

**ESTÉTICAS DE LO REAL EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE
RUDOLF SCHWARZKOGLER**

SANDRA PATRICIA VARGAS CASTAÑO

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

OCTUBRE DE 2016

Estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler

Sandra Patricia Vargas Castaño

Trabajo de grado para optar al título de Psicóloga

Asesorada por:

Fredy Ricardo Moreno Chía

Magister en Investigación Psicoanalítica

Institución Universitaria de Envigado

Facultad de Ciencias Sociales

Programa de Psicología

Octubre de 2016

AGRADECIMIENTOS

A Ricardo Moreno que como docente de la línea de estética y asesor del trabajo de grado fue una guía, una inspiración y un apoyo para encontrar un deseo de saber propio. Infinitas gracias por haber provocado que me desplazara de un lugar “cómodo” de saber.

A los docentes Sofía Fernández, Néstor Raúl Márquez, Adriana Ospina, Margarita Marín, Humphrey Párraga y Cesar Augusto Sánchez que con su sabiduría y rigor en el saber/hacer fortalecieron mi formación académica y personal. Siempre tendrán un lugar especial en mí existencia.

A mis queridos amigos Daniela Borda y Luis Fernando Vélez con quienes compartí tantos momentos académicos y de ocio; de los cuáles me llevo las mejores impresiones.

A mí amado esposo Jorge Montoya y a mi querido hijo Alejandro Montoya les doy gracias por su cariño y apoyo incondicional durante estos cinco años académicos.

ÍNDICE	PÁG.
AGRADECIMIENTO	3
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
1.1.1 pregunta de investigación	24
1.2. JUSTIFICACIÓN	25
1.3. OBJETIVOS	28
1.3.1. Objetivo general	28
1.3.2. Objetivos específicos	28
1.4. DISEÑO METODOLÓGICO	29
1.4.1. Orientación metodológica	29
1.4.2. Trabajo documental	30
1.4.3. Cronograma de actividades	34

2. MARCO REFERENCIAL 38**2.1. REVISIÓN DE ANTECEDENTES 38****2.2. REFERENTES MARCO TEÓRICO 48**

2.2.1. Arte contemporáneo 48

2.2.2. Cuerpo: imaginario, simbólico y real 52

2.2.3. Pulsión 56

2.2.4. Pulsión de vida y pulsión de muerte 59

2.2.5. Goce 62

2.2.6. Real 64

2.2.7. Relación entre psicoanálisis, arte y cuerpo: una referencia en el discurso
psicoanalítico de Jacques Lacan 66

2.2.8. Abyección 73

2.2.9. Representación y clausura de la representación 75

2.2.10. Crueldad 77

2.2.11. Transgresión 78

3. HALLAZGOS 81**3.1. EL CUERPO “CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA” UNA
REFERENCIA A ALGUNOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS 81**

3.1.1. Egon Schiele, Oskar Kokoschka Y Yves Klein 81

3.1.2. Orlan Y Sterlac 84

3.1.3. Gina Pane Y Marina Abramovic 87

3.1.4. Hermann Nitsch, Gunter Brus Y Otto Muhl 90

3.2. RUDOLF SCHWARZKOGLER 93

3.2.1. Primera Acción 94

3.2.2. Segunda Acción 99

3.2.3. Tercera Acción 105

3.2.4. Cuarta Acción 110

3.2.5. Quinta Acción 116

3.2.6. Sexta Acción 118

4. DISCUSIÓN	125
4.1. EL CUERPO DE Y EN RUDOLF SCHWARZKOGLER: DE LA IMAGEN A LO ABYECTO	125
4.2. REPRESENTACIÓN DEL CUERPO CONTEMPORÁNEO A LA LUZ DE LA OBRA DE RUDOLF SCHWARZKOGLER	129
4.3. LOS CUERPOS DEVELADOS DEL ARTE CORPÓREO	139
5. CONCLUSIONES	150
6. RECOMENDACIONES	156
7. BIBLIOGRAFÍA	157

LISTA DE TABLAS**PÁG.**

Tabla 1.0 Cronograma fases de construcción del anteproyecto trabajo de grado	34
Tabla 1.1 Cronograma fases de construcción del proyecto trabajo de grado	35
Tabla 1.2 Presupuesto global trabajo de grado	36
Tabla 1.3 Descripción gastos personales	36
Tabla 1.4 Descripción material bibliográfico	36
Tabla 1.5 Descripción equipos	37

