



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARTES, campus Tijuana.

**“THE IMPOSSIBLE,
Proyecto de arte instalación”**

Maestrante: Edmundo Soto Gómez

Asesor: Mtro. Johsell Rosell Castro

Tijuana, Baja California, diciembre 2015

Mtro. Johsell Rosell Castro
Director del trabajo terminal

Mtro. Juan Fernando Reyes
Co- tutor

Mtro. Christian Moisés Zúñiga Méndez
Lector

“Humanity is faced with a double perspective: in one direction, violent pleasure, horror and death – precisely the perspective of poetry – and in the opposite direction, that of science or the real world of utility. Only the useful, the real, have a serious character. We are never within our rights in preferring seduction to it: truth has rights over us. Indeed it has every right. And yet we can, and indeed we must respond to something which, not being God, is stronger than every right, that IMPOSSIBLE to which we accede only by forgetting the truth of all these rights.”

- George Bataille

Agradecimientos

Este trabajo va dedicado a mi hermano Jesús Carlos por haber sido como un padre para mí y darme su apoyo; a mis hijos Sebastián y Daniela que han sido mi motor de vida y a mi amado nieto Sol que es mi más radiante sonrisa en la madurez.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Resumen	6
Introducción.....	8
Capítulo 1: Marco Teórico	12
1.1 Conceptos generales, La conformación subjetiva de Lacan	13
1.2. El orden de lo Imaginario.....	14
1.3. El orden de lo Simbólico.....	15
1.4. El orden de lo Real.....	16
Capítulo 2: Estado del Arte	18
2.1. En el principio eran la imagen y el símbolo.....	19
2.2. El orden de lo Real en el Dadá.....	22
2.3. Hitchcock y lo Real.....	24
2.4. Lo Real en “La Larga Historia” de Juan Carlos Onetti.....	26
2.5. “Volátil” de Cildo Mireiles y el registro de lo Real.....	28
2.5. Joseph Beuys y el rol del artista como chamán.....	29
Capítulo 3: “THE IMPOSSIBLE”	34
3.1. “THE IMPOSSIBLE”	35
3.1.1. ¿Qué es?.....	35
3.1.2. ¿Para qué?.....	36

3.1.3. ¿Cómo?.....	37
3.1.4. Costos.....	38
3.1.5. Fondos.....	38
3.1.6. Esquema de trabajo.....	39
3.1.7. Ilustraciones.....	40
3.1.8. Maqueta.....	41
Conclusión.....	42
Bibliografía.....	45
Anexos.....	46

Resumen

“THE IMPOSSIBLE” es el título del presente proyecto de maestría que consiste en realizar una pieza de arte instalación que explore el concepto del orden de lo real del psicoanalista y filósofo francés Jacques Lacan.

Él nos dice que la conformación psicológica del individuo se basa en tres órdenes: el imaginario, el simbólico y el real. El primero es la etapa del ser donde aún no adquiere el lenguaje formal. El simbólico es cuando éste ya se comunica con otros a través de códigos formales. El orden de lo real es aquel imposible de imaginar, simbolizar y acceder, que se fuga a cualquier codificación.

Tradicionalmente los artistas han generado obra principalmente a partir de la imagen y el símbolo. Sin embargo también ha habido algunos artistas cuya obra trata con el registro de lo real. Marcel Duchamp, Alfred Hitchcock, Juan Carlos Onetti, Joseph Beuys y Cildo Meireles han creado obra alrededor de este concepto.

En resumen esta investigación busca comprender el concepto de lo real expuesto por Lacan a través de la realización de una pieza de arte instalación.

Introducción

La conformación del sujeto se define como la concepción de un aparato psíquico autoconsciente (De Freitas 2010:3). Este tópico ha sido tratado por muchos pensadores desde hace varios siglos. Algunos de ellos han sido científicos, otros filósofos e incluso otros más han sido artistas.

Para entender el anterior concepto es que el autor del presente documento estudia a los siguientes pensadores a lo largo de este proyecto de maestría: a Paracelso (1493) y a Jacques Lacan (1901) desde el campo de la ciencia y la filosofía. Puramente desde la ciencia se investiga a William James (1842), Sigmund Freud (1856) y Carl Jung (1875), entre otros. Y meramente de la filosofía a pensadores como Immanuel Kant (1724), Wilhelm Hegel (1770) y a Friedrich Schelling (1775), y algunos más. Finalmente, desde las artes se estudia a Marcel Duchamp (1887), a Alfred Hitchcock (1899), a Juan Carlos Onetti (1909) y a Cildo Meireles (1948).

Cada uno de estos pensadores ha tenido diferentes ideas sobre lo que la noción de la conformación del sujeto implica. Freud dividió al aparato psíquico en dos capas: el consciente y el subconsciente, cada uno con un rol determinado. Jung coincidió con Freud pero propuso que la parte que Freud llamó “subconsciente” se dividiera a su vez en dos niveles más: el personal y el colectivo. Los filósofos también hablan de esta parte del psique llamada “subconsciente”. Es Schelling quien se encarga de acuñar este término en alemán (“*Unbewusste*”). Jacques Lacan en el siglo XX propone que la configuración del sujeto se compone de tres partes, a las cuales llama “órdenes” o “registros”. Estos son el imaginario, el simbólico y el real. Es precisamente el orden de lo real que de alguna manera representa una amalgama y síntesis del “inconsciente” de Freud y el “noúmeno” de Kant; el “noúmeno” es esa parte del individuo que le es incognoscible, tal como lo es lo real de Lacan. De todos los pensadores citados anteriormente nos enfocaremos específicamente en Lacan y su concepto de lo real para explorarlo más a fondo en este proyecto de maestría y en el presente documento.

El concepto de lo real es una idea que propone Jacques Lacan, filósofo y psicoanalista francés, en 1953 para referirse a esa parte de la triada de órdenes de la conformación del sujeto. Decía de los dos primeros que el registro de lo imaginario era aquel donde el ser humano mediatizaba el mundo a través de imágenes, antes de adquirir el lenguaje formal; este es un periodo donde el ser lleva a cabo un monólogo. El orden de lo simbólico es aquel donde el ser ya ha empezado a adquirir el lenguaje formal y, de esta manera, es introducido al mundo de los códigos, y a partir de aquí nace el diálogo con la otredad. Finalmente el orden de lo real es aquel que se fuga a ambos, pues no puede ser imaginado ni codificado; existe fuera de los dos primeros y de su convergencia, aquella llamada realidad, y es imposible de conocer y de ser comprendido. Lacan se refería al registro de lo real como al orden de lo imposible.

En la actualidad el líder en teoría lacaniana es Slavoj Žižek (1947), filósofo y psicoanalista eslovaco. Él nos dice que lo real no se puede imaginar, ni codificar, ni entender, pero se puede experimentar diariamente. Enseguida nos da un par de ejemplos de situaciones donde el individuo puede experimentar lo real. Nos dice que a través del miedo es posible experimentar lo real porque el miedo

es algo que no se puede explicar, ni imaginar, ni comprender pero si se puede sentir. Todos reconocemos el miedo pero no lo podemos explicar. Otro de los ejemplos que nos da es la sensación que nos da en la boca del estómago el caer de las alturas, por ejemplo de la montaña rusa. De nuevo, no podemos explicar ni imaginar tal sensación, no la podemos comprender pero si la podemos sentir.

Lo real se manifiesta en raras ocasiones en el mundo del arte pues tradicionalmente la obra artística ha sido generada a partir de imágenes y símbolos. Es en la obra de artistas del siglo XX y XXI que percibe como se materializa este concepto de lo real. Marcel Duchamp, el artista perteneciente a la vanguardia del Dadá, lo logró en una pieza de la disciplina de arte objeto titulada “With Hidden Noise” que realizó en 1916. El escritor existencialista uruguayo Juan Carlos Onetti hizo lo propio desde el campo de la literatura con su historia corta paradójicamente llamada “La Larga Historia” de 1944. Alfred Hitchcock, el director de cine inglés, lo hace con su cinta “Psycho” en 1961 y el artista brasileño Cildo Meireles materializa lo real con su pieza de arte instalación “Volátil” treinta años más tarde. Es precisamente con una pieza de arte instalación titulada “THE IMPOSSIBLE”, que el autor de este proyecto se dispone a materializar al orden de lo real de Lacan inspirado por los artistas antes mencionados.

“THE IMPOSSIBLE” tiene como objetivo desarrollar una pieza de arte instalación a partir de la teoría de la conformación del sujeto de Lacan, en particular a su concepto de lo real. Para generar esta pieza de arte instalación el autor abreva de varios pensadores dentro de las disciplinas de la ciencia y la filosofía, así como del arte.

Lo real parte de Lacan en 1953 sin embargo los primordios de la conformación del sujeto vienen de mucho más atrás. Es Paracelso quien, desde las plataformas de la filosofía y la ciencia menciona por primera vez a un aspecto inconsciente de la cognición del individuo, en 1567. El término “inconsciente” no surge hasta el siglo XIX a través de Schilling. Este concepto es retomado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge (1772), quién se encargó de introducirlo a la lengua inglesa. Posteriormente William James lo usa específicamente en su tratado sobre psicología “The Principles of Psychology” de 1890. Luego Freud lo toma y desarrolla toda una teoría sobre la conformación subjetiva a la cual organiza en una especie de arquitectura de dos partes principales: el consciente y el subconsciente. En la mente consciente reside lo que llamó el “yo” y en la mente inconsciente residen el “súper yo” y el “ello”. Más tarde llega Jung y determina a esa parte inconsciente con el nombre de “la sombra”. Ya entrado el siglo XX Jacques Lacan se dedica a rescatar las teorías de Freud y las reinterpreta. Él decía que el inconsciente era como un lenguaje y que la conformación del sujeto consistía en tres partes o “registros”, el imaginario, el simbólico y el real.

Lo real también se manifiesta en las artes, no solo en la ciencia y la filosofía, solo que no es tan común como lo son los registros de lo imaginario y lo simbólico. Estos dos registros han permeado la producción de la obra artística a través del devenir de la humanidad. La evidencia estriba en que la gran mayoría de las obras se diferencian entre ellas por la manera en que la imagen y/o el símbolo son tratados. Sin embargo a partir las vanguardias del siglo XX las obras artísticas que bregan con este registro empezaron a brotar. Originalmente es Duchamp quien genera una pieza de arte objeto partiendo de lo real. Luego es Onetti, el escritor sudamericano, quién hace lo propio a través de una

historia corta. Hacia la década de los 60s Hitchcock materializa lo real a través de su cinta “Psycho”. En los años 90s Meireles hace lo mismo desde la disciplina de la instalación.

