

MIRADA E IMAGEN EN EL ART BRUT

Hans Saettele

LA MIRADA ENTRE IMAGEN Y VISIÓN

En el 2003, el historiador de arte Hans Belting impartió en el Collège de France un curso bajo el título “Historia de la mirada”; él mismo menciona este evento en su libro *Antropología de la imagen: esbozos para una ciencia de la imagen*.¹ Historia de la mirada y ciencia de la imagen, antropología de la imagen, se han constituido desde entonces en tópicos fundamentales que ha hecho surgir un nuevo tipo de investigación en estética. El planteamiento es nuevo en la medida en que, siguiendo a Walter Benjamin, este tipo de investigación parte de la idea de que no es el tiempo el que da su sentido a la obra de arte, sino la obra de arte que da su sentido al tiempo y, por ende, la obra de arte es lo que genera presente, pasado y futuro.² Con esta *inversión de enfoque en historia de arte*, la obra se convierte en instrumento de conocimiento. Con la condición, claro, de que se dé por aceptado que lo universal no se revela sino en lo singular, y que la verdad no surge sino en un objeto.

En lo que voy a comunicarles hoy como resultado de investigación, pretendo convertir ciertas obras de arte en instrumentos para conocer algo acerca de la mirada, es decir, que parto de lo singular de la obra para conocer algo de este universal, la mirada, que ha dado el tema de esta reunión. Las obras de arte que forman mi “material” están en casi su totalidad expuestas en la ciudad de Lausanne, en el Musée de l’Art Brut. Pertenecen al campo que se designa hoy con el nombre “outsider art”, o “arte marginal”.

Volvamos a la idea de una “historia de la mirada”. La propuesta de Belting es de suma importancia para la teoría psicoanalítica del sujeto. Porque, si es posible escribir una historia de la mirada (en la vida de un sujeto y en las imágenes de una época),

¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, París, 2004, p. 11 (texto original del alemán: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, München, 2001).

² Gérard Wajcman, “L’art, la psychanalyse, le siècle”, en Aubert, Cheng, Milner, Régault, Wajcman, *Lacan, l’écrit, l’image*, Flammarion, París, 2000, p. 33.

ésta necesariamente tiene que tomar como punto de partida las imágenes que se han producido, imágenes susceptibles de ser interrogadas acerca de la mirada que opera en ellas. En la experiencia del psicoanálisis como proceso, estas imágenes son siempre producciones significantes que funcionan como punto de convergencia de varias cadenas significantes, a la manera de una rama en la cual se deposita un enjambre de abejas. Pensemos por ejemplo en la frase “Pegan a un niño” y lo que Freud infirió de ella en cuanto a la mirada: el proceso de transformación, en el cual Freud detecta tres fases: 1) “un niño que no soy yo y que yo odio es pegado por mi padre”; 2) “(yo) pegado/pegada por mi padre”; 3) “pegan a un niño”, no sólo muestra la ubicuidad de la mirada en tanto le procura al sujeto evidencias y certezas, sino, sobre todo, una conversión del sujeto en un mero ojo: el sujeto deviene, en este fantasma, un ojo.³ Freud ligó este proceso de reducción con la “génesis de las perversiones”: se trata de una puesta en lugar, de un emplazamiento del sujeto mediante el rasgo de perversión, la pulsión escópica. Pero al mismo tiempo, esa mirada está relacionada con la dimensión del decir, la cual, como constata Freud, está abolida en la segunda fase: ésta es inconsciente, fuera del decir, y cargada de real. La pulsión escópica, como la oral, la anal y la invocante, se juega, como diría Lacan, como “eco, en el cuerpo, del hecho de que hay un decir”.⁴ Lo que no se puede decir es que para ser amado por el padre, y para gozar del padre, de su látigo, el sujeto toma la vía de convertirse en objeto de desecho. Es así como se separa el ojo, en tanto órgano de un aparato sensorial de la mirada, en tanto que zona de goce.

En la experiencia de la obra de arte, la imagen coincide con el objeto producido por el artista, con el cuadro. Esto permite precisar la homología entre fantasma y cuadro. Lacan elaboró esta homología en los seminarios 11 y 13 (Los cuatro conceptos fundamentales, El objeto del psicoanálisis): opone el imaginario especular por un lado al imaginario del fantasma y del cuadro por otro lado. Erik Porge dice acerca de esta oposición:

De manera resumida y esquemática [...] se puede decir que del lado del espejo se ubican la visión, la imagen i(a), la representación, el sujeto supuesto saber, la finta, la geometría; y del lado del fantasma y del cuadro (se sitúan) el objeto a, la mirada, el deseo, el engaño-ojos, el sujeto cartesiano, la pulsión, la topología.⁵

Con base en esta homología podemos decir que si las obras guardan con el sujeto de la experiencia una relación análoga a la que guarda la tercera fase del fantasma con la segunda, la constelación de elementos que pueden tener acceso al decir, combinados con

³ Solange Faladé, *Clinique des névroses*, Economica, París, 2003, p. 325.

⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII*, Seuil, París, 2005, p. 17.

⁵ Erik Porge, *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*, Erès, París, 2000, p. 198.

otros que no son “articulables”,⁶ como la conocemos en psicoanálisis por la estructura del fantasma, se repite en el cuadro bajo la forma de una constelación, en la imagen, que lleva a ciertos objetos a la representación, pero al mismo tiempo hace surgir un lazo entre el *fading* del sujeto y un objeto causa de deseo. Este lazo permanecerá siempre en lo invisible y no podrá ser representado. Y así como la frase de sus pacientes le abrió a Freud el acceso al rasgo de perversión en el deseo sexual, así el cuadro nos abre el acceso a la mirada como objeto causa de deseo.

Volviendo al tema de la visibilidad, recordemos la famosa frase de Paul Klee: “El arte no reproduce lo visible, hace visible.” Lo que interesa respecto a la obra de arte en nuestro enfoque, es la visión como proceso, el proceso de devenir visible, de hacer visible. El artista, podríamos decir, nos abre el acceso al espacio donde está lo que no es visible. Maurice Merleau-Ponty llamó este proceso “visión”. La visión es *el acontecer del devenir visible*, un proceso que no sólo tiene lo invisible como horizonte, sino que hace del umbral de lo invisible su lugar de pertenencia. La visión, dice Merleau-Ponty, “funciona según un programa y una ley que ella misma no se ha dado, ella no está en posesión de sus propias premisas, ella no es pensamiento todo presente, todo actual, hay en su centro un misterio de pasividad”.⁷ Desde Lascaux hasta hoy, dice además Merleau-Ponty, “pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra nunca otra enigma más que el de la visibilidad”. Enigma de la visibilidad, misterio de la pasividad del sujeto: estos son los campos en los que nos movemos al interrogar las obras de arte acerca de la mirada.

LA MIRADA COMO OBJETO CAUSA DE DESEO

Preguntemos por las implicaciones de la definición del lugar de la mirada como situado en el quiasma en tanto pulsional, o sea objeto causa de deseo u objeto a. La invención del objeto a, como le gustaba decir a Lacan, descansa sobre las siguientes bases teóricas: *a*) es axioma lacaniano que el sujeto del deseo es sujeto sólo en la medida en que está alienado al orden simbólico, en la medida en que su deseo se articula en la cadena simbólica, o sea en el Otro. *b*) Esta entrada a lo simbólico, es decir a la subjetivación, implica que algo no esté integrado a esta cadena simbólica, algo que es, como dice

⁶ Jacques Lacan, *Seminario XIV. La lógica del fantasma*, 21 de junio de 1967.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, París, 1964, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

Lacan, “fuera de significado”, es decir “fuera de significante”, o sea “resto irreductible a la simbolización en el lugar del Otro, lo cual no quita que depende de este Otro.”⁹

Desde este punto de vista del lugar de este objeto causa de deseo, hay dos aspectos que se deben tomar en cuenta para la lectura de las imágenes: 1. La inclusión del cuerpo y 2. La naturaleza del cruce entre imagen y visión.

LA INCLUSIÓN DEL CUERPO

Las modalidades de inclusión del cuerpo a nivel escópico remiten a la problemática del sentir y de los sentidos. Respecto al arte, podemos orientarnos en este campo con una frase de Paul Valéry: “El pintor incluye a su cuerpo, sólo así transforma el mundo en pintura”.¹⁰ En las investigaciones de la filosofía fenomenológica, esta transformación mediante la inclusión del cuerpo condujo a Maurice Merleau-Ponty al término “transubstanciación”, con lo cual se indica que se trata de un proceso que implica mucho más que una “interpretación simbólica de hechos sensoriales”.¹¹ Y en efecto, el término “transubstanciación”, conocido por su importancia en la doctrina de la eucaristía católica, introduce a la reflexión fenomenológica el tema de la encarnación. Pero ¿qué es lo que se encarna? La respuesta de la religión es: el espíritu. Pero esta respuesta nos enfrenta a una contradicción fundamental, porque parecería entonces que la inclusión del cuerpo como “carne”, estaría estructurada como una incorporación o introyección del sentido al cuerpo, cuerpo que se concebiría como preexistente al sentido. Lacan, en cambio, insistió siempre en el corte significante como lo que constituye al cuerpo pulsional, en la partición del cuerpo, en la separación del objeto causa de deseo del cuerpo de la imagen especular. Recientemente, Jean-Luc Nancy propuso su teoría de la encarnación como una des-corporación.¹² El cuerpo significante, encarnado, es por definición, dice Nancy, una instancia de contradicción:

[...] o es *por* él, y *en* él, que hay significación, y entonces el cuerpo significante hace obstáculo al sentido; o bien es *de* él que nace la significación, es él en verdad aquello que el sentido interpreta, pero entonces, su lugar propio de cuerpo deviene el lugar más que íntimo de una propiedad incorporeal.¹³

⁹ Jacques Lacan, *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 67; y *Seminario X, La angustia*, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 382.