RESUMEN

La presente investigación pretende, a partir de una orientación estética, hacer un recorrido por la obra fotográfica del artista vienés Rudolf Schwarzkogler para mostrar en primer lugar que una parte del arte contemporáneo no funciona ya bajo un orden simbólico sino real. En segundo lugar, presentar a través de las *Seis acciones* del artista que hay una relación hoy con el cuerpo que excede los límites de lo permitido, esto, en busca de respuestas a la pregunta por ¿Quién soy? interrogante que, como bien se muestra en la obra, no se logra responder ni por vía del cuerpo propio, ni mucho menos por la del otro; el cuerpo entonces aparece como un fracaso a la respuesta. En tercer lugar hacer una reflexión crítica alrededor de características estéticas de lo real encontradas en la obra (exceso, destrucción, abyección, transgresión) partiendo del concepto “real” tal como lo expone Lacan, esto con el propósito de comprender, de una manera rigurosa, el estatuto del cuerpo, particularmente en la obra del autor elegido.

PALABRAS CLAVE

Rudolf Schwarzkogler, Arte contemporáneo, cuerpo, real, exceso, abyección, trasgresión, destrucción.

ABSTRACT

This investigation pretends through an aesthetic orientation to do a tour of the photographic work of Viennese artist Rudolf Schwarzkogler, first to show that a part of contemporary art does not work already under a symbolic order but in a real order. Second, introduce through the six artist's actions that today there is a relationship with the body that exceeds the permitted limits, this, in search of answers to the question of being ¿Who am I? That as well shown in the work, It is not achieved by way of the own body, neither by other, the body appears as a failure to the answer. Third, make a critical reflection about aesthetic characteristics of reality found in the work (excess, destruction, abjection, transgression) based on the "real" concept as set forth by Lacan features, this in order to understand in a rigorous way the status of the body, particularly in the author's work chosen.

KEY WORDS

Rudolf Schwarzkogler, Contemporary art, body, real, excess, abjection, trespass, destruction.

1. INTRODUCCIÓN

Una parte del arte hoy no intenta imitar ni mucho menos representar las cosas de la naturaleza como sí ocurrió con el arte clásico, sino que más bien la intención del arte contemporáneo es presentar a través de una estética abyecta la vida íntima del artista.

En este sentido, es que se enuncia en el presente trabajo de investigación un desanudamiento del recurso simbólico en la propuesta artística contemporánea, pues ésta implica disolver la relación imperativa de las cosas con la representación de las mismas, por ello, las obras artísticas que se presentan a lo largo de este trabajo eliminan cualquier posibilidad de mimesis en el sentido platónico -esto *parece* aquello- o en el sentido aristotélico -esto *es* aquello- y recurren más bien a la noción de mimesis arcaica -esto *es*- y nada más, pues no tratan de representar motivos vivos, sino de representar como en los rituales y las fiestas antiguas lo que escapa a la vida y al lenguaje, lo que está más allá de lo permitido, lo distorsionado, lo deforme y lo evanescente: la satisfacción de un orden mortífero y sexual.

Dicha posición antigua es precisamente la que se observa particularmente en las *Acciones* de Rudolf Schwarzkogler, ya que sus rituales no remiten a otra cosa que a sí

mismo (al artista), toma su cuerpo para expresar por medio de éste, la existencia de un lugar inaccesible y vacío entre la vida y la muerte; cuestión que bien introduce el artista con dos elementos que repite en toda su obra: la bola blanca y el espejo negro, elementos que aparecen como personificando una falta, en la obra falta la forma, por ello el artista no puede hacerse a una imagen; la unidad del cuerpo es justamente lo que no puede reflejarse en la acción del artista. Así pues, su trabajo artístico como acto puro sobre el cuerpo, destruye ese velo simbólico que tiene como función el arte para proteger al espectador de un todo o de una nada que aniquila.

En su obra se observa que el cuerpo se hace acto, se vuelve una expresión de lo que el artista entiende por vida, en su caso particular, un camino hacia la muerte. De ahí que, sea a partir de su propio cuerpo y en torno a él que Schwarzkogler intente repetidamente dar forma a sus acciones, vuelve el cuerpo objeto artístico, y más aún, lo convierte en pretexto para develar aquello de su existencia que se haya preso del vacío y de la abyección; pues de alguna manera lo que el artista pone de manifiesto con su obra (a través del exceso de violencia) es la materialización de un goce, que se entiende a partir de Lacan, como un vía hacia la muerte.