Duchamp crea una pieza de arte objeto llamada “With Hidden Noise” en 1916. Esta pieza es un ensamblaje que hace con un carrete de hilo, dos placas de zinc y cuatro tornillos largos. Con las placas de zinc empareda al hilo, cual sándwich, y utiliza los tornillos para asegurar las dos placas en su lugar. A la vez que estos sirven de patas, ya que son bastante largos. Luego le pide a su amigo el artista Walter Arensberg que se lleve el artefacto a su estudio y le meta algún objeto dentro que pueda hacer ruido cuando sea agitado. Su amigo días más tarde le regresa la pieza con un objeto dentro el cual crea un sonido distintivo cuando se agita el artefacto. Sin embargo, y aquí se manifiesta la genialidad de Duchamp, las instrucciones también incluían el que Arensberg jamás divulgaría a nadie, incluyendo al mismo Duchamp, cuál era el objeto que había puesto dentro. De esta forma Duchamp materializa lo incognoscible. Es precisamente este incognoscible a lo que Kant llamaba el noumeno y Lacan denominaba lo real.

Onetti, el escritor uruguayo publica “La Larga Historia” en 1944. Es en esta historia que Onetti manifiesta lo real. Lo hace al crear una trama donde el protagonista, Capurro, se prenda de una jovencita mientras vacaciona y una tarde, después de haber intercambiado un par de miradas con la chica, que él interpreta como coqueteos, sale en busca de ella que pasó en bicicleta. El escritor no da información al lector de lo que acontece después pero narra que a la mañana siguiente unos tipos de aspecto adusto llegan a hablar con el gerente del resort quien señala a Capurro, que anda en los alrededores. Los tipos lo “invitan” a tomar un paseo y lo llevan a un cuarto alejado donde lo hacen pasar. Dentro se encuentra el cadáver de la chica cubierta con una manta y con la cabeza casi arrancada en su totalidad del tronco. Los tipos, que resultan ser policías, le exigen que declare sobre el crimen. Pero es aquí donde el escritor hace uso de un recurso extraño pero funcional: el protagonista le narra a los policías “la larga historia”. Al final de esta los policías menean la cabeza incrédulos y dejan ir a Capurro, el cual se sorprende de que no lo aprehendan. Sin embargo el lector se queda en la obscuridad respecto a de que les dijo en esa “larga historia”. Así el escritor crea una burbuja dentro de la narrativa, la cual es incognoscible para el lector. De esta manera manifiesta lo real ya que no se puede poner en códigos el vacío de información, ni se puede imaginar y menos aún comprender, solo se experimenta.

Finalmente se cita la obra de Meireles, específicamente a “Volátil” de 1991, ya que en esta pieza de instalación el autor expresa lo real. La obra consiste en una habitación donde el público ingresa descalzo y anda en la penumbra por una capa de talco inodoro. Dentro también hay un aroma a mercaptano, el perfume que se le agrega al gas butano comercial para detectar fugas. Al fondo la habitación da vuelta hacia la izquierda. Cuando el espectador llega a ese punto ve que la luz que viene siguiendo desde la entrada proviene de una vela. Esto genera sensaciones de miedo en el espectador pues erróneamente cree que el polvo de talco que se eleva en el cuarto, aunado al mercaptano, es en realidad gas butano, el cual explota si hay fuego presente. La vela representa ese fuego que puede detonar una explosión. Es esta posibilidad de morir en una explosión lo que hace que el público se asuste. El miedo es uno de los agentes que nos permiten experimentar lo real. Esa sensación de miedo

que la gente siente no la pueden explicar ni imaginar ni codificar, solamente lo sienten. De esta forma Meireles logra manifestar lo real.

El primer capítulo de este documento constituye el marco teórico conceptual de la investigación. Es aquí donde se sistematizan los fundamentos teóricos asociados al trabajo de la conformación subjetiva. Especial atención se le dedica al trabajo desarrollado por Jacques Lacan. Este se encuentra destinado al análisis conceptual de la composición y a los elementos asociados a lo mismo, en particular al registro de lo real.

La segunda parte es denominada el Estado del Arte. Esta sección pretende identificar a los principales artistas que hacen referencia a lo real de Lacan. También analiza procesos de creación. En particular este documento se enfoca en Marcel Duchamp y su obra “With Hidden Noise” (1916), Juan Carlos Onetti y su historia corta “La Larga Historia” (1944), Alfred Hitchcock y “Psycho” (1961), así como a Cildo Meireles con “Volátil” (1991).

En el tercer capítulo, denominado “THE IMPOSSIBLE”, es donde se analizan los aspectos metodológicos realizados en el proceso de producción de esta pieza de arte instalación que acompaña al documento los resultados obtenidos con ella.

“The gap that separates beauty from ugliness is the very gap that separates reality from the Real: what constitutes reality is the minimum of idealization the subject needs in order to sustain the horror of the Real.”

Slavo Žižek

CAPÍTULO 1

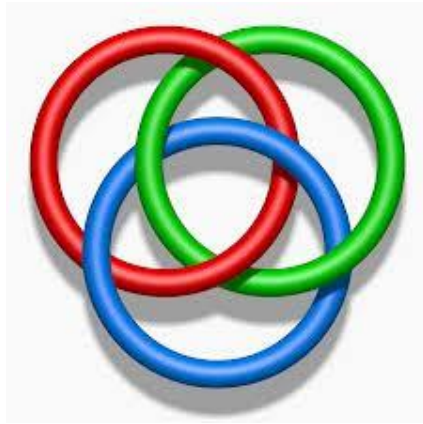
MARCO TEÓRICO

La obra del psicoanalista, psiquiatra y filósofo francés Jacques Marie Émile Lacan es vasta y densa, también lo es compleja e interesante, e incluso un tanto misteriosa. De 1953 hasta el año de su muerte en 1981, Lacan dio seminarios anuales en París. Estos fueron recolectados por Jacques-Alain Miller, quién los indexó y editó en su colección de 1966 que tituló *Écrits*; incluían material de Lacan sobre el psicoanálisis que escribió desde los 40s. Posteriormente produjo otra edición en el 2001 llamada *Autres Écrits*, la cual es póstuma a Lacan. Debido a su reinterpretación de Freud es que Lacan ha sido llamado “el psicoanalista más controversial desde Freud”, nos dice David Macey. (Macey, 1994: xv-xvi)

Lacan con su teoría influenció a muchos intelectuales franceses de primera línea en las décadas de los 60s y 70s; particularmente influenció al posestructuralismo. Según Jan Marta en su artículo “Lacan and post-Structuralism” editado por la revista “The American Journal of Psychoanalysis” en la primavera de 1987: “Sus ideas [de Lacan] tuvieron un impacto significativo en la teoría crítica, la teoría literaria, la lingüística, la filosofía francesa del siglo xx, la sociología, la teoría feminista, la teoría del cine y el psicoanálisis clínico.” (Marta, 1987:51-57).

Hacia las décadas de los 50s y 60s Lacan desarrolló una amplia teoría del psique, es decir de la mente humana, con tres diferentes categorías a los que llamó “órdenes” o “registros”: la imaginaria, la simbólica y la real. En esta nueva teoría Lacan concebía a los tres órdenes ligados apretadamente unos con otros como un nudo Borromeo: uniendo su individualidad formando una identidad única; no pueden existir uno sin los otros. Cada uno de estos tres registros tiene identidad propia y se sostiene por sí mismo, pero a la vez necesita de los otros dos para realizar su función en referencia a la conformación psicológica del individuo.

El psicoanalista, escritor y maestro universitario inglés, Philip Hill, nos explica de manera concisa lo que estos tres órdenes son: “El [orden] Imaginario es el dominio de las imágenes, el Simbólico es acerca del lenguaje, o significantes: ¿cuál es el Real? Lo Real no es una cuenta de realidad, o del ‘mundo objetivo’ sino un tipo de imposibilidad recurrente [...] lo ‘imposible de decir’, o lo ‘imposible de imaginar’.” (Hill, 1999:40) La conformación psicológica del individuo depende de la presencia de los tres registros u órdenes.



Nudo Borromeo que ejemplifica la manera en que Lacan proponía a los tres órdenes: cada uno es independiente de los otros, pero a la vez parte imprescindible para la conformación del individuo.

El término de lo imaginario es discutido, naturalmente, por muchos autores. Cada uno lo interpreta desde su propia perspectiva. Como nos afirma Ángel Nogueira en su texto “La imaginación, fuente y raíz de creación histórico-social”, sobre Cornelius Castoriadis, quien es el autor de este concepto: “Castoriadis vincula el término a lo socio-histórico, a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos. Una de sus principales propuestas fue la construcción de una ontología de la creación y las condiciones reales de una autonomía individual y colectiva. (Nogueira, 2003:6).

Las definiciones que se han hecho sobre el concepto de lo imaginario va de lo mítico crítico a lo simbólico, pasando por otras dimensiones que refieren los estados de conciencia o inconsciencia. A esto se añade que lo imaginario está asociado a otras complejas categorías teóricas como cultura, sociedad, imaginación e imagen. (Reyes, 2015)

Desde la teoría lacaniana de la conformación subjetiva, el orden de lo imaginario es el primero los tres. Nos explica Lacan que este registro es un campo de imágenes, de imaginación y de engaño. Las principales ilusiones de este registro son la síntesis, la autonomía, la dualidad y la similitud. Lacan pensaba que había una relación creada entre el ego y la imagen reflejada en el espejo desde dentro de lo que él llamaba el “Estadio del Espejo”.

El estadio del espejo no es originalmente un concepto de Lacan sino que lo abreva de autores como Kohler y Baldwin. Ellos ya habían hecho la observación de comparar a un niño pequeño con algún

animal. Lo que Lacan toma de estas observaciones es una característica que separa a los humanos de los animales, y esto es la capacidad que el infante adquiere a los pocos meses de vida de fascinarse y reconocerse en el espejo.

Baldwin conduce lo que llamó “El Test del Espejo”. En este test hace un experimento que le permite diferenciar al niño del chimpancé, su pariente animal más cercano. “El niño de seis meses difiere del chimpancé de la misma edad porque el primero queda fascinado con su reflejo en el espejo, y lo asume jubilosamente como su propia imagen, mientras que el chimpancé comprende rápidamente que la imagen es ilusoria y pierde interés en ella.” (apuntes-psico.blogspot.com)

Lacan va más allá del experimento del espejo y propone al Estadio del Espejo como un aspecto esencial de la estructura del sujeto. Lacan lo ve como una etapa que se ubica durante el desarrollo del infante, generalmente entre los 6 meses y los 18. Este estadio hace una descripción de la formación del “yo” por medio del proceso de identificación, ya que es este la resultante de identificarse con la propia imagen especular, donde somos a la vez sujeto y objeto, es decir, uno mismo y el otro observado por nosotros.

“La clave de este fenómeno está en el carácter prematuro de la cría humana: a los seis meses, el bebé carece todavía de coordinación. No obstante, su sistema visual está relativamente avanzado, lo que significa que puede reconocerse en el espejo antes de haber alcanzado el control de sus movimientos corporales. En el estadio del espejo el infante ve su reflejo en el espejo como una totalidad, como un todo/síntesis (Gestalt), en contraste con la falta de coordinación del cuerpo real: este contraste es experimentado como una tensión agresiva entre la imagen especular y el cuerpo real, ya que la completad de la imagen parece amenazar al cuerpo con la desintegración y la fragmentación. La angustia provocada por esta sensación de fragmentación y como para resolver esta tensión agresiva, el sujeto se identifica con la imagen: esta identificación: esta identificación primaria con lo semejante es lo que da forma al Yo.”