¹⁰ Según Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Berlín, 2010, p. 149.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métailié, París, 2000, p. 61.

¹³ *Idem.*

La mirada se incluye en el cuadro en tanto lugar íntimo de una propiedad incorporeal, lugar no ubicable en el espacio, con lo cual podemos leer la “transubstanciación” como una transformación de un dado espacial en un dado temporal. Para ubicar este punto, tenemos que recurrir al “sofismo” de los tres prisioneros,¹⁴ cosa que excede el propósito de esta ponencia. Baste con una cita de la lectura que hace Erik Porge:

La mirada de los demás no es del orden de la contemplación imaginaria, no se dirige a un i(a). Hace surgir la potencia (*puissance*) del objeto *a* mirada, como tal, en el otro y en tanto objeto no especular: el instante de ver toma su efecto de esto que los otros *no ven* dos negros. Hay una *transformación de un dado espacial, invisible, en un dado temporal* en el *instante de ver*. (Por lo tanto), la evidencia (en el juego de la mirada), no es la de lo visible, de la especularidad; depende en cambio de *un tiempo que se funda en la ausencia de visible*.¹⁵

EL CRUCE ENTRE IMAGEN Y VISIÓN

¿Cómo pensar un tiempo que se funda en la ausencia de lo visible, un tiempo que se produce entre la visión y la imagen, haciendo surgir la mirada? Para dar una formulación lógica de este proceso, Maurice Merleau-Ponty introdujo el término “quiasma”. El quiasma, del griego *khiasma*, cruzamiento, se usa básicamente en dos acepciones: *a*) como figura de la retórica que sustituye un paralelismo entre dos términos por su cruzamiento, por ejemplo “Hay que comer para vivir y no vivir para comer” (análogamente podríamos decir: “hay que mirar para vivir y no vivir para mirar”), y *b*) en anatomía, y específicamente en la del ojo, se trata de una estructura de las fibras en forma de cruzamiento.

Bernhard Waldenfels ha comentado la idea del quiasma de la siguiente manera:

En forma estricta, esto no puede significar que dos entidades son parcialmente idénticas como dos círculos que se recortan, sino que movimientos diferentes se encuentran en un lugar que les es común o también que topan unos con otros en un punto, y con más exactitud todavía, que forman un común lugar. Pero no es posible localizar el cruce [...] Expresiones como cubrimiento o no-cubrimiento, coincidencia y no-coincidencia pueden referirse solamente a lo visto, a algo que es visible parcialmente o potencialmente,

¹⁴ Jacques Lacan (1945), “Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme”, publicado en *Écrits*, Seuil, París, 1966.

¹⁵ Erik Porge, *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d’un enseignement*, op. cit., p. 210.

y no al “que” del devenir visible; porque el ver y lo visto, así como el decir y lo dicho, pertenecen a dos dimensiones diferentes.¹⁶

Entre la imagen y la visión hay pues la misma diferencia que entre el dicho y el decir, y la mirada, el sujeto de la pulsión escópica, está ubicado en el abismo que hay entre ellos.

El efecto inevitable de esta estructura del quiasma, es que podrán aparecer grietas en la textura de lo visible, agujeros insondables. Es interesante observar que estos agujeros aparecen con mucha frecuencia en aquellos pintores del *art brut* cuyo objetivo consiste justamente en cubrir la superficie por una textura continua, para decirlo así sin interrupción del flujo de la visión, o aún que aspiran al cubrimiento entre imagen y visión. Veamos el siguiente cuadro:



Ofelia, “El desgarro II”, entre 1958 y 1973
(tapiz sobre tela, 112 x 100 cm)

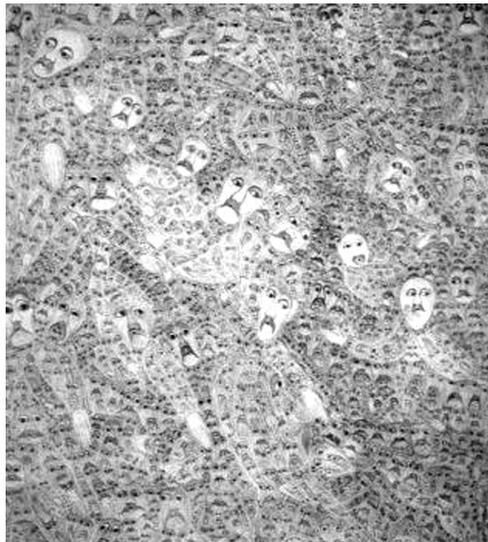
Muchas veces, los pintores del Art Brut logran cubrir la superficie con una textura que casi no muestra ninguna grieta. Sin embargo, la aparición de agujeros parece ser hasta cierto punto inevitable, aun en un cuadro como éste:

¹⁶ Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, op. cit.*, p. 150.



Raphaël Lonné, *Sin título*, 1965
(acuarela sobre papel, 32.5 x 49.5 cm)

Los agujeros remiten al “*punctum caecum*” que detectaron los teóricos de la óptica al examinar el tema de la perspectiva y de la visibilidad. El lugar imposible de localizar que resulta del quiasma, es un punto ciego que se revela ser el fundamento de la mirada como pulsión: se manifiesta como agujero negro en Lonné, y como error de tejido en el tapiz de Ofelia. Veamos ahora otra manifestación del *punctum caecum*:



Edmund Monsiel, *Sin título*, 1949
(mina de plomo sobre papel, 19.2 x 15.5 cm)

En este cuadro, aparentemente no hay agujeros, el tejido es completo y si hay vacíos, éstos forman caminos. Sin embargo, las caras y especialmente los ojos son equivalentes a agujeros, insondables, y están en todas partes. Ya Merleau-Ponty había puesto en evidencia la presencia anterior a cualquier cosa, de una omni-videncia que nos expone a la mirada del Otro: veo hombres como yo, viendo también; ellos me pueden ver como ellos, y los mundos privados comunican como variantes de un mundo común, pre-objetivo, anterior a toda positividad.¹⁷ Y Lacan lo ha confirmado: “Yo no veo más que a partir de un punto, pero, en mi existencia, soy mirado desde todos lados”.¹⁸ Michel Thévoz, ex curador del Musée de l’Art Brut, dice:

El objeto *a* de la pulsión escópica será electivamente esta insondable, angustiante y a veces insostenible mirada del Otro, agujero negro en mi campo visual, asimilable a la hiancia abierta por la castración. Es el objeto que, a la vez, reactiva y drena la búsqueda de un goce prohibido y perdido, es el objeto que simboliza o que encarna la falta original.¹⁹

LOS CUADROS ¿NOS MIRAN?

Como consecuencia de esta anterioridad lógica del “soy mirado”, la distinción entre “mirar” y “ser mirado” es sólo secundaria, óptica, mientras que la mirada del Otro, concepto ontológico, no implica esta distinción como esencial. De esta estructura deriva la idea, formulada primero por Merleau-Ponty,²⁰ y retomada por Didi-Huberman,²¹ de que *las obras de arte* no son simplemente miradas por nosotros, sino que ellas nos miran: forman en un movimiento de retorno a nuestra mirada. Y en sentido estricto, lo que nos mira se ha hecho, *ipso facto*, nuestro. Así, podemos decir que las obras de arte nos *devuelven la mirada*, lo que se refleja en la palabra *regarder* (mirar) y en el giro *cela me regarde*, el cual marca la afectación del sujeto por algo que le viene al encuentro desde el cuadro, incluso desde las cosas mismas. En español se diría “eso me concierne, atañe”. Esto no sería posible si la pintura “no lograra llevar determinadas experiencias al cuadro, así como la palabra y el escribir logran llevar determinadas experiencias al lenguaje”, dice Bernhard Waldenfels.²² En efecto, el experimento lacaniano con el espejo

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, Gallimard, París, 1964.

¹⁸ Jacques Lacan, *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales*, Buenos Aires, 2005, p. 69.

¹⁹ Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, Minuit, París, 1996, p. 9.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Gallimard, París, 1964.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, París, 1992.

²² Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, op. cit.*

cóncavo adquiere su importancia en este contexto: el *quid* del experimento es que las imágenes “reales” se muestran, aparecen fuera del espejo. Quiere decir que aparecen en el mismo espacio en el que se encuentran los objetos, en contraste con la imagen virtual, que hace aparecer las cosas ahí donde no están. Lacan introduce al experimento de Bouasse un espejo plano adicional, que hace que la imagen real de un jarro se junte con una flor virtual en una sola imagen. Esto le sirve para sostener que:

[...] ahí donde el sujeto se ve, es decir ahí donde se forma aquella imagen real e invertida de su propio cuerpo, dada en el esquema del yo, no está el lugar desde donde él se mira. En cambio, con toda seguridad se ve en el espacio del Otro, y también el punto desde el cual se mira ésta en este espacio.²³

Como el punto desde el cual miro la imagen está en el espacio del Otro, el pintor inventará un mundo hecho para regresar esta mirada, *operar una inversión de mirada*. Las imágenes que surgen en el cuadro darán a ver algo que apacigue la persecución que puede venir de la mirada del Otro. Lo hacen respondiendo a la diferencia abismal entre visión y mirada, proponiéndose como señuelo, como carnada. El ver no se agota en una armonía pre-estabilizada entre ojo e imagen; *el ojo* puede saturarse con lo que le es ofrecido a ver, puede afirmar su poder de realidad, pero por mucho que trague, *nunca mira lo que pretende ver*.²⁴ Andreas Cremonini comenta esta *respuesta que es el cuadro* de la siguiente manera:

El cuadro responde a la escisión interna del ver –por un lado pulsión, por otro lado instancia cognitiva– por medio de una puesta en compensación puntual de los dos campos heterogéneos: funciona como carnada del ojo, dando a ver algo (un “sujeto”), y al mismo tiempo apela, aunque de manera oblicua, al deseo.²⁵

Este mecanismo logra al mismo tiempo engañar al ojo y domesticar la mirada del Otro.

