis, a vérselas constantemente con la imposibilidad, la castración, lo incurable.

Así, las obras de arte son el medio por el cual metafóricamente podemos decir algo acerca de lo imposible. Algo de su “sin sentido”, bordea una posible respuesta, que nos construimos, para aquello que no ofrece certezas.

En esta línea, que importante el arte y su “consumo”, entendiéndolo a algo muy distinto que meramente abarrotar obras. En una época plagada de recetas, consejos y respuestas, el introducir algo del sin sentido, de la pregunta, es dar el espacio para tramitar la angustia sin taponarla.

Quizás ese sea el verdadero fin del arte y sus obras: promover el movimiento subjetivo frente a la angustia del (a)gujero.

El artista que se convirtió en lienzo

Me serviré de una viñeta para figurar esto del giro

topológico que ubicaba anteriormente, lo que sucede frente a un cuadro.

Es un caso real, llevado a la ficción bajo el título de *La chica danesa* (Tom Horper, 2015), de Einar Wegener una de las primeras personas en someterse a una cirugía de cambio de sexo. La historia desarrolla el proceso en que Einar se convierte en “Lili”, acompañado por su esposa Gerda, ambos artistas pintores.

Todo comienza como un juego absurdo, sin sentido. Gerda le pide a su esposo que tome el lugar de la modelo ausente para poder terminar un cuadro. Einar disconforme con la idea, acepta. Se ubica en el lugar para cumplir con el pedido, tomando la pose de la modelo ausente, para cubrirse con un vestido. Ahí la cámara logra capturar la sutileza del encuentro entre la piel con las sedas, pliegues y repliegues del vestido. El divino detalle convoca al ojo del analista: ¿qué pasó en Einar? Pese a que anteriormente tuvo acceso a estas prendas femeninas, sin mencionar una experiencia homosexual temprana, este encuentro diferente a los otros, lo conmueve de una forma particular. Algo distinto sucedió allí. Algo que tiene relación a esa posición: la de cuadro. Desde ese lugar, se percata de algo que no puede verse. Ya que, como asegura Lacan (1964 [1986]) en un cuadro siempre podemos notar una ausencia. Parafraseando al poeta Macedonio Fernández, el ojo lo ve todo, pero no puede verse; ese reflejo de la pupila detrás del cual está su mirada, habilitará un agujero, el del goce opaco. Aquello que estaba por fuera del sen-

tido, y sólo fue advertido cuando, autorizado por Gerda, se posicionó del otro lado del bastidor.

Ese giro topológico en Einar le impacta en el cuerpo y, al igual que Cortázar en el encuentro con los axolotls, las telas en Einar le producen una extrañeza. Un cambio de posición con respecto al cuadro: “Me transformé en lo que dibujaste”, le dice a Gerda. Las pinturas funcionan como espejo, le devuelven la completud. El choque con la imagen genera consecuencias, se enlaza con el despedazamiento, la angustia frente al órgano, la perplejidad frente a lo real. El poder de la imagen reside en el anudamiento con el significante, ya que sólo gracias a éste podemos hablar de la unidad imaginaria de cuerpo. El agujero no sólo estaba en la pintura, sino en él. Einar, de algún modo, se hizo cuadro.

Referencias

Cortázar, J. Axolotl. 1956. Final de Juego, parte III. Cuentos Completos. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2015.

Lacan, J. (1976). Seminario 24: L’Insu que sait de L’une-bévue s’aile à mourre. Inédito.

Lacan, J. El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1986.

Lacan, J. Homenaje a Margarie Duras, del rapto
Lol V. Stein. En Intervenciones y textos 2. Buenos
Aires: Manantial, 1988.

Lacan, J. (1988). Seminario 7: La ética del psicoa-
nálisis. Buenos Aires, Paidós.

Recalcati, M. Las tres estéticas de Lacan (psicoa-
nálisis y arte). Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.