(apuntes-psico.blogspot.com)

En el momento en que se identifica el sujeto a sí mismo, cuando asume a su imagen como la propia, experimenta un momento de júbilo, nos dice Lacan. Esto se debe a que el sujeto tiene una sensación imaginaria de dominio y control. “El júbilo (del niño) se debe a su triunfo imaginario al anticipar un grado de coordinación muscular que aún no ha logrado en realidad”. (apuntes-psico.blogspot.com)

También nos demuestra que el “yo” se gesta como una virtualidad, producto del desconocer. También indica donde el sujeto se aliena. Lacan plantea de diferentes maneras que el “yo” es otro. Que la imagen que el niño asume como la suya, constituye una unidad ilusoria ya que esta proviene del “otro”,

es función del deseo de su madre. Curiosamente en esta etapa el niño aún ignora que de alguna manera él mismo es también “el otro”. Finalmente nos dice Lacan que el Estadio del Espejo también representa la introducción del sujeto al orden de lo imaginario aunque posee una dimensión simbólica: la figura del adulto que lo sostiene frente al espejo, puesto que el infante lo mira, a este Otro, como tratando de que le ratifique esta imagen.

Esta relación demostraba, según el intelectual francés, que el ego y el orden de lo Imaginario son, ambos, lugares de alienación radical: “la alienación es constitutiva del orden de lo Imaginario.” (Lacan, 1997:67) Esta relación denota un monólogo del individuo, por lo tanto este orden es de naturaleza narcisista.

Lacan nos dice en “Los Cuatro Fundamentos del Psicoanálisis” (Lacan, 1998:91), que el orden Simbólico le da estructura al campo visual del registro de lo Imaginario. Esto significa que incluye una dimensión lingüística. Si el significante es el cimiento de lo Simbólico, entonces el significado y la significación son parte del orden de lo Imaginario. El lenguaje tiene connotaciones tanto Imaginarias como Simbólicas. En el aspecto Imaginario el lenguaje es una especie de muralla de lenguaje que invierte y distorsiona el discurso del otro. Este orden está enraizado en la relación del sujeto con su propio cuerpo, es la imagen de su cuerpo. En el artículo “Fetichismo: lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real” (Lacan y Granoff, 1956:265-276), que Lacan escribió en colaboración con Wladimir Granoff en 1956 y que fue publicado en el libro *Psychodynamics and Therapy*, compilado por Sandor Lorand y Michael Balint, Lacan asevera que en el plano sexual lo Imaginario aparece como una muestra sexual y cortejo amoroso.

Jacques Lacan acusó a las principales escuelas psicoanalíticas de su tiempo de reducir la práctica del psicoanálisis al registro de lo Imaginario. Esto en cuanto a que el objetivo del análisis es la identificación del analista con el sujeto. El intelectual francés proponía el uso de lo Simbólico para desalojar las fijaciones incapacitantes de lo Imaginario para que el analista pudiera transformar las imágenes en palabras. Según Lacan “El uso de lo Simbólico es la única manera para que el proceso analítico cruce al plano de la identificación.” (Lacan, 1998:103)

El segundo orden de esta triada lacaniana es el simbólico. Lacan nos dice en su “Seminario IV, “La Relación del Objeto”, que sin este registro eran impensables conceptos como “Estructura” o “Ley”, ya que no es posible crearlos y mucho menos comunicarlos a menos que exista un lenguaje codificado, por lo tanto el orden simbólico es una dimensión lingüística. (Lacan, 1956-1957:16) Sin embargo este

registro no es sinónimo del lenguaje ya que este se conforma de los tres órdenes, no solo del simbólico. La dimensión apropiada del lenguaje en este registro de lo Simbólico es el del significante, es decir, la dimensión lingüística donde los elementos no tienen una existencia positiva, sino que son constituidos por sus diferencias mutuas.

Este orden también es el campo donde radica la alteridad, dicho en otras palabras, el otro. El discurso del otro es el inconsciente, de acuerdo a este psicoanalista. Es el reino de la ley que regula el deseo en el Complejo de Edipo. Este registro es el dominio de la cultura, así como el Imaginario es el orden de la naturaleza. Como elementos importantes de este registro tenemos que los conceptos de la “Muerte” y la “Falta” conspiran para hacer del Principio de Placer el modulador de la distancia de la “Cosa” y la Pulsión de Muerte que va “más allá del principio de placer a través de la repetición [...] la Pulsión de Muerte solo es una máscara del orden de lo Simbólico.” (Lacan, 1991:22)

Trabajando desde este registro, el psicoanalista puede producir cambios en la posición subjetiva del analizando. Como dice Dylan Evans, “estos cambios pueden producir efectos imaginarios pues el orden de lo Imaginario está estructurado por lo Simbólico.” (Evans, 2005:7)

El registro de lo Real es con el cual se completa esta trinidad. Proviene de la tesis doctoral de Lacan de 1936, la cual gravitó alrededor de la psicosis. Lo Real era un término popular en aquel tiempo. Émile Meyerson lo definía como “un absoluto ontológico, el verdadero ser en sí mismo.” (Evans, 1996:9) Lacan regresaría a este tema de lo Real en 1953 y continuaría abordándolo hasta su muerte, en 1981.

Para Lacan lo real no es sinónimo de “realidad”, puesto que esta última es un constructo generado en base a los registros de lo imaginario y lo simbólico. Como nos dice Bruce Fink “Para Lacan el orden de lo real no solo se opone a lo imaginario sino que también se encuentra fuera del simbólico.” (Fink, 1997:27) Donde el simbólico se constituye en términos de oposición, el real no presenta este fenómeno ya que en él no hay ausencia. “No existe la ausencia en lo real.” (Lacan, 1991:23)

En el registro de lo simbólico la oposición “presencia/ausencia” implica la posibilidad de que algo falta en este orden, pero eso no sucede en el real ya que “lo real siempre está en su lugar.” (Lacan, 1998:5) Si el registro de lo simbólico es un grupo de elementos diferenciados, o sea, los significantes (palabras, en la teoría lacaniana), el orden de lo real, en sí mismo, no está diferenciado en modo alguno puesto que no presenta fisuras. Lo simbólico introduce una incisión en lo real con su proceso de significación.

“Es el mundo de las palabras que crea el mundo de las cosas, las cosas originalmente confundidas en el ‘aquí y el ahora’ del todo en el proceso de ser.” (Lacan, 2007:17)

Lo real es todo aquello que se encuentra fuera del lenguaje y que se resiste absolutamente a la simbolización. En el Seminario XI Lacan define a este orden de lo real como a “lo imposible” (Lacan, 1998:8), porque es imposible de imaginar, imposible de simbolizar e imposible de obtener, de allí el título de este proyecto de maestría. Es esta resistencia a la simbolización que le da a lo real su cualidad traumática.

Finalmente, nos dice Lacan, lo real es el objeto de la ansiedad. Lo es en la medida en que carece de cualquier mediación posible. Es “el objeto esencial el cual ya no es un objeto en sí, sino este algo encarado en donde todas las palabras cesan y todas las categorías fallan, es el objeto de ansiedad por excelencia.” (Lacan, 1991:24)

Mientras lo imaginario es un monólogo egocéntrico, el registro de lo simbólico es un dialogo con la otredad y lo real es una experiencia con lo imposible e incodificable. Los tres órdenes son absolutamente necesarios para que se concrete la conformación del ente. Sin una u otra este proceso queda incompleto, por lo tanto el individuo también. Al vivenciar los tres registros el ser se completa de manera integral. Al completarse el ente se balancea en dicha triada y, por extensión, entra en un estado de armonía.

Otros pensadores han propuesto conceptos similares a la conformación subjetiva y a lo real de Lacan. Sigmund Freud planteó su concepción de la conformación del sujeto y del inconsciente. Si bien este término no lo originó él, si lo estudió como parte medular de su trabajo y planteó interesantes ideas al respecto. Para Freud la mente del individuo se divide en dos partes: el consciente y el subconsciente. Al primero le llamó el yo. Al Segundo lo dividió en dos parte: el súper yo y el ello. Dentro de su teoría el inconsciente se refiere a los procesos mentales del individuo pero de los cuales no se da cuenta. También propuso una estructura vertical y jerárquica de la consciencia humana: la mente consciente, la preconsciente y la inconsciente. Cada una de estas partes existía como capa, una bajo la otra. Creía que eventos psíquicos significativos sucedían bajo la superficie, en la mente inconsciente, y que eran mensajes secretos del inconsciente. Él interpretaba estos eventos como si tuviesen gran significado simbólico y real.

Por su parte Carl Jung desarrolló esta idea de Freud aún más. Estuvo de acuerdo con él en cuanto a que el inconsciente es un determinante en la personalidad del individuo pero propuso que fuese dividido a

su vez en dos partes: el inconsciente individual y el inconsciente colectivo. Al primero lo definió como a un a reserva de material que alguna vez fue consciente pero que ahora había sido olvidado o reprimido. El segundo representa para Jung el nivel más profundo de la mente y contiene las estructuras psíquicas heredadas y las experiencias arquetípicas. Los arquetipos no son memorias sino imágenes con significación universal y que se encuentran de manera aparente en el uso de símbolos de una cultura. Por lo tanto el inconsciente colectivo es el receptáculo que contiene material heredado de toda la especie humana y no solo de un individuo. Cada persona comparte este inconsciente colectivo con la humanidad. Jung se diferenció de Freud en relación con la estructura del inconsciente en el sentido de que él no creía como Freud que la sexualidad era la base de todo pensamiento inconsciente. Otro aspecto en el cual difiere de Freud es su concepto de “sombra”. La sombra jungiana representa a grandes rasgos dos cosas: la totalidad del inconsciente y ese aspecto inconsciente que tiene rasgos y actitudes que el yo consciente no reconoce como propios.

Desde la filosofía Kant propone un concepto similar a lo real de Lacan, este es el “noúmeno”. Esta idea consiste de forma somera en la parte incognoscible que subyace al individuo y el mundo. A la parte que el individuo puede conocer Kant le llama el “fenómeno” y a la parte que es imposible de conocer le denomina “noúmeno”. Este concepto es similar a lo real de Lacan en el sentido de que ninguno de los dos se puede conocer, imaginar ni explicar. De alguna forma el mundo fenoménico está relacionado con los órdenes imaginario y simbólico de Lacan puesto que es el mundo fenoménico aquel que el individuo puede acceder a través de imágenes y símbolos. El noúmeno solo puede ser intuitivo, nunca conocido, al igual que lo real solo puede ser sentido, nunca comprendido ni representado de forma alguna.