²³ Jacques Lacan, *El Seminario 11*, *op. cit.*, p. 132.

²⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁵ Andreas Cremonini, “Sobre el brillo. La mirada como objeto pulsional según Lacan”, en Claudia Blümle, Anne von der Heiden (eds.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Diaphanes, Zürich-Berlín, 2005/2009, p. 235.

LA MIRADA, LA VOZ Y EL FALO

Pero ¿cómo logra el cuadro apelar, de manera oblicua, digamos obscura, para referirme al título de esta reunión, al deseo? Quiero retomar aquí una frase de Lacan en el seminario 23, *Le sinthome*, que antes sólo he citado parcialmente:

Las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir. Este decir, para que resuene [...] es necesario que el cuerpo sea sensible para él. Es porque el cuerpo tiene algunos orificios, de los cuales el más importante es la oreja, porque ella no puede taparse, clausurarse, cerrarse. Es por esta vía que responde en el cuerpo lo que he llamado la voz. Lo incómodo (*embarrassant*) es sin duda que no hay solamente el oído (*oreille*), y que la mirada le hace una concurrencia eminente.²⁶

Se pueden leer en esta frase las siguientes afirmaciones acerca de la mirada como pulsión: primera: la introducción de la mirada, en conjunción con la voz, es *embarrassant*, palabra que Lacan introduce ya en el seminario 10, La angustia, cuando sitúa el término “embarras” en un cuadro de doble entrada: el “embarras” se sitúa en el grado máximo de la dificultad que experimenta el sujeto, igual en esto a la angustia; pero por otro lado se sitúa en el primer grado del movimiento del objeto causa de deseo que agita al sujeto, y en este sentido difiere de la angustia, la cual se caracteriza por un máximo grado del movimiento del objeto.²⁷ Entre punto de deseo y punto de angustia en la pulsión escópica existe una singular disimetría: aunque el movimiento del objeto-cause sea baja, la dificultad del sujeto, es decir su *fading*, es muy alta. Segunda afirmación: la mirada entra con la voz en una *concurrence*. La palabra *concurrence* es polisemántica; puede designar: a) el encuentro, b) el movimiento por el cual una cosa llega a ser equivalente a otra, c) la rivalidad entre diferentes fuerzas que persiguen un mismo fin, d) la relación misma entre estas fuerzas. No se trata pues de un “o ... o” (o voz o mirada), sino de un acudir, de un converger atropellado hacia un mismo lugar.

¿Cuál es el punto de convergencia? El falo. En efecto, la clínica psicoanalítica, y especialmente la clínica con niños puede mostrar cómo la significación fálica se construye mediante la concurrencia del objeto *a* desde todos los niveles objetales: el falo se construye, como lo demuestra Rosine Lefort, en la “ronda sustitutiva fálica” de los significantes pulsionales.²⁸ Respecto a la visión, este proceso tiene como consecuencia

²⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Seuil, París, 2005, p. 17.

²⁷ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre X, L'angoisse*, Seuil, París, 2004, p. 22.

²⁸ Rosine Lefort, *Maryse se hace una niña. Psicoanálisis de una niña de 26 meses*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1995.

la abolición de la visibilidad del falo. Imponiéndose el falo en tanto simbólico, es *ipso facto* borrado del campo de las apariencias y del campo de la percepción. El falo es el único objeto del cual el sujeto puede tener la absoluta certeza de que no lo podrá encontrar en el campo de lo visible, a diferencia del objeto oral y anal. Esto quiere decir que el sujeto, al acecho de alguna cosa visible, no encontrará nunca lo buscado como efectivamente presente en lo visible. Con ello, lo visible adquiere el estatuto de una pantalla protectora (écran), y la mirada sólo se adivina como el esfuerzo repetido incesantemente de ver “detrás” que se origina en un punto no localizable. Así, el objeto “mirada” adquiere valor de símbolo de la falta, es decir del falo, en la medida en que éste representa una ausencia. La mirada misma adquiere con ello el valor de símbolo del deseo.²⁹ ¿Y la imagen en todo esto? Tendrá al mismo tiempo una función de encubrimiento y de revelación: encubre aquello que el sujeto quiere ver y revela aquello que no espera ver.

En muchas ocasiones, Lacan ha insistido en la relación entre el campo visual y la escena primitiva:

Les he recordado la estructura propia del campo visual, la sustentación y la ocultación del objeto *a* en este campo, y debo insistir en ello cuando es en este campo que se hace el primer abordaje de la presencia fálica, y eso de una manera que sabemos que es traumática. Es lo que se llama la escena primitiva. Todo mundo sabe que, a pesar de que el falo está presente en ella, visible, bajo la forma de un funcionamiento del pene, lo que impresiona en la evocación de la realidad de la forma fantaseada de la escena primitiva, es siempre alguna ambigüedad que concierne esta presencia. Cuantas veces se puede leer que, justamente, uno no lo ve en su lugar? A veces incluso lo esencial del efecto traumático de la escena consiste en las formas bajo las cuales desaparece y se escamotea.³⁰



Jean Rustin, "Tres personajes", 1982
(acrílico sobre tela, 130 x 162 cm)

²⁹ Jacques Lacan, *Séminaire 11, op. cit.*, p. 95.

³⁰ Jacques Lacan, *Seminario X, La angustia*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 301.

Pascal Quignard comenta acerca de este cuadro:

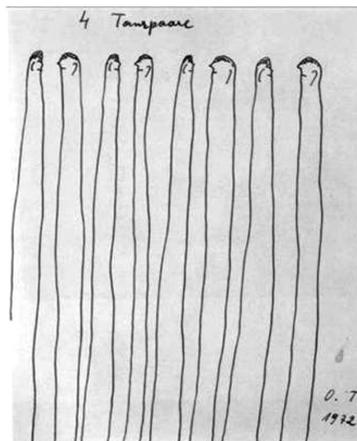
En la extraordinaria pintura de Jean Rustin, es la mirada fascinada que el niño fija, dando la espalda al coito. Toda *la obra* de Rustin *interroga esta mirada que se vuelve hacia él mismo*. En el comienzo del siglo XX, se trató de ennoblecer esta figuración del hijo que mira hacer el amor a su padre, con el nombre de Edipo, rey de Tebas, el que prefirió, de noche, ver como su propia mujer en su madre. El conflicto edípico concierne a los protagonistas, a los cuales se añade aquél que ve, aquél que cree ver, aquél que sostiene la velita, aquél que prende la luz. Este mismo es el niño que es el fruto del coito. Pero si el conflicto edípico rara vez llega hasta el asesinato real de aquél que nos incomoda por el simple hecho de que es del mismo sexo que nosotros, la escena originaria, ella, siempre llega hasta al coito que nos hace.³¹

El coito que nos hace puede pasar a la representación, formando la escena primitiva, haciéndola visible, pero lo que permanece en lo invisible, es la mirada del sujeto.

LA ESCRITURA DE LA SEXUACIÓN EN EL ARTE BRUTO

Veamos ahora algunos cuadros del *Art Brut* en los que el tema del sexo se da a ver.

LA DIFERENCIA ENTRE LOS SEXOS



Oswald Tschirtner, "4 parejas", 1972
(tinta china sobre papel, 14.5 x 10.5 cm)

³¹ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Flammarion, París, 2007, pp. 26-28.

En los dibujos de Tschirtner rige un minimalismo extremo. Esto corresponde a una actitud que Tschirtner adoptó después de una vida que empezó con el estudio de la teología y acabó en el hospital psiquiátrico, pasando por Stalingrad y un campo de prisioneros en Toulouse. Esta actitud es la del “preferiría no hacerlo”, adoptada por el personaje de Bartleby en la novela de Melville, con la cual se opone a todo lo que se le pide o demanda. Hay en Tschirtner mutismo y reducción de la interacción con otros al mínimo: “sí” y “no”, cuando le hacen preguntas. Análogamente, si se le pide que dibuje algo, lo hace con un esfuerzo mínimo en cuanto a la complicación del trazo, es decir que hay al mismo tiempo un esfuerzo máximo por lograr una escritura que funcione con rasgos unarios básicos, p. ej. líneas paralelas que escriben los cuerpos en movimiento. Mediante esta escritura, en este dibujo, se enuncia la verdad de que la diferencia entre los sexos no se puede escribir mediante un rasgo.

Todo pasa como si el pintor debiera reaccionar a un “demasiado pleno” que hay en la realidad, y lo hace por medio de una ocultación selectiva que no deja subsistir más que el mínimo significativo sin el cual la figura se convertiría en nada. Un mínimo de subjetividad, un mínimo de contenido, un mínimo de “naturaleza”.

En realidad, el dibujo de Tschirtner podría llevar el título “Estas no son parejas bailando”, lo cual lo acercaría al dibujo de una pipa de René Magritte, comentado por Michel Foucault.³² La diferencia está en que Tschirtner niega la similitud desidentificante que Magritte hace aparecer mediante el título: a él le importa más señalar el vano esfuerzo de escribir la diferencia, tanto entre una pareja y otra, como entre hombre y mujer. Si se le pide escribir esta diferencia, lo hace con su trazo minimalista, logrando en el espectador una reacción de risa por la elegancia con la que se quitó de encima el molesto encargo.