El exceso de violencia sobre el cuerpo, será entonces, el elemento que aparece en toda la obra como escenario a veces velado y a veces descubierto de aquello no familiar

(unheimlich) al hombre contemporáneo, la violencia cruda, se convierte en la materia con la cual el artista puede dar formas y presentar a través de su trabajo artístico aquello que sobrepasa los límites del hombre, situándolo en el plano exclusivamente de lo real; éstas formas que se ubican del lado de lo real son: lo abyecto (lo rechazado), la tyche (lo traumático) y el automatón (la repetición).

En este orden de ideas es que la obra de Schwarzkogler resulta pertinente en este trabajo de investigación para interrogar dos lugares desde los cuales opera los discursos de hoy, uno, que se sitúa al sujeto del lado del exceso, otro, que lo ubica del lado del acto; produciendo ambos sitios un efecto que se siente precisamente en el cuerpo, la angustia. Asunto que resulta paradójico en tanto que algo que parece familiar (heimlich) en la cotidianidad de la época actual (el exceso y el acto), por otro lado acontece en la obra como una cosa extraña, ominosa, irreconocible y abyecta a pesar de estar ahí, repitiéndose constantemente en la dinámica social contemporánea.

Finalmente, las hipótesis interpretativas surgidas en este trabajo investigativo sobre el lugar que el artista en cuestión le da a su propio cuerpo dentro de la obra, respecto a lo que intenta transmitir a través de su trabajo, la forma como se muestra el concepto de lo real en su acción y la cuestión de lo abyecto en su propuesta artística, fueron construidas gracias a unos objetivos que en primer lugar guiaron la investigación hacia un punto concreto:

comprender la obra de Schwarzkogler como una manera particular de reaccionar a la crisis representacional de la época. En segundo lugar a un trabajo documental que como método posibilitó una lectura y una reflexión particular de todo el material bibliográfico, para así construir una explicación “otra” a la obra del artista en relación al cuerpo, el arte y el concepto de lo real de Lacan.

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cuerpo en el arte es comprendido como un medio, como todo aquello que aporta algo material para convertirse en una imagen (producto de pasar la mirada sobre un medio), es decir, el cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve y se reconstruye a lo largo de la historia de los sujetos.

De esta manera, se entiende que, el cuerpo en el arte, es representado de acuerdo al discurso que opera en cada época; en la edad media por ejemplo, el cuerpo fue considerado como un asunto teomorfo cuya característica principal radicaba en la imagen de un cuerpo divino, distinguiéndose un dualismo corporal operando en una misma persona: por un lado estaba el cuerpo natural o mortal y por otro, el cuerpo de la manifestación o inmortal.

En el renacimiento la imagen del cuerpo fue atravesada por un renacer en lo político, social, científico y cultural, sin embargo fueron retomadas las raíces griegas y romanas clásicas del arte pero con la intención de hacerse una lectura distinta de la figura anatómica y del ideal apolíneo, así “la imagen del cuerpo del renacimiento se polariza en los extremos de la figura anatómica y de la estatua como un arte corporal en el espíritu de la geometría”

(Hans Belting, 2002, pág. 125). Con el renacimiento se abre la posibilidad de experimentar con los cuerpos y aparece cierto erotismo no visto antes en los cuerpos del arte.

Con la ilustración, la fotografía aparece como un medio técnico capaz de documentar el cuerpo, “ya sin ninguna intervención del artista que pudiera falsificar la verdad de la imagen del cuerpo” (Hans Belting, 2002, pág. 133). La fotografía “desplazó el derecho de representación de la imagen en múltiples sentidos, pues permitía no solamente realizar incontables copias a partir de un solo negativo, sino que también incitaba a tomar incontables imágenes de una sola persona, en las que esta se veía simplemente distinta, sin que se pudiera decir, a pesar de la verdad indexal del medio, cómo se veía realmente” (Hans Belting, 2002, Pág. 133).

En relación al arte, Marc Jiménez (1999) expresa que la modernidad privilegió una concepción tradicional y objetiva de éste (figurativo, bello, armonioso, privado y único), pues se juzga la imagen a partir de una categoría de forma y belleza, en este sentido, el arte moderno se convierte en un instrumento que indica una única realidad, es decir, el arte queda adscrito como un asunto meramente objetivo.