Estos conceptos explicados brevísimamente son similares a lo real de Lacan, sin embargo el objeto de estudio de este proyecto de maestría es justamente este último. Se realiza la investigación de dichos pensadores y sus teorías con énfasis en Lacan y su concepto de lo real para comprenderlo mejor a través de la creación de una pieza de arte instalación que lleva como intención el explorar y materializar lo real de Lacan.

CAPÍTULO 2

ESTADO DEL ARTE

El mundo del arte está plagado de obra que trata directamente con la imagen o el símbolo. Esto significa, de acuerdo a la teoría de Lacan, que esta obra lidia con los órdenes de lo Imaginario y lo Simbólico. Sin embargo poca obra, muy poca, trata directa o indirectamente con el registro de lo Real. Es decir, con esa parte imposible, insondable e incodificable que, junto a la imagen y al símbolo, conforma la psique del ser humano.

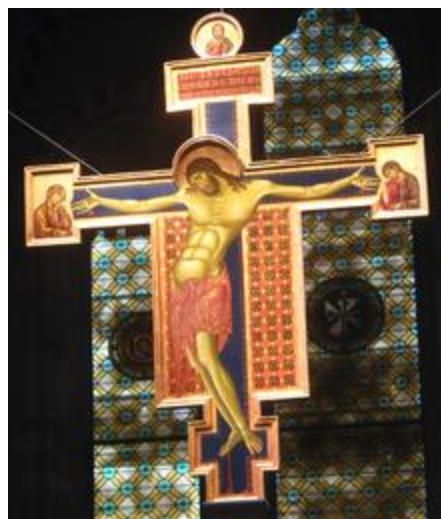
Históricamente los diversos movimientos de arte se han caracterizado precisamente por el tratamiento que le han dado a la imagen y al símbolo. Desde el tiempo de los griegos se representaba a la figura humana de manera realista. Las figuras de los cuerpos humanos esculpidos en mármol parecían respirar, estar mojados o a punto de moverse. Un buen ejemplo de este estilo es la escultura de “La Victoria Alada de Samotracia”. Esta escultura demuestra un exquisito uso de técnica y materiales para representar una imagen realista de la figura humana. Por su enfoque en el ser humano es precisamente que a esta cultura se le considera como una humanista.



“La Victoria Alada de Samotracia”, también conocida como “Niké de Samotracia”, 190 A.C.

En yuxtaposición a este tratamiento vital, exuberante y sensual de la figura humana tenemos a las representaciones escuálidas, espectrales y etéreas que se generaron durante el Medievo. Desde la etapa

Patrística del Bajo Medievo hasta la etapa Escolástica del Alto Medievo, el tratamiento de la figura humana fue similar. Se utilizaban imágenes y símbolos específicos en la generación de sus obras de arte. Las representaciones son propias de una época que hacía énfasis en cuestiones espirituales y se pretendía evitar a toda costa las cuestiones carnales. Como ejemplo tenemos la obra de Cenni di Pepo Cimabue (1240-1302), mejor conocido como Cimabue. Él es uno de los representantes más importantes de esta etapa del arte. Sus figuras tienen una cualidad fantasmagórica con referencia muy estilizada al cuerpo humano y sus músculos son lánguidos. Un ejemplo de su trabajo es la “Crucifixión de la Iglesia de Santo Domingo de Arezzo”, el cual muestra las características propias del arte medieval.



“Crucifixión de la Iglesia de Santo Domingo de Arezzo”, Cimabue, 1270

Durante el Renacimiento los artistas regresaron gustosa y plenteramente a buscar la representación realista de la figura humana y el mundo que les rodeaba a través del arte. Es aquí donde los artistas deciden separarse de los artesanos para aproximarse más a los científicos. De esta manera desarrollan ideas, métodos y fórmulas que los acercaban más a los segundos mientras los alejaban de los primeros. Es así que se desarrollan tratados sobre cómo aplicar adecuadamente la perspectiva, se calcula matemáticamente la Sección Áurea y se hacen recopilaciones de la vida de los artistas más importantes, como la obra de Vasari “La Vida de los Pintores más Excelentes, Escultores y Arquitectos” (1542-1550). Esto les redituaba mayor estatus dentro de la sociedad y, por supuesto, más ganancias por su obra.

En la etapa renacentista sobran los grandes maestros que se reencuentran con la voluptuosidad del cuerpo humano, utilizando imagen y símbolo en sus obras. Baste mencionar a la “Mona Lisa” de

Leonardo Da Vinci (1452-1519), “El Nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli (1445-1510), “La Escuela de Atenas” de Rafael Sanzio o “El David” de Miguel Ángel Buonarrotti (1475-1564). Cualquiera de estas obras es excelsa en su derroche técnico y en su representación de imagen y simbología.



“El David”, Miguel Ángel, 1501-1504

El Renacimiento fue un parteaguas en la historia del arte. Nunca antes tanto talento se concentró en un mismo lugar a la misma vez. Y esto no se repetiría sino hasta el París de la segunda mitad del siglo XIX cuando aparecieron en escena los Impresionistas y Postimpresionistas.

Hacia el siglo XIX algunos inventos tecnológicos influyeron a que el arte cambiara su enfoque. La fotografía, desarrollada por Joseph Niépce en 1826 y los tubos de pinturas permitieron que los artistas hicieran dos cosas: por un lado que se liberaran del yugo del realismo y por otro que pudieran salir a pintar a la intemperie. Así se desarrolló el Impresionismo. Con los artistas de este movimiento el enfoque siguió siendo el de la imagen y el símbolo. Estos devinieron en los Postimpresionistas que a su vez inspiraron a los primeros grupos de vanguardia del siglo XX: Vincent van Gogh influyó a los Expresionistas, Paul Gauguin a los Fovistas y Paul Cezanne a los Cubistas.

Con las nuevas vanguardias del arte se propusieron un sinnúmero de nuevos planteamientos. Desde buscar plasmar la angustia y la soledad en el Expresionismo, hasta inventar nuevos espacios, como en el Cubismo, desde enfocarse en la velocidad y el movimiento, como lo hicieron los Futuristas, hasta escarbar en el inconsciente y los sueños, como los Surrealistas. Sin embargo el enfoque sobre imagen y símbolo permaneció inamovible hasta que en el año de 1916 el artista francés Dada, Marcel Duchamp produce una obra icónica que trata directamente con lo imposible de acceder, con lo incodificable del orden de lo Real: “With a Hidden Noise”.

Durante el siglo XX otros artistas también abordan lo Real a través de su obra: Alfred Hitchcock, el ya mencionado Duchamp, Cildo Mireiles y Juan Carlos Onetti son algunos de ellos. Cada cual desde su disciplina y a su manera logran rozar con sus alas el concepto lacaniano de lo Real.

I. El orden de lo real el arte de la modernidad

El dadaísta francés Marcel Duchamp (1887-1968) ha sido de gran influencia en el arte del siglo XX. De hecho se sigue sintiendo su influencia aún en la segunda década de este nuevo milenio. A los 24 años de edad realizó una pintura titulada “Desnudo Descendiendo una Escalera” (1912), la cual expuso en el Armory Show de Nueva York en 1913. Esta pintura tiene la peculiaridad de ser una síntesis del Futurismo y el Cubismo, ya que fusiona el movimiento de los primeros con la creación de un nuevo espacio de los segundos. Con esta obra nos demuestra que, a su escasa edad, ha comprendido, aplicado, analizado, evaluado y creado obra que sobrepasó ambos movimientos.

Duchamp es también el creador de los ready-made. Los cuales consisten en objetos ordinarios tradicionalmente no considerados como objetos de arte que el artista toma aleatoriamente y los amalgama de una manera improbable para cambiarlos de su contexto original y así crear nuevas lecturas. Estos ready-made son de alguna manera el equivalente a los collages de Picasso pero realizados fuera del lienzo, en el mundo concreto de los objetos.



“With Hidden Noise”, Marcel Duchamp, 1916

“With Hidden Noise” fue realizada como parte de los *Ready-Mades* de Duchamp y data de 1916. Esta pieza fue creada en colaboración con su amigo, el artista Walter Arensberg. La obra consiste en 2 placas metálicas cuadradas que se encuentran unidas por 4 tornillos largos. En el centro se encuentra atrapado un carrete de hilo. Las placas tienen las siguientes inscripciones crípticas:

1. Placa superior:

P.G.	ECIDES	DEBARRASSEE.
LE.	D.SERT.	F.URNIS.ENT
AS HOW.V.R COR.ESPONDS		

2. Placa Inferior:

.IR.	CAR.E	LONGSEA
F.NE,	HEA.,	.O.SQUE
TE.U S.ARP BAR AIN .		

Duchamp le pidió a Arensberg, su amigo, que se llevara la pieza a su estudio y colocara un objeto dentro del carrete de hilo para que hiciera ruido al ser agitada la obra. Le pidió que nunca revelara a

nadie, ni a Duchamp mismo, que objeto era. La pieza no es para ser contemplada sino experimentada, ya que se activa cuando alguien la agita, produciendo un ruido escondido, de allí el título. Como condición Duchamp dijo que en caso de ser abierta la obra para descubrir cuál es el objeto oculto dentro, la pieza de arte se destruye. De esta manera el artista crea una pieza que materializa a lo imposible de conocer, es decir a lo Real; no lo ilustra, va mucho más allá de la ilustración, lo materializa. Esta pieza de arte es una de las pocas que tratan de manera directa con lo incognoscible que Lacan identifica como el orden de lo Real.

“La Larga Historia” es una historia corta del novelista Juan Carlos Onetti, considerado uno de los pocos escritores existencialistas por la poeta, traductora y ensayista uruguaya Cristina Peri Rossi, que trata de manera directa con lo Real. En esta historia el personaje principal es un tal Capurro que descansa en la playa cuando se encuentra a una chica en bicicleta. Ella traía puestas “una tricota oscura y una pollera rosada” (Onetti, 2013:62) y lo mira desafiante. Luego en su habitación Capurro se encuentra con su amigo Arturo y tienen una conversación por medio de la cual se infiere que cometieron algún tipo de crimen con un cajero, y que este despilfarró su parte del botín y después cometió suicidio. Capurro se siente culpable de su participación.

Después de esto ambos se van al comedor donde se topan nuevamente con la chavala de la bicicleta. Ella está enseguida de un tipo maduro con quien conversa. Ella tenía frío y se abrazaba a sí misma. De pronto miró a Capurro y “Volvió a mirarlo como antes en el jardín, con los mismos ojos calmos y desafiantes, con idéntica provocación desdeñosa.” (Onetti, 2013:63) El camarero les llena de detalles acerca de la chica. Dice que se escapa por las noches, que se le ve con alguien distinto cada vez, pero él no sabe nada. Al irse la chica vuelve a mirar a Capurro a los ojos. Él siente que se va enamorando de esa muchacha.

Luego Arturo se marcha y deja a Capurro solo en la habitación. Éste se cambia rápidamente para salir a buscarla en el mismo sitio de ayer. No la encuentra pero el mozo le dice que se acaba de ir hace 10 minutos. Capurro se levanta y dirige hacia donde ella se fue. Regresó desilusionado porque no la encontró.