El arte minimalista de ciertos escultores estadounidenses (p.ej. Donald Judd, Frank Stella) también procedió por medio de la eliminación de todos los detalles “naturales”, pretendiendo producir objetos sin juego de significación, sin equívoco, sin latencia, y de esta manera renunciar a la imagen misma.³³ En cierto sentido, Tschirtner está cerca de ellos, porque también él está interesado en mostrar la “ausencia cínica de sentido que la tautología glorifica”.³⁴ Se asoma de esta manera un sujeto escéptico en cuanto a la existencia de la significación misma de la diferencia.

Hay un extraño parecido de esta escritura con las caricaturas, pero no hay una intención significativa como la hay en el chiste y en los juegos de palabra. Más que

³² Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973.

³³ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 34.

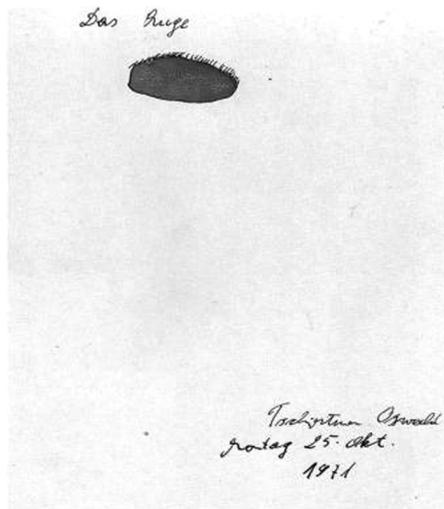
³⁴ *Ibid.*, p. 51.

de hacer una caricatura, este dibujo se burla de la diferencia (entre los sexos, entre las parejas) y logra al mismo tiempo una emancipación respecto a lo caricaturesco en el género humorístico. Este proceso pone los trazados de Tschirtner en una sugerente cercanía con algunos cuadros de Picasso y de Klee.

Los dibujos de Tschirtner son una viva ilustración de lo que afirma Lacan en el seminario 7, La ética del psicoanálisis:

Por supuesto, las obras de arte imitan a los objetos que representan, pero su fin (meta) no es justamente el de representarlos. Dando la imitación del objeto, hacen de este objeto otra cosa. Así solamente fingen imitar. El objeto es instaurado en una cierta relación con la Cosa, y esta relación está hecha al mismo tiempo para ceñir o presentificar y para generar ausencia.³⁵

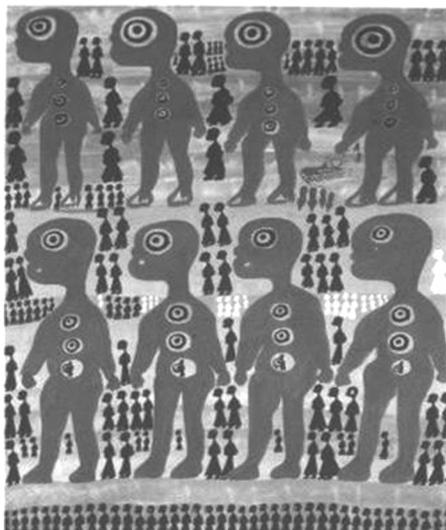
Veamos también otro dibujo de Tschirtner, con el título “El ojo”.



Oswald Tschirtner, “El ojo”, 1971
(tinta china y pintura azul
sobre papel, 14.8 x 10.5 cm)

El dibujo se distingue de una mancha únicamente por la insinuación de los párpados. El ojo puede cerrarse, mientras que no es así para el oído. Tschirtner insiste así en la diferencia entre mirada y voz.

³⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, París, 1986, p. 169.



Carlo Zinelli, "Composición", 1964
(gouache sobre papel, 70 x 50 cm)

Se trata de una sutil presentación de la diferencia entre los sexos por medio de pequeños elementos escriturales. Constatamos primero una acumulación, una "concentración" de figuras humanas, en principio idénticas, que hacen pensar en la indiferencia a la que fue expuesto Carlo (traumas de guerra, campo de prisioneros). Hay un efecto de multiplicación y de redoblamiento, las réplicas son sin original, lo cual hace pensar en el fenómeno de la masa. Las siluetas están esquematizadas o estandarizadas, el hombre se nos presenta aquí básicamente como un ser de serie.

Las figuras grandes están agrupadas en dos filas, cuatro arriba, cuatro abajo. Las de abajo son más grandes y se distinguen por una figurita en el tercer redondel en el cuerpo (los redondeles repiten la figura del ojo) y por un puntito blanco en la cara: son las mujeres. Los hombres (fila arriba) son más pequeños, en cierto modo secundarios.

¿Cómo se escribe aquí la diferencia? Se escribe de manera tenue pero nítida: en las mujeres, el tercer "ojo", en el torso, es una combinación del ojo y del niño. En cuanto a los niños que hay en el cuadro, su distribución es desigual: parece que los mayores están con los hombres, los más chiquitos con las mujeres, con las madres; y tal vez los niños blancos sean los niños muertos o los no-nacidos.

Todo el edificio tiene como fundamento una fila interminable de niños; son los niños en potencia, los que están por venir a la vida, pasando por esta capa azul que sostiene toda la construcción del cuadro por niveles, que empieza con las mujeres.

En los niños que están arriba de la capa azul, sólo uno, uno solamente, está marcado por el puntito que tienen en la cara las mujeres, detalle fino que muestra el esfuerzo por no caer en simples dicotomías. En cambio, hay más puntitos en cara en la fila de los niños de la línea de abajo.

Los del segundo piso, los hombres según la lectura que permiten hacer los rasgos, tienen consigo un carrito de guerra con bombas, al parecer como una emanación de ellos, del mismo color, y es definitivamente del orden de la representación, pero es el único elemento representativo del cuadro que permitiría decir “eso es un...”. Todo lo demás es del orden de lo indecible.

La verdad que se revela en este cuadro, es que la diferencia sexual está en lo visible solamente bajo la forma de rasgos o trazos en el cuerpo, el cual, como forma en sí, no logra escribir esta diferencia. Remite a lo que Lacan señala en el seminario 23, el síntoma respecto a la función de la forma en relación al anudamiento borromeo entre real, simbólico e imaginario:

Lo que sorprende es que la forma no proporciona más que la bolsa, o, si Vds. quieren, la burbuja, ya que ella es algo que se hincha [...] No obstante, un saco vacío sigue siendo un saco, es decir el uno que no es imaginable más que por la ex-sistencia y por la consistencia que tiene el cuerpo, por ser una vasija.³⁶

Somos mirados por este cuadro, y el efecto de angustia que desencadena es muy sensible.



Carlo Zinelli, *Sin título*, 1961
(gouache sobre papel)

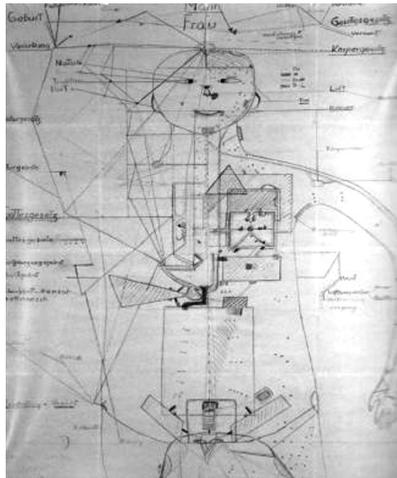
³⁶ Jacques Lacan, *Le sinthome*, op. cit., p. 18.

La angustia también habita este cuadro, en el cual del ojo de las cuatro figuras emana algo letal. Tal vez sea una alusión al campo de prisioneros.



Carlo Zinelli, *Sin título*

En este cuadro, la diferencia entre los sexos se hace más explícita. Sin embargo, a pesar de la escritura que acompaña sobre todo el lado masculino, la manera de dirigirse el hombre a la mujer no logra unirlos, tal vez por la alusión al niño muerto.



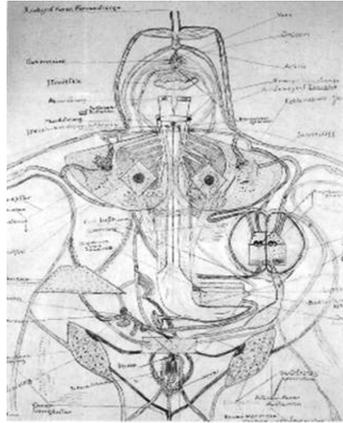
Katharina, "Hombre y mujer", 1965
(grafito y crayones de colores sobre papel, 126 x 90 cm)

Katharina fue internada en el hospital psiquiátrico a raíz de la supuesta infidelidad de su marido. Su estado psíquico alterna entre un relativo bienestar con calma y fases delirantes “en el curso de las cuales realiza grandes dibujos que destruye tan pronto como los termina. Los únicos dibujos conservados son los que los médicos han logrado sustraerle *in extremis*”.³⁷

En estas representaciones imaginarias del cuerpo llama la atención el dibujo esquemático, casi robótico del cuerpo. Las inscripciones denotan una búsqueda desesperada por lograr la unificación del cuerpo, el cual está amenazado por la desintegración. Este esfuerzo por recuperar el cuerpo vivo se hace mediante palabras, muchas veces neologismos, que se refieren más que a la fisiología y a las pasiones, a supuestas “leyes” de la vida humana. Se mencionan todo tipo de “leyes” (“ley del espíritu”, “ley del cuerpo”, “ley de la naturaleza”) y de prescripciones o mandamientos (“mandamiento de la naturaleza”, “mandamientos divinos”, “mandamiento de la reproducción”, “mandamiento del deber”, los dos últimos términos claramente neologismos). Las pocas inscripciones que se aluden directamente al cuerpo, inscritas del lado derecho, se refieren al aire, al alimento y a la piel, es decir a la superficie del cuerpo. La zona genital no está nombrada, como tampoco ningún órgano interno: sólo funge, en el interior del cuerpo, la palabra “alma (conciencia moral)”. Evitar la diferencia entre los sexos denota el esfuerzo por ignorarla, acallarla mediante una escritura que insiste en elementos comunes a ambos sexos, y, consecuentemente, lleva a una combinación de los dos sexos en el título “Hombre-Mujer”.