A la mañana siguiente Capurro sale y ve que llega un policía a hablar con el gerente del hotel. Los hombres lo saludan. Él contesta el saludo. Sale el camarero y los hombres lo rodean. Capurro se va a tomar un ginebra. Al salir lo invitan los hombres, quienes lo miran fijamente, a dar un paseo en auto a la playa. El gerente tiembla.

Al llegar a la playa se enfilan hacia un galpón Viejo. El policía consigue una llave. Todos entran. En el suelo hay una lona. El policía la retira para que Capurro vea lo que había debajo. "...la cara de la muchacha estaba torcida hacia atrás que parecía que la cabeza, morada, con manchas de un morado rojizo sobre un delicado morado azulado tendría que rodar desprendida de un momento a otro, si alguno hablaba fuerte, si alguno golpeaba con los zapatos, simplemente si el tiempo pasaba". (Onetti, 2013:70) De pronto uno de los hombres salta hacia Capurro y lo ase de las solapas, amenazante. Capurro sonríe fatigado. El tipo le muestra los dientes y el puño. Capurro les dice: "Bueno. Ya basta. Todos callaron. Solo tenía para contarles una larga historia, entrecortada, llena de momentos brillantes y misteriosos que nada tenía que ver con aquello que interesaba a los hombres de pie en el galpón, mirándole la boca, que acaso tampoco tuviera relación con nada concreto que él pudiera imaginar." (Onetti, 2013:70) Después de esta larga historia Capurro se marcha de allí creyendo que van a detenerlo. Solo lo siguieron sin preguntar nada más "como si acabara de contarles la larguísima historia y todos marcharan sin propósito, un poco inclinados por el cansancio de escuchar, escuchando ahora el susurro intermitente que la historia sin medida iba haciendo dentro de la cabeza de cada uno." (Onetti, 2013:70)

Así termina esta historia, sin concluir. Onetti nos va guiando lentamente en su narrativa, aderezándola de detalles y descripciones sofocantes, que sugieren escenarios desafortunados, donde el ser es el centro de un mundo frío e impersonal, propio de la literatura Existencialista. De alguna manera todos en su historia son víctimas: Capurro es víctima de su culpabilidad por el suicidio del cajero cómplice, al que engañó. Arturo es víctima de su indolencia; el cajero fue víctima de su deseo y terminó suicidándose. La muchacha es víctima de un asesinato. El camarero es víctima de su codicia, el gerente del hotel de las circunstancias y los policías son víctimas de un sistema que les exige resultados a como dé lugar.

Al final no sabemos que pasó a ciencia cierta: ni quien mató a la chica, ni por qué, ni que pasó con el cajero suicidado, ni cuál fue la larga historia de Capurro. Como lectores nos quedamos afuera, ignorando eventos y desenlaces, justo como en la vida real. Y es que como lectores estamos acostumbrados a que el escritor nos narre la historia desde la perspectiva del narrador omnisciente, es decir que sabe todo y blande la ubicuidad a lo largo de la historia. En el caso de Onetti todo eso se va por la puerta: no existe narrador que todo lo sepa. No existen diversos narradores a través de los cuales nos permita ir reconstruyendo los hechos para entender la historia. No, más bien parece que Onetti

busca justo lo opuesto: que no entendamos gran cosa, que nos quedemos con la duda, que padezcamos lo que sus personajes: experimentar lo incognoscible.

Esto nos acerca a Lacan porque la historia de Onetti gravita acerca de hechos imposibles de acceder por parte del lector. Tal como una parte de la vida misma es: imposible de conocer, de imaginar y de tener. A esta parte de la vida que se fuga al conocimiento y la codificación es a lo que Lacan se refiere a lo Real. Así Onetti no solo explora el campo de la literatura Existencialista sino también el campo de la filosofía y el psicoanálisis lacaniano.

Los cuatro hacen uso adecuado de recursos sensoriales en su obra para provocar sensaciones pertenecientes al orden de lo Real. Lo hacen a través del arte visual, del cine y de la literatura. Donde Duchamp y Onetti toman la ruta de lo incognoscible, Hitchcock y Mireiles toman la vía de la ansiedad y el miedo. Al final todos logran evocar lo Real.

II. El orden de lo real en la posmodernidad

Alfred Hitchcock (1899-1980) es un artista inglés que invoca el registro de lo Real a través de su trabajo de cineasta y productor de cine. En la célebre cinta "Psycho" Hitchcock nos esboza el perfil de un psicópata. Norman Bates, el personaje principal de la historia, está basado en Ed Gein, un asesino americano de la vida real. Gein confesó haber asesinado a dos personas solamente sin embargo tenía la práctica de ir al cementerio a desenterrar cadáveres y llevarlos a la granja apartada donde vivía con su madre Augusta. Con los cuerpos Ed hacía objetos diversos, desde muebles hasta lámparas.

Además tenía una extraña relación con su progenitora. Ella era una fanática religiosa, estricta y dominante con Ed y su hermano mayor, Henry. Odiaba a su esposo por alcohólico lo consideraba un perdedor. Tampoco permitía que sus hijos tuvieran amigos y mucho menos relaciones con mujeres puesto que las consideraba unas zorras e instrumentos de satanás. El padre de Gein murió en 1940 a causa del alcoholismo. Cinco años más tarde Ed y Henry tuvieron una acalorada discusión porque el segundo no aprobaba la sofocante relación de Ed con su madre. Más tarde se desarrolló un misterioso incendio y Henry desapareció en condiciones un tanto raras. Cuando lo encontraron yacía muerto boca abajo con heridas en la cabeza, sin embargo su cuerpo no estaba quemado. Nunca se investigó formalmente su muerte. Ed Gein no fue acusado de provocarla, sin embargo, años más tarde, cuando se encontraron varios cadáveres en la casa de este, los detectives llegaron a sospechar de Ed en la muerte de su hermano.

Al fallecer la madre de Ed, quien para entonces vivía solo con ella, decidió preservar la habitación de Augusta tal como la había dejado ella. Además se aficionó a leer revistas de canibalismo y atrocidades cometidas por los Nazis. Todos estos detalles Hitchcock, quién entendía de psicoanálisis, aprovecharía para desarrollar a un complejo protagonista y una trama oscura donde explora la sombra de los personajes así como el registro de lo Real.



Psycho de Alfred Hitchcock, 1960

De acuerdo a Slavoj Žižek este orden se hace presente en las películas de Hitchcock. El director lo hace en la manera en que invoca a las emociones características de este registro: la ansiedad y el miedo. Pero no genera estas emociones de una forma gráfica, no. Lo hace precisamente a través del vacío. Genera una expectativa de violencia pero no la muestra. Cuando algo está a punto de suceder pero no sucede el espectador no puede evitar verter sus propios miedos en el vacío. Esto lo conoce muy bien Hitchcock y lo utiliza como una herramienta para acrecentar el suspenso y generar más miedo. Así es como este singular cineasta aprovecha su conocimiento del psicoanálisis para lograr hacer que su audiencia pueda experimentar lo Real.

Otro artista visual contemporáneo que trata el tema de lo imposible de codificar en algunos de sus trabajos, es el brasileño Cildo Mireiles (1947). Su obra es amplia y controversial. Ha producido trabajos de crítica social muy fuerte. Trabaja dentro de la disciplina del arte instalación.

En 1991 produjo “Volátil”. Esta es una instalación que trata directamente con el tema de lo Real. Consta de un cuarto en forma de “L”. Para ingresar a él se entra descalzo. Afuera hay un monitor por la entrada que permite ver a unas siluetas borrosas deambular a ciegas. El interior se encuentra en penumbras y el piso está cubierto por talco, el cual dificulta el avanzar. Al andar se eleva el polvo del talco y se mete por la nariz de los participantes. Se percibe en el ambiente un aroma a mercaptano (el perfume que le agregan al gas casero para detectar fugas). Conforme el espectador avanza ve una vislumbre de luz al fondo. Esta proviene de la izquierda de la habitación. Al llegar al fondo las personas dan vuelta hacia la izquierda, ya que hacia allá continúa el cuarto. Se ve al fondo una vela que está encendida en el suelo, al final de la habitación. Esto dispara la alarma en el público ya que el fuego puede causar una explosión. Realmente no la puede causar puesto que no hay gas en la habitación, solo talco y mercaptano. Cuando el espectador llega al fondo hay una cámara que está grabando y enviando su imagen al monitor de la entrada para que el público que está afuera lo pueda ver como una silueta borrosa que va avanzando a ciegas. Cildo trabaja con los órdenes de Lacan. Tal como dice en su sitio el Museu D’Art Contemporani de Barcelona “Sus obras suelen partir de un elemento concreto que se desarrolla de tal manera que lo real, lo simbólico y lo imaginario se combinan hasta encontrar el equilibrio.”(macba.cat)



“Volátil”, Cildo Mireiles, 1991

La manera específica en que esta instalación de Mireiles brega con el tópico de lo Real es generando en el espectador una sensación de ansiedad y miedo. Emociones pertenecientes a la dimensión de lo que es imposible de codificar. Así Cildo se convierte en un orfebre de atmósferas capaces de materializar lo Real.

Joseph Beuys (1921-1986) es considerado “uno de los artistas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX”. (Hopper, y Hopper, 2007:334) Él nació en Alemania y produjo trabajo de arte en diferentes disciplinas: performance, arte instalación, happening, escultura y obra gráfica; también perteneció al grupo Fluxus y fue teórico y docente de arte. Su obra es vasta y gravita alrededor de conceptos de filosofía social, humanismo y antroposofía. Pretendía crear escultura social, con la que decía tener una participación directa en el desarrollo y formación de la sociedad y la política. Una parte esencial de su carrera fue crear una “definición de arte extendida”. Durante su vida fue un personaje controversial que generó debates apasionados.

Ante todo Joseph Beuys era un maestro. En 1969 dio una entrevista a Willoughby Sharp de la revista de arte titulada Art Form y aseveró lo siguiente: “enseñar es mi mayor obra de arte, el resto es solo residuo, una demostración.” (Sharp, 1969:85) Respecto a la obra de arte Beuys dijo: “Si quieres expresarte debes presentar algo tangible. Pero después de un tiempo esto solo tiene la función de un documento histórico. Los objetos ya no son muy importantes. Deseo llegar al origen de la materia, al pensamiento tras ella.” (Sharp, 1969:85) Esto ejemplifica de manera adecuada el cambio paradigmático que Joseph Beuys da con su pensamiento y obra de arte. Para él el objeto de arte, aquel que por siglos ha sido sobrevalorado, pasa a segundo término para abrirle paso a los conceptos, parafraseándolo: “al pensamiento tras ella (la materia del objeto de arte).” (Sharp, 1969:85) Es entonces cuando él, como artista, da el brinco cuántico y pone más énfasis en el concepto que permea la obra y no en el objeto de contemplación.

Respecto al artista, Beuys veía que su papel de maestro en última instancia lo llevaba a reclamar el rol sacro del artista arcaico: el del chamán. El catálogo de Sotheby's, editado en 1992 nos afirma, “Beuys se veía en su rol de artista como un maestro o chamán quien podía guiar a la sociedad hacia una nueva dirección”. (Sotheby's catalog. 1992:3) Este era el papel que el artista teutón proponía para los artistas en general, el de tomar ese lugar de la sociedad y ser el mediador entre este mundo material y el otro, aquel intangible e inexpresable donde lo espiritual reside, siempre con la intención de coadyuvar en la sanación de la sociedad.

Para demostrar lo complicado de este proceso de enseñanza al cual él mismo se ceñía es que este artista del Fluxus creó la pieza de performance llamada “Wie man dem toten Hasen die Bilder Erklärt” (¿Cómo se explican imágenes a una liebre muerta?). Esta pieza de performance de Beuys “es considerada por muchos como su mejor pieza” (Sandler, 1997:16) Beuys la presentó el día 26 de

noviembre de 1965 en la Galería Schmela en Düsseldorf, Alemania durante su primera exposición individual.

La pieza inició cuando el artista cierra las puertas de la galería y deja al público fuera de esta. Ellos solo podían ver las acciones aconteciendo en el interior a través de las ventanas. Beuys se cubrió el rostro de miel y hoja de oro mientras cargaba en sus brazos a una liebre muerta. Durante tres horas anduvo de obra en obra murmurándole explicaciones al oído a la liebre. Ocasionalmente regresaba al centro de la galería y pisaba a un árbol de pino que estaba muerto y yacía tirado en el piso justo en el medio de la habitación. Al final de su performance Beuys dejó entrar a los espectadores y se posicionó sentado en un banco a la entrada de la galería, con la liebre aún en sus brazos y dándole la espalda al público.



“Wie man dem toten Hasen die Bilder Erklärt” (¿Cómo se explican imágenes a una liebre muerta?)

La pieza, como anteriormente se señaló, ejemplifica lo complicado que es el ser maestro y comunicar conocimiento. Es bien sabido que el lenguaje de los símbolos es limitado; no nos permite decir todo lo que pretendemos decir. Al traducir de pensamientos a palabras se pierde una gran cantidad de información. Para bien o para mal ese es el costo de utilizar el protocolo de los signos. Como nos dice el catedrático Hill que afirmaba Lacan “los significantes [las palabras] nos constituyen y nos dividen...estamos alienados por el lenguaje.” (Hill, 1999:31-32)

Beuys planteaba que el artista contemporáneo debe ser ese catalizador para romper viejos paradigmas sociales y lograr una nueva configuración social. Beuys avanzaba la idea de que se podía trabajar a la comunidad como a una “escultura social” para así incidir, desde la plataforma del arte, en su conformación política y social. Parte importante de esta propuesta es el hecho de que Beuys quiere reclamar ese papel arcaico del chamán para así promover el balance y la armonía en su comunidad. **THE IMPOSSIBLE** y el artista que la propone se apega a esta noción. A través de este proyecto pretende poner en acción esta idea y buscar el cambio no solo del espectador sino del creador mismo.

CAPÍTULO 3

THE IMPOSSIBLE,

Instalación

Con “THE IMPOSSIBLE” el autor del presente documento pretende explorar a través de la disciplina de la instalación el concepto de lo real de Lacan. La intención es comprender esta idea de manera más profunda y buscar la materialización de lo real a través de una obra de arte.

La conformación subjetiva en general, y lo real de Lacan en particular se discuten tradicionalmente desde las plataformas de la ciencia y la filosofía y el arte generalmente se produce desde lo imaginario y lo simbólico. Es por esto de capital importancia que existan más proyectos de arte donde la obra se origine desde esa parte elusiva de la conformación subjetiva denominada lo real por Lacan.

A una pieza así el artista, autor del presente documento, arriba a través de un complejo entramado creativo y conceptual. En primer lugar el artista se envuelve en una serie de diálogos diversos y de investigación a través de la lectura, el tomar clases, la realización de entrevistas y la observación de material audiovisual. A la información le prosigue una etapa donde surgen ideas y brotan imágenes. Posteriormente el artista hace una serie de ponderaciones para fraguar un concepto distintivo y sólido. Enseguida el autor se dedica a bocetar y/o escribir la parte matérica del proyecto a manera de lluvia de ideas dirigida. Conforme se avanza en este proceso el artista inicia una fase de edición donde hace cambios y ajustes a las ideas bocetadas y/o escritas para llegar a alguna pieza semifinalizada. Después de una cuidadosa revisión, que incluso puede tomar años, como lo es en este caso de “THE IMPOSSIBLE” que se originó el primordio hace veinte años, el artista culmina su proceso creativo con una pieza de arte terminada.

Esta es una representación gráfica del proceso creativo del artista y autor del presente proyecto:



“THE IMPOSSIBLE” se inició en 1995 cuando el autor leyó por primera vez acerca del concepto de lo real de Lacan durante sus estudios de licenciatura de arte en el Instituto de Arte de San Francisco (SFAI) en 1995. Una serie de lecturas y ponderaciones le llevaron a la idea de generar arte desde este elusivo orden. Hacia el año del 2012 surgió el programa de maestría en artes por parte de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). El autor se interesó inmediatamente en participar en dicho programa con su proyecto “THE IMPOSSIBLE”, el cual venía ponderando por casi dos décadas. Al ser aceptado al programa de maestría el artista se dedica a completar su investigación leyendo material de autores diversos, desde científicos hasta filósofos, pasando por artistas, en adición al material de Lacan.

Originalmente el autor proponía una serie de piezas de arte multidisciplinario (ver anexos). Bocetó al menos 10 piezas individuales que utilizaban estímulos multisensoriales para generar la experiencia de lo real de Lacan. Después de una serie de reflexiones decidió que una atmósfera y no una serie de piezas sueltas, sería el mejor vehículo para manifestar lo real de Lacan, ya que el público se iba a ver inmerso completamente en una situación donde los estímulos sensoriales podían ser utilizados por el artista para provocar la experiencia de lo real.

Los elementos multisensoriales utilizados por el autor incluyen la obscuridad, un pastiche de sonidos en reversa, humo blanco; el aroma a mercaptano, el andar descalzo por un piso de hojas de árbol secas, el uso de un costal de 5 metros de altura cubierto por plumas de ave de color negro y que a su vez se encuentre “palpitando”; y, en adición a estos elementos de distracción, el uso de un sonido denominado “infrasonido” que se encuentra calibrado específicamente para causar incomodidad, ansiedad y miedo, el miedo, de acuerdo a Slavo Žižek, es un elemento perteneciente a lo real de Lacan.

Cada uno de estos elementos tiene una imagen y lectura simbólica específicos, sin embargo la pieza no es esa colección de elementos simbólicos; cada uno de estos realmente actúa como distractor para que el espectador se enfoque en ellos mientras el infrasonido, el cual no puede ser captado por el oído humano al ser de muy baja vibración, actúa directamente sobre la esfera emocional del sujeto

provocándole estas sensaciones de miedo. Es justamente el infrasonido lo que hace la pieza de arte instalación a través de la cual se materializa lo real de Lacan.

Esta instalación es pues el resultado de un largo periodo de investigación a través de la metodología hermenéutica y semiótica. El reto principal consiste en traducir un concepto en una pieza de arte matérica, es decir, el concepto de lo real de Lacan en una obra de arte instalación. Para eso se utiliza una serie de símbolos como el costal de enormes proporciones y dos cámaras. La primera cámara mide 10x10x10 metros, la segunda 8x8x10 metros de altura; el costal mide 5x3x2. Todos estos elementos tienen unas dimensiones titánicas por la razón de que en mi empíria el sujeto se reduce psicológicamente al yuxtaponerse a elementos de enorme envergadura. Simbólicamente las cámaras significan el súper yo y el yo freudianos de manera respectiva. Mientras que el costal representa al ello.

Las hojas secas, la obscuridad, el humo y el aroma a mercaptano tienen la finalidad de provocar respuestas de alarma e inseguridad, que empíricamente al autor le han generado. El pastiche de sonido en reversa, aunado a los elementos anteriormente descritos, buscan solamente ser distractores para que actúen a manera de finta y de esta forma el infrasonido pueda actuar más eficazmente.

El infrasonido es la clave para que esta instalación materialice lo real de Lacan. Existen estudios científicos que demuestran que todo sonido por debajo de los 20 Hertz, los denominados infrasonidos, tienen un efecto directo sobre el individuo. Ellos generan emociones diversas, dependiendo de su calibración, desde la ansiedad hasta el terror. También pueden generar alucinaciones visuales si el infrasonido está calibrado específicamente a los 18 Hertz ya que esta vibración es a la cual los globos oculares humanos vibran. Por lo tanto estar expuesto a dicho infrasonido provoca miedo y alucinaciones visuales. Como dice el profesor Richard Wiseman, un psicólogo de la Universidad de Hertfordshire en el sur de Inglaterra: “Algunos científicos afirman que este nivel de sonido puede estar presente en algunos sitios supuestamente embrujados y que es precisamente el infrasonido el que causa esas extrañas sensaciones que le atribuyen a fantasmas – nuestros descubrimientos apoyan estas ideas.” (Science on NBC News, 2015). El infrasonido a utilizarse en “THE IMPOSSIBLE”, ha de ser uno calibrado justamente a los 18 Hertz justamente para que provoque estas sensaciones, ya demostrado científicamente, en los espectadores.

Para realizar “THE IMPOSSIBLE” el artista se une con profesionistas de otros campos. Unos son relacionados al arte, pero otros no. Por ejemplo, participan en este proyecto un músico e ingeniero de

sonido así como un arquitecto. Estos dos profesionales sí pertenecen al mundo del arte y aportan su propio arte a “THE IMPOSSIBLE”. Pero también participan un químico y un ingeniero en mecatrónica. Ellos no se ven a sí mismos como artistas. Sin embargo su participación es no solo necesaria sino también artística a su propia manera. Ellos aportan los químicos para crear el humo y el aroma a mercaptano, el primero, y los sistemas, sensores y mecanismos que impelen los mecanismos internos, el segundo. Establecer vínculos con otras disciplinas desde el arte es muy importante para lograr acercamientos interdisciplinarios que pueden devenir en proyectos interesantes. De esta manera el arte es más que arte, se convierte en una plataforma desde la cual se puede entablar de forma efectiva un diálogo con otras disciplinas del saber humano, como la ciencia y la filosofía. Esta idea promueve al arte para que sea no solamente un participante más incluido en dichos diálogos, sino que represente una punta de lanza al avanzar ideas que salgan de los paradigmas aceptados socialmente y promuevan nuevas maneras en las que se piensa y plantea el individuo y el mundo.