En el segundo dibujo, con el título “Cuerpo humano”, llama la atención la frecuente mención de la función de “filtro” y de “bacterias”, es decir de las funciones de intercambio y de las amenazas que derivan de ellas. En la región genital, está arriba la inscripción “intestino” y abajo la inscripción “sexual”. En medio, hay una inscripción cuyo desciframiento es inseguro, podría ser algo así como “Zell... Schlucker” (“tragador de células”), tal vez una alusión a la función de fecundación. También dice, en el margen inferior, “hormonas de nervios”. En este cuadro, además, la función sexual y la sexuación del cuerpo humano son eludidas, subsistiendo del intercambio y de la unión coital sólo unos restos que pasan a otro registro del cuerpo que no sea la sexualidad.

³⁷ Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, Minuit, París, 1996, p. 85.



Katharina, "Cuerpo humano", 1965
(grafito y crayones de colores
sobre papel, 126 x 90 cm)

LA FUNCIÓN PATERNA Y EL DESMORONAMIENTO DE LO SIMBÓLICO

Se trata de un ensamble de restos de madera pintadas que Chaissac denomina "Tótem". El que se pretenda construir un tótem con restos, con desechos, es ya de por sí notable. Aunque esta figura nos recuerde el aspecto muy a menudo terrorífico del *xoanon* (éstos no estaban hechos para ser vistos, bajo peligro de que el que se atrevía a hacerlo se volviera loco),³⁸ contrasta con estas figuraciones de lo invisible justamente por su carácter



Gaston Chaissac, "Totem", 1959
(ensamble en madera pintada, altura 176 cm)

³⁸ Según Pierre Vernant, "La présentification de l'invisible à l'imitation des apparences", en *Image et signification*, La Documentation française, 1983, en Jean-Claude Milner, *et al.*, *Lacan: el escrito, la imagen*, Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 63.

de remiendo, de conjunto amenazado permanentemente por la fragmentación, muy diferente de las formas que podía tomar el *xoanon*, de las cuales cabe aquí destacar sobre todo la “anicónica, como, por ejemplo, una piedra bruta”.³⁹

En otras ocasiones, Chassac utiliza papel arrugado, cartón usado, fragmentos de tapiz. Según Michel Thévoz, su procedimiento produce una especie de aventura de líneas que redirigen la imaginación, resultado de la superposición de los restos. Sobre la figura de este “tótem”, hay trazos pintados: la cara, bastante terrible, de un pobre ídolo caído, además manco; también contornos, adornos, símbolos. ¿Acaso no viene ahí el padre “declinado” de nuestro tiempo, con toda su carga simbólica metida en una especie de traje de cazador, pero con una cara absolutamente terrorífica, por lo que expresa la mirada penetrante pero perdida, desorientada, desorbitada, y la boca interminable que la barba a penas disimula? Carácter grotesco, siniestro y patéticamente impotente de la figura paterna.

Chassac estaba en contacto epistolar con Jean Dubuffet y otros intelectuales, como Raymond Queneau y André Breton. Con su idea del tótem despedazado, apunta al centro de la cuestión de la escritura. El tótem, recuérdese, es para Freud un “signo de escritura”. Baste con remitirnos al párrafo de “Tótem y Tabú”,⁴⁰ donde Freud define al tótem como “Schriftzeichen”, que se debe traducir “signo de escritura”, lo cual significa no sólo que el tótem es escritura, sino que es lo que señala, da testimonio, de lo escritural en la estructuración del mundo humano en su fundamento. Esta estructuración se realiza por medio de una oposición fundamental entre una zona de lo sagrado y una zona de lo profano. Podríamos decir que Chassac logra una presentificación de esta partición por medio de una figuración que está exenta de toda referencia a lo santo, es decir, fuera de toda referencia a lo divino. Logra de esta manera una partición entre las dos raíces de la palabra latina *sacer*. Como lo ha señalado Emile Benveniste, en el latín *sacer* confluyen dos significaciones: lo que pertenece al ámbito de lo sagrado, y está, por lo tanto, prohibido para el profano, teniendo la profanación consecuencias terribles; y lo que es *sanctus*, es decir elevado en cuanto a virtudes.⁴¹ En Chassac asistiríamos entonces a un trabajo de partición: se queda nada más con la parte “de otro orden, prohibido, fuera de lo profano” y la asocia con la parte imaginaria, grotesca. Hay un retorno del *xoanon*, con el efecto de extrañamiento que causaba su visión en los humanos.

³⁹ *Ibid.*, p. 340.

⁴⁰ Sigmund Freud (1913), “Totem y tabú”, *Obras completas*, tomo XIII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

⁴¹ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol 1, *Économie, parenté, société*; vol. 2, *Pouvoir, droit, religion*, Minuit, París, 1969.

El sexo de la figura está tapado por una larga pieza color café a la izquierda, y es justo sobre esta parte que Chaissac puso elementos de escritura (rayas, puntos, un triángulo). La pieza anaranjada a la derecha termina en algo que puede ser leído como un bebé que el personaje sostiene, y también sobre esta pieza aparecen signos escriturales. Básicamente, la figura está partida verticalmente en dos: de un lado, nada más se marca el contorno, y no hay mano; del otro, hay “niño” (aunque disimulado), signos de escritura y también una mano bien contorneada y un adorno. La pieza café que tapa el sexo tiene así una función doble: encubre el primer lado y deja al descubierto el segundo.

Si avanzamos un poco más en la lectura, esto nos da: en la función paterna, la producción de distinciones a partir del sexo oculto y provisto de símbolo implica, por un lado, la aparición del padre como carente (el brazo manco) y, por otro, la aparición del padre como portador de vida (la insinuación de “niño” que está del lado derecho).

El ensamblaje, visto así, aparece como una construcción entre elementos imaginarios y simbólicos. Se diría que la figura paterna misma está ahí, ex-puesta, y de aquí en adelante en constante exposición, pieza de museo, bajo la forma de un objeto muy *sui generis*, arte o no, bruto o no: es un objeto que no representa nada, pero que hace presente, mediante una escritura singular, eso que Freud trató de cernir en “Tótem y tabú”, lo hace en cierto modo “tangible”, tocable, pero sólo con la condición de combinar la idea del contacto con la de la falla de contacto que hay en la figura geométrica de la tangente.

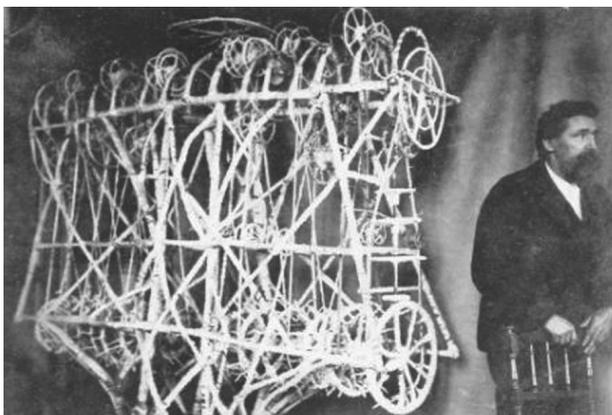


Heinrich Anton Müller, “El hombre de la gotita en la nariz”, entre 1917 y 1922 (acuarela y tiza sobre papel, 57.5 x 45 cm)

Originario de un pueblo del cantón de Berna, Suiza, Heinrich Anton Müller trabajaba como viñero en el colindante cantón de Vaud (de lengua francesa), cuando, a los 38 años, inventó una máquina ingeniosa para tallar la viña, pero fue víctima de un robo de ideas que desencadenó en él un proceso delirante de persecución y de grandeza que lo lleva al hospital psiquiátrico, de vuelta en el cantón de Berna, donde se quedó hasta su muerte.

Dicen de Müller que “construyó en el jardín del hospital un gigantesco telescopio, con el que pasaba sus días a contemplar un objeto singular, de fabricación propia, de carácter sexual”.⁴² Esta actividad nos impresiona como una puesta en escena, a la manera de un *performance*, de su conflicto: la imposibilidad de efectuar el “telescopaje” que posibilita la puesta en relación de la figura del padre con el propio pasado,⁴³ y la imposibilidad de inmiscuirse en situaciones sociales.

Las construcciones de Müller, desgraciadamente sólo accesibles en fotografías, han recibido el explícito reconocimiento del artista kinésico Jean Tinguely.



Heinrich Anton Müller, “Máquina”, entre 1914 y 1922, fotografía

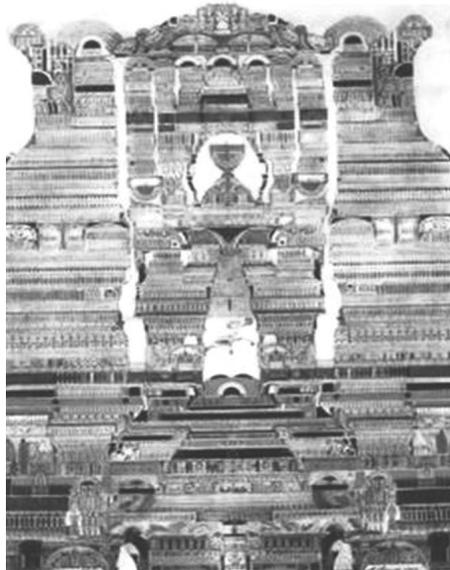
⁴² Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, op. cit., p. 100.