El cronograma para la realización de esta pieza es el siguiente:

Fecha	Actividad
Abril 2016	Localización de fondos
Mayo 2016	Conformación de equipo de trabajo
Junio 2016	Construcción de la pieza de instalación
Julio 2016	Exhibición de “THE IMPOSSIBLE”

Los recursos para la producción de la pieza han de ser ubicados dentro de la iniciativa privada a través de donaciones a cambio de cartas deducibles de impuestos. Existen cinco empresas privadas que han mostrado interés en fondear este proyecto a cambio de tales cartas. Los fondos necesarios se desglosan a continuación:

Concepto	Cantidad
Materiales de construcción	\$80,000
Equipo electrónico	\$88,000
Sonido	\$32,000
Arquitecto	\$32,000
Ingeniero mecatrónico	\$32,000
Ingeniero de sonido	\$32,000
Químico	\$20,000
Asistente en sistemas computacionales	\$20,000
Equipo de trabajo (5 personas)	\$65,000
Renta del inmueble donde se exhibirá esta pieza	\$20,000
Varios	\$15,000

Subtotal	\$436,000
----------	-----------

Con la producción de este proyecto de maestría el autor llega a dos conclusiones. La primera es que su metodología de trabajar con el concepto antes de con la imagen es un proceso que merece ser estudiado más a fondo ya que si bien rinde frutos intrínsecamente distintos a el método tradicional que se usa en las artes donde se trabaja con la idea primero y el concepto después, aún queda mucho que explorar, lo cual no es factible hacerlo en un solo proyecto de esta envergadura. El artista considera que este proceso puede ser explorado más a fondo en un proyecto doctoral.

La segunda conclusión a la cual llega el autor es el que el arte es una plataforma válida desde la cual se puede participar en diálogos y exploraciones encaminadas a producir conocimiento, en conjunto con áreas académicas tradicionales a este objeto, es decir las ciencias y la filosofía.

Conclusión

Si bien el discurso del arte no va a ser resuelto con una pieza, es importante entender que cada pieza participa en él. La forma en que se va construyendo dicho discurso es con la participación de muchos artistas a través de su obra durante muchos años. Se van tejiendo poco a poco en el telar del arte lo que cada uno tiene que decir. Cada cual también tiene una forma personal e inconfundible de decirlo. Quedarse callados no es opción. Es menester integrar nuestro diálogo en el amplio discurso de las artes para que este siga avanzando.

Dicho esto es imprescindible considerar que la idea de expandir el discurso del arte es parte capital en el quehacer artístico. A pesar de que ya se han dicho muchas y profundas cosas y que quienes las han dicho han sido grandes maestros, eso no debe desmotivar a los artistas hoy en día de participar en el discurso del arte universal. Aun cuando la aportación puede ser de lo más modesta. Este es el motivo principal para hacer “THE IMPOSSIBLE”, una pieza de arte que busca hacer un humilde comentario en el discurso del arte sin amilanarse ante los titanes que han dialogado anteriormente.

“THE IMPOSSIBLE” participa en este discurso acudiendo al quehacer del psicoanalista Jacques Lacan y toma su concepto de lo Real, así como el papel que propone Joseph Beuys para el artista, para generar obra y discurso; para tener algo que decir en esta amplísima conversación. Lo que este proyecto tiene que decir es que es menester ampliar al discurso mismo integrando ideas como la del registro de lo Real para que éste se enriquezca, que es crucial redefinir el rol del artista más allá del de una diva glamorosa que vende cuadros millonarios a una élite narcisista. Trabajar exclusivamente desde la imagen y los símbolos no es suficiente hoy, en los albores de un nuevo milenio, ya que se han integrado nuevos elementos al conocimiento humano desde los campos del arte y la filosofía. El arte

debe mostrar esos nuevos conocimientos y reaccionar a los cambios que se aportan desde otras disciplinas; no puede rezagarse en relación a otros quehaceres humanos. El arte debe ser un agente de cambio en la sociedad, debe buscar ser punta de lanza e inspirar mejoras en el individuo y el mundo. Quizá esta no sea una postura popular pero es a la que se apega el autor de este proyecto sentado en hombros de gigantes como a Joseph Beuys, Marcel Duchamp y Cildo Mireiles.

Las aportaciones al arte de otras épocas y culturas fueron muy valiosas y nos han beneficiado mucho. Pero no podemos quedarnos varados allí contemplando la belleza de nuestro arte cargado de imágenes y simbolismos porque se corre el riesgo del auto-hipnotismo y prendarnos de nosotros mismos tal como Narciso quedó prendado de su reflejo. No, debemos seguir nuestra búsqueda. Si el arte se fue construyendo en base a ciertos conceptos en el pasado es porque fue algo necesario en su momento. A estas alturas muchas de esas ideas resultan anacrónicas e inaplicables, tanto como nos resulta inadecuada la noción de que la tierra es el centro del universo y que el sol y demás astros gravitan alrededor de ella. Si la ciencia y la filosofía han avanzado es necesario que el arte lo haga también. Solo integrando nuevas ideas al discurso del arte es que lograremos continuar el avance.

Esta noción es la que impele a “THE IMPOSSIBLE” a proponer hacer arte que se fuga de los órdenes de lo Imaginario y lo Simbólico y alude al registro de lo Real. La idea es que se enriquezca el diálogo del arte, que se contemplen más puntos de vista, se integren más conocimientos de otras disciplinas y que el arte siga avanzando en su función constructiva del individuo y el mundo.

Para muchos artistas el arte ha de ser una herramienta de construcción social y para procurar la sanación del individuo. Joseph Beuys consideraba que “Todo hombre es un artista”. Él creía que el arte podía mantener el balance y sanar a la comunidad. El autor de “THE IMPOSSIBLE”, a riesgo de parecer cursi, se cobija a esta noción. Este proyecto pugna por que el artista retome el rol del chamán y que promueva la salud de su comunidad enfrentándola a una parte desconocida de sí misma: su lado incognoscible, su imposible de imaginar, su dimensión Real.

Beuys no fue el único en proponer arte que sana pero si con el cual el autor se alinea. “Beuys proponía que el arte podía actuar como un agente sanador. Debía el arte arrancar las costras purulentas, limpiar la herida y dejarla que sanara por sí sola.” (Vázquez, 2013) Esto era un proceso doloroso pero necesario. Desde la escultura social es que Beuys proponía hacer del arte un agente sanador.

“THE IMPOSSIBLE” toma estas posturas y busca agregar nuevos elementos al discurso del arte. Toca el tema del orden de lo Real desde su plataforma con la intención de facilitar la sanación a la

comunidad. Esto le permite avanzar en sus objetivos: enfrentar al individuo a este registro de lo imposible a través de crear una atmósfera donde se experimentan emociones análogas a la ansiedad y el miedo poniéndole delante de sí un objeto inverosímil, atemorizante y sin sentido que actúa a manera de espejo vacío. El espectador, al enfrentarse a esta atmósfera de oscuridad insondable y carente de sentido, cuyos estímulos le produce justamente esas emociones análogas a lo Real: incomodidad, ansiedad y miedo, ha de llenarlo de sus propios miedos, demonios y monstruos los cuales le darán su propio significado. No hay nada más terrorífico que el vacío y la nada. “La nada es absolutamente inquietante para la razón humana [...] está acostumbrada a la presencia no a la ausencia absoluta.” (Feinmann, 2010)

Al enfrentarse al vacío de significado del orden de lo Real, el individuo ha de proyectar lo que trae en su interior, en lo más profundo de su psique. Este enfrentamiento a su propio yo imposible de entender actuará como un agente que fractura el ego. La reconstrucción de éste corre por cuenta del espectador. El artista solo le facilita la experiencia, el espectador la absorbe y resignifica. “THE IMPOSSIBLE” cuestiona al arte: su mundo, actores y enfoques; materializa alternativas, propone un arte para sanar y a un artista sanador. No hace esto porque el autor sea un individuo en perfecto estado de salud física y mental sino justamente por lo contrario: porque ha sufrido la enfermedad física y mental, porque ha aprendido a curarse, porque sabe la ruta para fugarse del laberinto de la dolencia. Tal como lo propuso el psiquiatra chileno Claudio Naranjo:

"Los chamanes y sanadores son personas heridas que aprenden a curarse a sí mismas; y al aprender a recuperar su salud adquieren la capacidad de curar a otros. Es un proceso espontáneo y natural. La vocación de ser chamán es muy parecida a la vocación de enfermarse, pues tiene que ver con la vocación del descontento, de no conformarse con lo que otros se conforman. Un chamán es alguien que siente demasiado sus heridas. Todos nacemos heridos, por el impacto de nacer al mundo. La mayor parte de la gente se adapta, pero el chamán es el extremo contrario: tiene demasiado contacto con su experiencia. Y ese descontento lo lleva a que no le queda otra opción que arreglarse el alma, encontrando en ese camino cosas que otros no encuentran." (Naranjo, 2009)

“THE IMPOSSIBLE” pues, es un proyecto ambicioso que busca mucho. Busca completar los tres órdenes lacanianos para que se concrete la conformación del individuo, busca que esta completitud genere balance y armonía en éste para que se promueva su sanación y finalmente busca que el autor se transforme en figura chamánica para que sea un agente sanador en su comunidad. Porque al final de todo, donde la filosofía lleva su búsqueda por los senderos de la retórica y la ciencia por los de la experimentación, “el arte es el mediador de lo inexpresable.” (von Goethe, J.W.)

Bibliografía

Appignesi, R. y Zarate, O. (1979). *Freud for Beginners*. N.Y., USA: Pantheon Books

Bays, J. (2013). *The Film Techniques of Alfred Hitchcock*. Borgus.com. Borgus Productions. Extraído el 8 de mayo, 2013.

Evans, D. (2005). “From Lacan to Darwin”, *The Literary Animal; Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston: Northwestern University Press.

Evans, D. (1996). *An Introduction of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge

Feinmann, J.P. (2010). *Filosofía Aquí y Ahora*. Canal 4. Buenos Aires, Argentina

Fink, B. (1997). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. NJ, USA: Princeton University Press

Freud, S. (1913). *Totem und Tabu*. México, DF: Grupo Editorial Tomo

Hill, P. (1999). *Lacan for Beginners*. USA: For Beginners LLC

Hopper, K. y Hopper, W. (2007). *The Puritan Gift: Triumph, Collapse, and the Revival of an American Dream*. NY: I.B. Tauris.