⁴³ Walter Benjamin emplea el término para designar la articulación de un elemento del pasado con un elemento del presente que le permite al historiador producir una nueva forma de discurso, una imagen dialéctica que desempeña una función crítica, tanto respecto al pasado como respecto al presente. Véase Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, París, 1992, p. 134.

En una de las primeras exposiciones de la colección Prinzhorn, en Heidelberg, organizada por Harald Szeemann en 1975, él dijo que la búsqueda de Müller consistía en crear un *perpetuum mobile*, expresión de su nostalgia del eterno funcionamiento y de la potencia duradera.⁴⁴

En el cuadro *El hombre con la gotita en la nariz*, Müller recurre a la combinación del perfil y de la vista frontal. La primera mirada le permite destacar la boca voraz; la segunda, los ojos con la mirada rapaz y lúbrica del personaje diabólico. Pero sobre todo, esta combinación “cubista” permite vectorizar la mirada del espectador hacia la gotita en la nariz. Lo que se escribe con la “gotita en la nariz” podría tener que ver con el episodio del telescopio, en la medida en que el objeto sexual no fue integrado a un proceso que combina el pasado y el presente (integración que Müller pretende recuperar imaginariamente con la construcción del telescopio), con el resultado de que aparece sólo en forma de una perversa concretización, como una especie de líquido venenoso acumulado en la nariz.

La escritura en este cuadro apunta, a manera de franqueamiento de un límite, a lo perdido, a saber la figura tranquilizadora del padre, portador de la vida en la medida en que desempeña la función de la reproducción, la cual aparece aquí en forma degradada.



Augustin Lesage, “Composición simbólica sobre el mundo espiritual”, 1923 (oleo sobre tela, 158,5 x 177 cm)

⁴⁴ Según Inge Jádi, “Sammlung Prinzhorn”, *Revista Vernissage*, 13/07, p. 42.

Augustin Lesage (Le sage = el sabio) fue un minero que se dedicó también al espiritismo, y a quien sus dones como médium permitieron desempeñarse con éxito en la curación, lo cual lo implicó en un proceso por ejercicio ilegal de la medicina.

En 1911, una voz en la mina le anunció que sería pintor, y le ordenó pintar una tela gigantesca (nueve metros cuadrados), obra que realizó durante todo el año consecutivo. Más adelante, las pinturas le fueron ordenadas por los espíritus de seres queridos (una hermana muerta a los 3 años) o de seres admirados y sabios del pasado (p. ej. Leonardo Da Vinci).

Al terminar la Primera Guerra Mundial, el Instituto Metapsíquico Internacional de París expuso sus obras y lo invitó a trabajar con ellos. Pero Lesage prefirió seguir como minero, alegando que él no era el autor de esas obras. Sin embargo, como Wölflí, Lesage es el autor de una obra gigantesca (alrededor de 800 piezas). Lo caracteriza una escritura del flujo anamorfótico por medio de pequeños elementos de construcción, repetidos en un ordenamiento horizontal y vertical que acaba por figurar una construcción gigantesca. Lo que impresiona al espectador, es que a pesar de este gran esfuerzo por construir algo grande y sólido, aparecen espacios en blanco, grietas que amenazan con el derrumbe de todo el “edificio”.

La apariencia de un templo y la referencia imaginaria a Egipto indican el carácter delirante de esta construcción simbólica en peligro de derrumbarse. Extrañamente, desde sus inicios, la pintura de Lesage procede a la manera de la escritura de los jeroglíficos: empieza la escritura en la parte superior derecha; además, el cuadro “Composición simbólica sobre el mundo espiritual” fue pintado dos años antes de su encuentro con un egiptólogo en 1925, fecha a partir de la cual Lesage pudo “asumir” por fin su autoría –poniéndose, en su delirio, en el lugar de la reencarnación de un artista faraónico.

El desarrollo del delirio, que va desde la epifanía provocada por la voz en las profundidades de la tierra (1911) hasta la autonominación en tanto reencarnación de un artista faraónico (1925), invita a considerar que la evolución de esta escritura singular implicó realizar, es decir, convertir en obra pictórica, el vector temporal entre la voz y el significante que la teoría psicoanalítica postula como proceso constitutivo de la ley en el sujeto. “Existe un vector temporal entre la voz (lo incomprensible, lo traumático) y el significante (de la articulación, de la racionalización)”, dice Mladen Dólar, “y lo que liga a ambos mediante la temporalidad prospectiva y retroactiva, es la fantasía en tanto juntura del sujeto y del objeto”.⁴⁵ Desde este punto de vista, las construcciones fantásticas de Augustin Lesage son un esfuerzo por lograr esta *juntura* entre la voz y el

⁴⁵ Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt, 2007, p. 185.

significante mediante la escritura del vector temporal que media entre ellos. Se trata para Lesage, parece, de lograr esta juntura que la función paterna en este caso no logró producir, de lograrla mediante la construcción de lo simbólico en la imagen.

En la teoría psicoanalítica, esta juntura remite a lo que se podría llamar “Paso a la ley”, temática tan frecuente en la literatura, en donde aparece específicamente en la metáfora de la puerta como lugar donde se regula el acceso a la ley (p.ej. Franz Kafka). En las construcciones de Augustin Lesage, las puertas por las que un visitador podría llegar al santuario no se abren sobre ningún camino. El tabernáculo es prácticamente inaccesible. Además falta por completo cualquier representación de una figura humana. Más bien, la construcción, a pesar de su intento de introducir la idea de un espacio “profundo”, mediante la perspectiva en la parte de abajo, se le impone al espectador como una mera pared: del padre queda nada más lo simbólico, frío e inaccesible, frágil y pretencioso al mismo tiempo, en proceso de convertirse en ruina.

Este templo sin estatua y sin ídolo, en cuyo centro queda únicamente un símbolo (una especie de cálice), grandioso y de una fragilidad extrema, se revela como una escritura de la función paterna fallida. Con Jean-Pierre Vernant, podríamos decir que en estos impresionantes cuadros se escribe la ruptura definitiva de “la reciprocidad entre el templo y la estatua”⁴⁶ que caracterizaba el primer tiempo del arte en la Grecia Antigua. La ruptura de esta reciprocidad produce la ruina, objeto “hablante” por excelencia. Podría ser que Lesage quede en la historia de la mirada como el que vio la posibilidad de construir una ruina nueva, moderna, que hace función de monumento.

LO FEMENINO: ENTRE “LA” MUJER Y MEDUSA



Johann Hauser, “Gran mujer amarilla”, 1969
(crayones y lápices de colores sobre tela, 44 x 30 cm)

⁴⁶ Jean-Pierre Vernant, “De la présentification...”, *op. cit.*, p. 247.

En este cuadro de Johann Hauser podemos constatar la presencia de un conjunto complejo de emociones: deseo sexual con idealización de la mujer, aunado al miedo, incluso a la muerte; y también transgresión, porque si bien se trata de una especie de reina, las in-vaginaciones en su cuerpo hacen presente la mirada penetrante del pintor. Este hombre, analfabeta, descubierto por el psiquiatra Leo Navratil, sin duda fue uno de los de “afuera”, no porque lo quisiera, sino porque así fue su destino. “Gran mujer amarilla” es un maravilloso cuadro. La mirada de la mujer es como atenuada por el entorno decorativo, bonito, del ojo; la boca está cerrada, aunque de repente, cambiando de mirada, puede ser leída como muy grande, incluso grotesca y devoradora; eso sucede cuando uno incluye, en la lectura, los trazos alrededor de la barbilla en la configuración de la boca. El cuello está como armado, los brazos parecen raíces. Lo más llamativo es sin duda el vientre: muestra una in-vaginación a partir de la cual empieza a constituirse una zona de confusión. Michel Thévoz ha llamado al procedimiento de Hauser “esquizografía”. Dice:

Se trata de una “esquizografía” aplicada al emblema mismo de la persona unitaria que libera una energía metafórica incendiaria. Los ojos, la nariz, los dientes, la caballera, metamorfoseados en igual número de objetos parciales, es decir exageradamente sexualizados, son expuestos al campo de atracción del fantasma.⁴⁷

La pintura de Hauser se parece a primera vista a ciertos cuadros del expresionismo, pero es mucho más salvaje, o dicho en otros términos: la escritura de la imagen está más directamente relacionada con la emoción y la búsqueda del deseo. El trazo de Hauser es más múltiple. La insistencia del deseo sexual produce una zona –vaga más que vaginal– donde la mirada del pintor y el cuerpo que se representa están *intrincados* al máximo, con lo cual los trazos se convierten en una escritura que hace que la “delgada película del *quale*, la superficie de lo visible, está, en toda su extensión, doblada de una reserva invisible”.⁴⁸ En este contexto, puede ser interesante recordar que Merleau-Ponty recurre al término *envagination* precisamente para designar esta intrincación de la visión con el cuerpo, con la carne, con el deseo:

[...] en nuestra carne, como en la de las cosas, lo visible actual, empírico, óptico, por una especie de repliegue, de *envagination*, o de *capitonnage*, exhibe una visibilidad, una

⁴⁷ Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, Minuit, París, 1989, p. 95. Se trata si duda del fantasma de Lacan, el S tachado- rombo- objeto *a*; tal vez, para algunos, sería mejor traducir “fantasía”, pero entonces se pierde el elemento de “lugar en el sujeto”.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 199. Con “quale”, Merleau-Ponty se refiere a lo que está ahí, a la mano, o al alcance de la visión.

posibilidad que no es la sombra de lo actual, que es [al contrario] su principio; que no es el aporte propio de un “pensamiento”, que es [al contrario] la condición; [que es] un estilo alusivo, elíptico, como todo estilo, pero, como todo estilo, inimitable, inalienable; [es] un horizonte interior y un horizonte exterior, entre los cuales lo visible actual es un apartamiento provisorio y que, sin embargo, se abre indefinidamente sólo sobre otros visibles.⁴⁹

El cuadro de Hauser trasciende por lo tanto la distinción, inmediata y dualista, de lo visible y de lo invisible, de la extensión y del pensamiento, para juntar estos aspectos por medio de una escritura que los liga como el anverso y el reverso de una hoja. La imagen se desprenderá completamente de la función de imitación de la apariencia y retorna, más allá de su función de traducción de lo invisible, a la función arcaica de dar a ver, a la manera de los “xoanon” griegos, los poderes de lo invisible, de la deidad femenina. Por esta razón, en el cuadro *Gran mujer amarilla* de Hauser, este carácter divino, igual que en el caso de los ídolos, no excluye el aspecto monstruoso. Esto, sin embargo, no excluye una diferencia esencial en comparación con el xoanon, detectable en la figura del aura que caracteriza a la *Gran mujer amarilla*. El aura es, como lo ha mostrado Georges Didi-Huberman con base en los trabajos de Walter Benjamin, la marca de la juntura del fenómeno de la memoria involuntaria y del culto religioso.⁵⁰



Johann Hauser, “Reyna Elisabeth”, 1969
(crayones de colores sobre papel, 40 x 30 cm)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, “La double distance”, en Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, pp. 103-123.

Hauser se inspiraba viendo revistas, en las que le interesaban sobre todo los retratos de estrellas de cine y personajes femeninos de la actualidad, así como fotos de máquinas de guerra. El acto de Hauser, acto por el cual se convirtió en autor, según Thévoz, es que supo convertir su mentalidad de un niño de 8 años en un motor de su creación:

Los artistas socialmente consagrados, incluso aquellos mismos que parecen obstinarse contra el sistema convencional de la representación, están cortados de estas disposiciones de la infancia, es decir de las únicas alternativas mentales radicales. Son en efecto víctimas, como todos los adultos integrados, del hiato educativo que ha reprimido, alrededor de la edad de diez años, la impulsión primitiva para dibujar, hiato que los condena a recomenzar profesionalmente, sobre bases adultas, un trabajo de subversión necesariamente más artificial, más superficial, y fatalmente comprometido por el sistema en el cual están desde ya inexorablemente inmersos.⁵¹

El “retrato” de la reina nos impresiona por su boca devoradora y por su mirada penetrante (hasta ahora no hemos encontrado en el *Art Brut* otra manera de pintar la mirada que la del punto negro, luego círculo blanco, luego de nuevo negro; aquí, el colorido de la cara invade el ojo, como en el tótem de Chassac). El pelo parece ser de Medusa, pero luego aparecen figuras humanas. Ahí donde empieza la parte de abajo del cuerpo de la reina, todo deviene confuso: hay anamorfosis, y lo que puede parecer primero un palacio lleno de vegetación, del lado izquierdo, parece presentarse finalmente más bien como el laberinto de la femineidad de la reina.

Aparentemente el sexo femenino aparece escrito mediante la imaginación acerca de la posición de la reina, con todas sus resonancias de poder y de riqueza en relación al sexo de mujer. Las líneas horizontales de abajo parecen insinuar la presencia de alguien que tiene puestas sus piernas, enfundadas en una tela de traje de payaso, en el regazo de la reina.

Wittlich, después de la guerra, en la cual fue herido y hecho prisionero, trabajaba como vigilante en una fábrica de cerámica. El pintor Fred Stelzig descubrió su obra, una modalidad “bruta” del *Pop Art*. Wittlich no daba ninguna importancia al producto final: se descubrieron cientos de dibujos preparados para ser tirados a la basura. No quería vender, y lo único que le interesaba era que le fueran valiosas a alguien.

La pintura de Wittlich recibe por parte de Thévoz el calificativo de “heráldico”. Así, en este cuadro, “la mujer” se hace presente bajo la modalidad de una bandera.

Como si hiciera falta poner este sistema de reducción bidimensional a prueba de lo que le es más refractario, es decir el cuerpo desnudo de la mujer, espacio irreductible del

⁵¹ Michel Thévoz, *Détournement...*, *op. cit.*, p. 89.



Josef Wittlich, “Mujer con escultura”, 1975
(gouache y barniz dorado sobre papel blanco, 90 x 62.5 cm)

deseo, Wittlich sostiene el reto de exentar la carne de su propio espesor y de identificarla con la epidermis ultrasensible de la hoja, de tal manera que se puede hablar, mejor que nunca, del “blasón de un cuerpo”.⁵²

En la historia de la literatura, “blasonar” (estilo que rige en Francia en el siglo XV) implica: proteger, alabar, hacer ostentación, hacer elogio de algo.⁵³

Por otro lado, llama la atención el marco brillante, que contiene mucho amarillo, color que en cierto modo invade el cuadro desde el marco. Recordemos la equivalencia que Freud detectó en un caso suyo entre “Glanz auf der Nase” (brillo en la nariz), “glance at the nose” (mirada a la nariz) y, aunque esto no lo presente así Freud, pero es implícito en la medida en que es un caso de fetichismo, Glans, o sea glande.⁵⁴ En esta equivalencia se manifiesta toda la trayectoria de la mirada: desde la percepción

⁵² *Ibid.*, p. 102.

⁵³ Marc Cheymol, “El Blason. El renacimiento del cuerpo”, *Diagonales*, núm. 2, “El fetichismo”, México, 1986, pp. 101-122.

⁵⁴ Andreas Cremonini, “Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan”, en Claudia Blümle, Anne von der Heiden (eds.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, *op. cit.*, pp. 217-248.

de un cierto brillo, pasando por la focalización de la mirada en una parte del cuerpo que no sea el genital femenino, hasta la ilusión fálica. La mujer aparece como en el marco de una ventana y parece jalar o sostener la escultura, de sexo indefinido con un gesto extraño, enigmático, desde el afuera del marco. Lacan comparó el fantasma con una imagen que llenaría el marco de una ventana que aparece en el momento de abrir los ojos. El fantasma, según Lacan, implica por lo tanto un deseo de verse proyectar el fantasma, pero al mismo tiempo es un tomar distancia. Lacan rompe sin embargo este paralelismo entre fantasma e imagen en la ventana. Dice que el artista renuncia al fantasma para poder obtener la imagen, inscribiéndose en un lugar que en el fantasma es descartado, en el cual el lugar de la falta puede ser mostrado.⁵⁵



Josef Wittlich, "4 mujeres", entre 1964 y 1975
(gouache sobre papel blanco, 88 x 62 cm)

⁵⁵ Jacques Lacan, *Séminaire 13, L'objet de la psychanalyse*, 11 de mayo de 1966.

LA MALDICIÓN DEL FALO



Friedrich Schröder-Sonnenstern, "La agonía del león", 1946
(crayones de colores sobre cartón, 51 x 73 cm)

Friedrich Schröder-Sonnenstern es sin duda el pintor del *art brut* que más reconocimiento tuvo de parte de los teóricos de la estética de su tiempo: en 1959 sus obras fueron recibidas con entusiasmo por el *groupe surrealiste* de París y, en 1967, expuso en la "Städtische Kunsthalle Düsseldorf". El interés de los surrealistas por su obra se explica por el lugar central que este grupo daba a lo onírico y a la psicosis. En su texto fundador, *L'immaculée conception* (París 1961), Paul Eluard y André Breton propusieron al artista surrealista basar el proceso creativo en la simulación, simulación de la debilidad mental, de la manía aguda, de la parálisis general, del delirio de interpretación, de la demencia precoz.⁵⁶

En cuanto a Schröder-Sonnenstern, no necesitaba simular la *dementia precox*, la esquizofrenia: las padecía al parecer desde los 16 años y su vida, inestable siempre, lo llevó a fundar una secta en Berlín, a dedicarse además al oficio de magnetizador y de vidente, para lo cual se hacía llamar "El Duque de Sonnenstern" (Sonne=sol, Stern=estrella).

Según él mismo, la idea de pintar le vino al observar, en ocasión de una internación psiquiátrica a los 38 años, a un interno del hospital que se dedicaba a la gráfica. Al principio, sus primeros dibujos contenían muchos elementos de palabra escrita

⁵⁶ Según Peter Gorsen, "Das Schizophrene als Kunst. Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern", en *Sexualästhetik Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Poenographie*, Rowohlt, Hamburg, 1972, pp. 76 y 378.

(explicaciones, rimas, neologismos) que más tarde son desplazados al anverso, con la añadidura de un título.

El cuadro es de 1946 y marca el auge de Schröder-Sonnenstern después de terminada la Segunda Guerra Mundial, que lo llevará al momento culminante de 1967 (exposición en Düsseldorf).

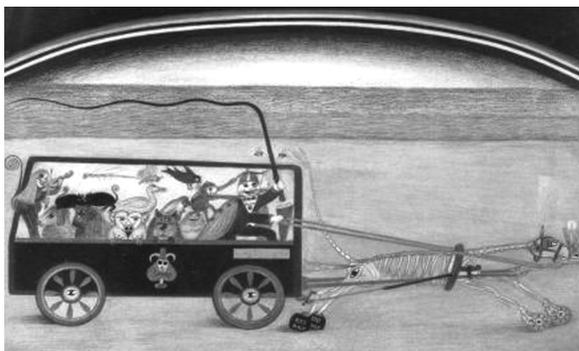
El león se está despidiendo, llora mientras recibe la ostia de un sacerdote horripilante. ¿Va a comerla? Sobre su espalda, lleva un loco músico cuyo cerebro está siendo jalado por un extraño ser, algo así como una ardilla diabólica. En realidad, todo excepto el pobre y simpático león con el pene flácido, es grotesco en este cuadro, y eso se manifiesta principalmente en las bocas y en los aditamentos: gorros, zapatos, colas enroladas. Estas últimas establecen una relación entre la figura del sacerdote y la figura de la ardilla, que es probablemente uno de los rasgos de escritura más interesantes en esta obra y que invita al desciframiento y, tal vez, permita entender la segunda parte del título (“geschändete Kraft”, fuerza violada). En efecto, la fuerza (simbólica) del león, del padre que sostiene al hijo, está siendo violada, y lo está siendo justamente en la medida en que es víctima de una correspondencia secundaria entre el sacerdote (una ley grotesca y asesina) y la ardilla diabólica.