Julien, P. (1994). *Lacan's return to Freud*. N.Y. USA: New York University Press

Kant, I. (1781). *Critique of Pure Reason*. Londres, Inglaterra: Penguin Classics

Kul-Want, C. y Klimowski, A. (1996). *Kant, a graphic guide*. USA: Totem Books

- Lacan, J. (1997). *Seminar III: The Psychoses, 1955-1956*. New York: W. W. Norton
- Lacan, J. (1998). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. NY: W.W. Norton & Company
- Lacan, J. y Granoff, W. (1956). “Fetishism: the Imaginary, the Symbolic, and the Real.” *Psychodynamics and Therapy*. NY: Random House Inc.
- Lacan, J. (1956-1957). *Seminario 4: La Relación de Objeto*. Buenos Aires: Paidós
- Lacan, J. (1991). *The Seminar of Jacques Lacan: Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*. NY: W. W. Norton & Company
- Lacan, J. (2007). “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”. *Écrits: The First Complete Edition in English*. NY: W. W. Norton & Company
- Leader, D. y Groves, J. (1996). *Lacan, a graphic guide*. USA: Totem Books
- Macey, D. (1994). *Introduction for Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London: W. W. Norton
- Marta, J. (1987). “Lacan and post-Structuralism”. *The American Journal of Psychoanalysis*. Reino Unido, no. 1, Vol. 47, pp 51-57.
- Museu D'Art Contemporani de Barcelona, <http://www.macba.cat/es/expo-cildo-meireles>. Extraído el 23 de mayo, 2014.
- Onetti, J.C. (2010). *Cuentos Completos, Onetti*. Madrid: Alfaguara
- Orson, R. (1992). *Philosophy for beginners*. N.Y. USA: Writers and Readers Publishing
- Robinson, D. y Groves, J. (1998). *Philosophy, a graphic guide*. USA: Totem Books
- Sandler, Irving. (1997). *Art Of The Postmodern Era: From The Late 1960's To The Early 1990's* 2nd edition. NY: Westview Press
- Science on NBC News, 2015, Extraído el 9 de diciembre del 2012 del sitio;
http://www.nbcnews.com/id/3077192/ns/technology_and_science-science/t/infrasound-linked-spooky-effects/#.VXt1P_IVikp

Sharp, W. (1969). *Energy Plan for the Western Man – Joseph Beuys in America*. New York: Four Walls Eight Windows

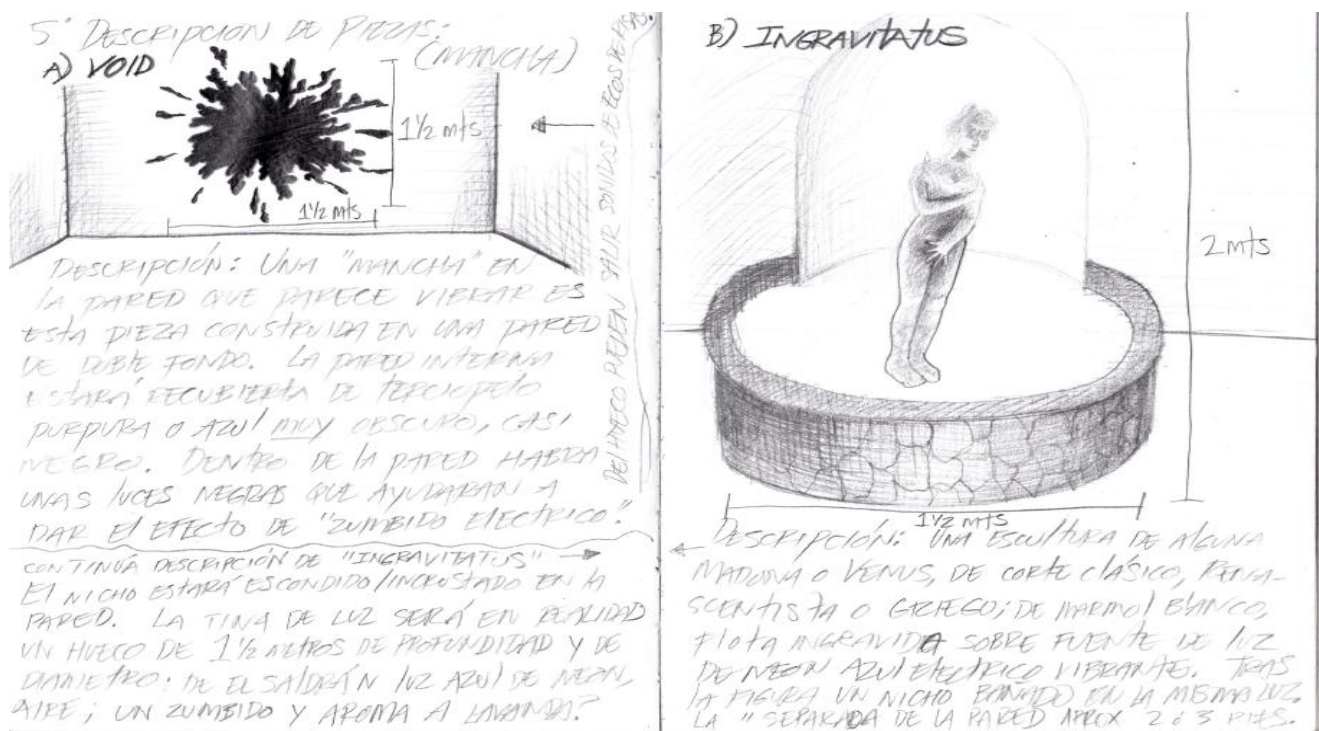
Sotheby's catalog, 1992, Extraído el 23 septiembre de 2014

Valdez, D. Entrevista en su consultorio psicológico en marzo de 2013

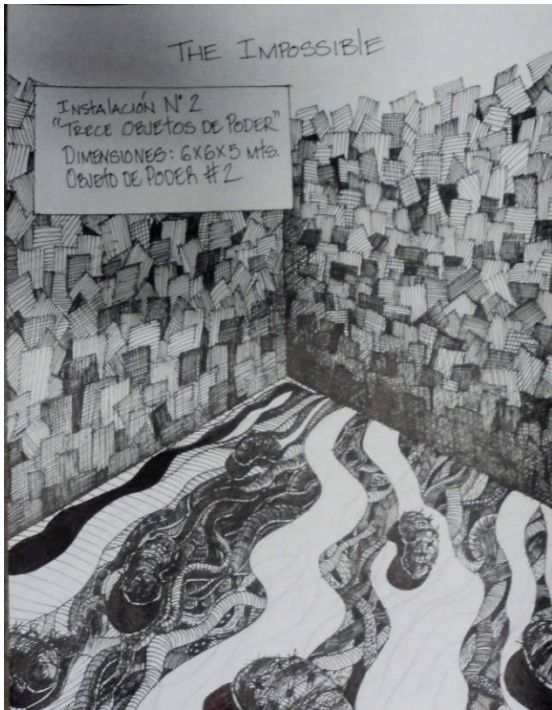
Vázquez, G. Entrevista en UCSC, abril de 2013

von Goethe, J.W.

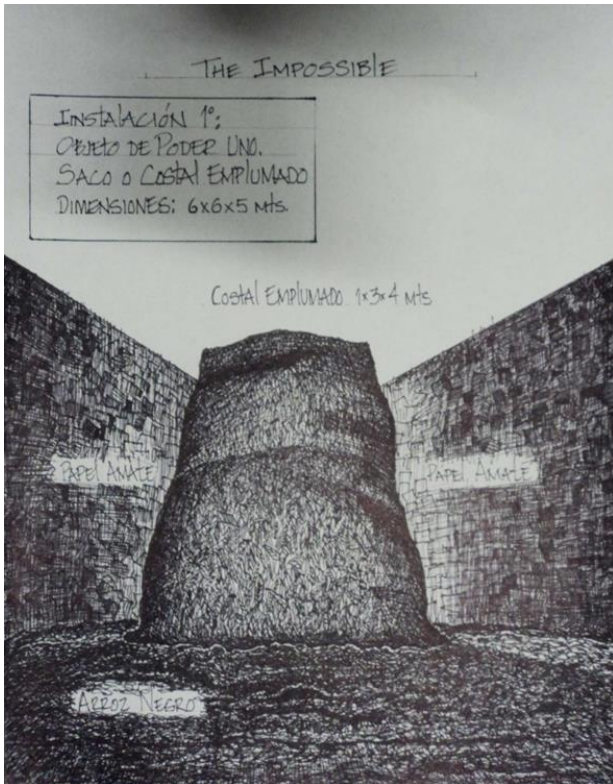
Anexos



La imagen superior está tomada del libro de bocetos del artista y muestra la etapa en que el artista pretendía producir 12 piezas individuales para explorar el concepto lacanianiano de lo real.

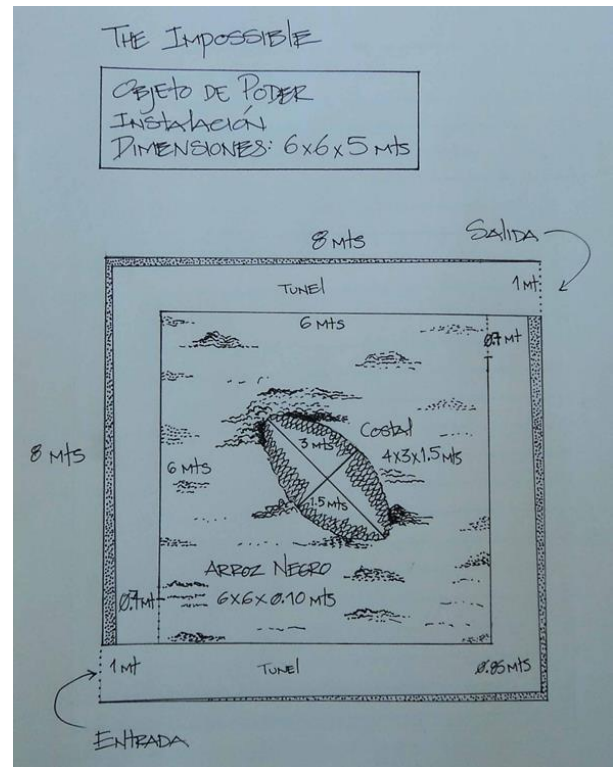


Este es un boceto sobre una posibilidad de cómo resolver la instalación de “THE IMPOSSIBLE”:



A la izquierda se percibe la lustración del interior de la instalación. En primer plano se ve el enorme costal cubierto de plumas negras de ave.

Abajo se aprecia un plano que muestra la configuración de “THE IMPOSSIBLE”. En lugar de arroz negro en el piso se utilizarán hojas secas de árbol.



Maqueta

Se ha realizado una maqueta que ilustra el proyecto de “THE IMPOSSIBLE”.



A la izquierda tenemos una vista exterior de la instalación. Las medidas del cubo exterior, que será construido con lámina, son de 10x10x8 metros. Las del cubo interior, que estará construido en madera son de 8x8x8 metros. En la esquina inferior derecha se puede ver la puerta de acceso.

A la derecha se aprecia una vista aérea del interior de la obra. Se pueden percibir los dos cubos así como los pasillos de acceso y gran costal. Cada pasillo mide 10 metros de un lado por 9



el

metros del otro. El espectador ha de andar 19 metros en penumbra antes de acceder al cubo interior.



En la tercera imagen se puede ver el interior de la pieza con solo dos paredes internas, el costal y el suelo cubierto de hojas de árbol secas. El costal mide $5 \times 3.09 \times 1.90$ metros y está calculado en base a la Proporción Áurea. El costal mide el triple de la estatura de un hombre adulto normal (1.70 metros). Esto es importante para que el espectador se regrese psicológicamente a su niñez para que se sienta vulnerable y pueda experimentar lo Real.