Schröder-Sonnenstern basaba sus cuadros en un delirio elaborado que se refleja también en sus cuadernos de notas. Distinguía dos tipos de universos: el de la luna (las cosas comunes, alejadas de la vida correcta) y el del sol (las cosas excepcionales, en posición correcta respecto a la vida).⁵⁷ El sol tiene la función de talismán que protege del deterioro de la vida sexual y de la infelicidad en general.

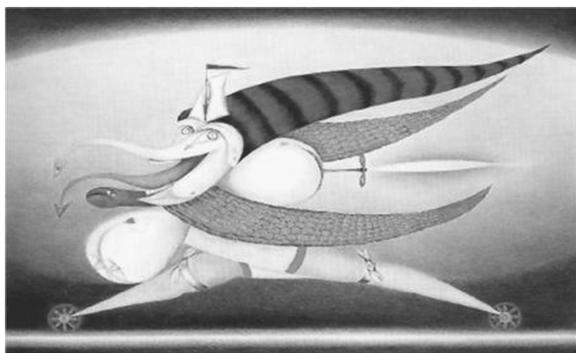
Esto nos permite reconocer en el león un ser de “sol”, mientras que las otras figuras son “habitantes de la luna”, como dice Schröder-Sonnenstern en el título de otro cuadro, una nueva versión de la nave de los locos.

En cuanto a su escritura pictórica, en Schröder-Sonnenstern constatamos una ausencia llamativa del ornamentismo, tan característica del *Art Brut*. La iteración, en cambio, se lleva a la imagen-cuerpo, pero las figuras son “personajes” que en sus constelaciones generan un relato enigmático y a veces ominoso. Schröder trabajaba con machotes que calcaba en diferentes dibujos, es decir, que el número de las figuras irracionales (lúbricas, insensatas, situadas a medio camino entre la simbología de la magia y la mitología) era en principio restringido.

⁵⁷ La oposición se marca en su cuaderno de notas mediante los significantes: *lebensnichtig* frente a *lebensrichtig*, ambos neologismos basados en la *lebens* (de la vida) combinado con adjetivos asonantes (*richtig* correcto, *nichtig* = sin valor, negativo).



Friedrich Schröder-Sonnenstern,
"La expedición tridimensional
de todos los habitantes de la luna", 1954
(crayones de colores sobre cartón,
51 x 73 cm)

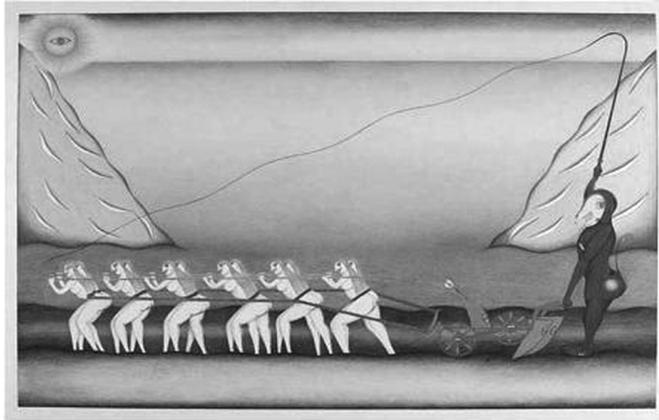


Friedrich Schröder-Sonnenstern,
"La demonia de la urgencia", 1958



Friedrich Schröder-Sonnenstern,
"La tragedia de los celos", 1958

Michel Thévoz describe a Schröder-Sonnenstern como el creador de un “universo liberado de las normas de la realidad, (sus obras) obedecen sólo a los deseos más locos y a las fantasías más inadmisibles”.⁵⁸ Por esta razón, seguramente sus obras fueron consideradas por unos como obscenas, o degeneradas (durante el régimen nacionalsocialista), por otros tomadas como referencia para la creación de una nueva estética (tanto por los surrealistas como por los fundadores de la nueva “estética sexual”).⁵⁹ Si bien, de esta manera, es decir con el surrealismo y la estética sexual, se logró arrancar este pintor a la psiquiatría y a la evaluación estética tradicional, parece, sin embargo, que asistimos, particularmente en este cuadro del león, al señalamiento, en cierto modo visionario, de un ocaso de la fuerza viril en sí.



Friedrich Schröder-Sonnenstern, “La maldición del arado I” (1956)

En otro cuadro, llamado “La maldición del arado” (1956) que representa a un hombre diabólico con un látigo que hace jalar un arado por un atelaje de doce mujeres jóvenes, aparece el otro lado de esta problemática del poder del falo, a saber la crueldad que implica respecto a las mujeres.

⁵⁸ Michel Thévoz, *Catálogo Collection de l'Art Brut*, Musées Suisses, Lousanne, 2001, p. 108.

⁵⁹ La segunda opción es la de Peter Gorsen, *Sexualästhetik Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Poenographie*, Rowohlt, Hamburg, 1972.



Friedrich Schröder-Sonnenstern, "La maldición del arado II" (1956)

¿Por qué hizo el pintor dos versiones del tema? En la repetición aparece la constante del hombre diabólico con látigo (pintado una vez en rojo, una vez en morado), visiblemente un ser de luna por un lado, y de las mujeres jóvenes, de cabello rubio, probablemente seres de sol. En un cuadro, el sol está pintado de color naranja y con un ojo, en el otro en un color rojizo-café, sin ojo. No parece haber manera de que la escena pueda ser vista por un ser humano, e incluso el sol a veces cierra su ojo, no ve la escena, que es una maldición, relacionada sin embargo con la fecundación de la tierra.



Grabado, principios del siglo XVI.

Peter Gorsen ha relacionado los dos cuadros con una costumbre medieval en la cual las vírgenes “quedadas” tenían que jalar un arado por las calles de la ciudad.



Hombre-arado

La significación fálica, a saber el trabajo de “arar” la tierra (femenina) permite sin embargo una última transformación: el hombre fecunda la tierra, pero la que guía el hombre-arado, es la mujer. El hombre-arado⁶⁰ no es más que una caricatura de hombre.

La muerte del león es también, diríamos para concluir, una confirmación de que el falo no es más que una función y que su positivización mediante la figura del hombre con poder es una maldición, al mismo tiempo que la inversión de esta positivización es grotesca. En este sentido, Schröder-Sonnenstern supera tanto al surrealismo como a la estética sexual, en la medida en que apunta a una problemática inherente a la sexualidad, al malestar en la cultura, y no sólo al nivel de lo onírico e irracional o a la represión de la sexualidad.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

CODA

En general, me atrevo a formular la tesis de que la investigación del *Art Brut* y desde luego también del arte marginal actual es fecunda para revelar múltiples aspectos de la mirada que se hacen presentes en los cuadros. Si tantos de estos pintores del *Art Brut* se consideran hoy en día como “pioneros”, es sin duda porque en ellos, a veces mucho antes de que surgiera en el arte “culto”, se manifiesta una diversidad de aspectos de la historia de la mirada. Además, sólo así es posible restituir a estas obras su carácter de arte, y no de expresión de determinadas enfermedades mentales.

BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, París, 2004.
- Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol 1, Économie, parenté, société, vol. 2, Pouvoir, droit, religion, Minuit, París, 1969.
- Cheymol, Marc, “El Blason. El renacimiento del cuerpo”, *Diagonales*, núm. 2, *El fetichismo*, México, 1986, pp. 101-122.
- Cremonini, Andreas, “Sobre el brillo. La mirada como objeto pulsional según Lacan”, en Claudia Blümle, Anne von der Heiden (eds.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2005/2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, París, 1992.
- Dolar, Mladen, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt, 2007.
- Faladé, Solange, *Clinique des névroses*, Economica, París, 2003.
- Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973.
- Freud, Sigmund (1913), “Totem y tabú”, *Obras completas*, tomo XIII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- Jádi, Inge, “Sammlung Prinzhorn”, *Revista Vernissage*, 13/07.
- Lacan, Jacques, “Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme (1945)”, en *Ecrits*, Seuil, París, 1966.
- , *El Seminario XIII, L'objet de la psychanalyse*, Flamarion, París, 2000.
- , “Le séminaire, libre X, L'angoisse”, Seuil, París, 2004.
- , *Le séminaire XXIII, Le sinthome*, Seuil, París, 2005.
- , “Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse”, Seuil, París, 1986.
- , *Seminario VII, La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- , *Seminario X, La angustia*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- , *Seminario XIV. La lógica del fantasma*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, París, 1964.
- , *Le visible et l'invisible*, Gallimard, París, 1964.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, París, 2000.

- Porge, Erik, *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*, Erès, París, 2000.
- Quignard, Pascal, *La nuit sexuelle*, Flammarion, París, 2007.
- Rosine Lefort, *Maryse se hace una niña. Psicoanálisis de una niña de 26 meses*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1995.
- Thévoz, Michel, *Le miroir infidèle*, Minuit, París, 1996.
- Wajcman, Gérard, "L'art, la psychanalyse, le siècle", en Aubert, Cheng, Milner, Régnault, Wajcman, *Lacan, l'écrit, l'image*, Flammarion, París, 2000.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Berlín, 2010.