Baudelaire (1863) por otro lado, expresa que la modernidad traduce fielmente las propias impresiones de un objeto, se plasma la imagen tal y como se recuerda en el cerebro, expone además que, la idea que se hace el hombre de lo bello la imprime en toda su estructura, es lo quisiera ser; en este sentido el cuerpo aparece en la modernidad como una construcción ideológica. Foucault (1984) por su parte expresa que el hombre moderno es aquel que se inventa a sí mismo, hace de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos, de sus pasiones y de su existencia una obra de arte. Ana María Guasch expresa por ejemplo que en la

“posmodernidad el recorrido artístico por el cuerpo tiene todavía bastante de antropomórfico, de orgánico, de referencial, de natural, en línea directa con las prácticas del *body art* de los años setenta, pero sobre todo es un cuerpo que ahonda en el doble y casi siempre contradictorio terreno del simulacro, de lo artificial, de lo pos-orgánico, de lo tecnológico, por un lado, y de lo abyecto y traumático, por otro” (Guasch, 2004, pág. 60).

Expresa además que el cuerpo es entendido como un campo metodológico, como un lugar obsesivo donde se centran discursos subjetivos (de Goethe a Nietzsche, de Freud a Lacan, y en especial de Deleuze y Guattari) y prácticas artísticas relacionadas con el deseo, la ideología, la identidad sexual, la escritura y la tecnología. Así con el discurso del

simulacro el cuerpo pierde su función y solo interesa de este su imagen o fragmentos de su imagen; con la actitud posmoderna cae la racionalidad estética, el arte pierde por completo su valor aurático y su significado único, pues el artista no busca ya representar sino simular la realidad, de este modo cada quien construye su propia realidad. El arte aquí da un giro hacia la subjetividad.

Con el arte posmoderno el cuerpo es totalmente transformable, lo pos-humano se impone como el triunfo total del cuerpo porque posibilita la creación de un yo autónomo que no necesita la mirada del otro, ni la relación con el otro, es decir, el yo como identidad ya no interesa, “pocos sienten la necesidad de interpretarse o descubrirse psicológicamente a sí mismos” (Guasch, 2004, Pág. 65), el cuerpo esta solo a favor del presente y de la tecnología, en esto, es donde se busca un nuevo concepto de personalidad.

Ultimando el recorrido del cuerpo en el arte para introducir el artista que ha causado el presente trabajo de grado, se encuentra el arte contemporáneo que privilegia lo abyecto o el desasosiego, pues éste arte no simula nada, sino que busca generar angustia en el observador al posibilitarle un encuentro directo con una realidad que lo excede, “una realidad que aparece ahora sin velos encubridores, sin maquillajes protectores, sin imágenes-pantalla” (Guasch, 2004, Pág. 68). De este modo, el cuerpo grotesco es planteado

en el arte contemporáneo como una búsqueda de nuevas zonas de libertad en la destrucción de los límites.

Ahora bien, para empezar a ahondar en el objeto de estudio del presente trabajo se presentara a uno de los movimientos posmodernos que tomaron como fundamento artístico su propio cuerpo buscando nuevas zonas de libertad, éste es el *-Accionismo Vienés-* movimiento estético más violento y agresivo de la línea del arte de acción o Body Art: neo vanguardia que surgió a partir de los años sesenta tomando -el cuerpo- como campo de acción artístico para alcanzar un sueño de libertad social, política, cultural y sexual.

Según el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2008) se ubicó el *Accionismo Vienés*, desde un punto de vista histórico, en la encrucijada del acto per-formativo que sacudió el mundo de Oriente a Occidente a finales de los años 50 del siglo XX. Éste movimiento buscó desplazar el campo de la pintura hacia el espacio per-formativo, abriendo puertas a un arte de comportamiento bajo los dictados de un tiempo real.

Los accionistas vieneses consiguieron producir por primera vez en Austria un movimiento de auténtica vanguardia, utilizando el cuerpo como instrumento para una

práctica revolucionaria, tanto artística como política, lo que fue un fenómeno único en la Europa de posguerra. Éste movimiento se produjo paralelamente al happening norteamericano, al movimiento Fluxus internacional, a la orientación per-formativa de artistas alemanes como Joseph Beuys y Wolf Vostell y junto al despertar de ciertas explosiones neo-dadaístas como el grupo Gutai en Japón, los situacionistas y letristas franceses y otras neo-vanguardias.

Piedad Soláns (2000), expone respecto a éste movimiento que toda su acción se convirtió en acción de resistencia, de enfrentamiento, de provocación y de ataque. Por ello, toda su obra expone sexualidad y muerte; derramar líquidos, mezclar sustancias y abrir heridas como un llamado a lo trágico, a sí mismas y la mirada del otro. Las acciones de Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler condujeron a la exploración de zonas prohibidas del cuerpo, la mente y la estética; rompieron con la mirada tradicional y contemplativa del arte, pensaron su obra desde otra perspectiva, la del “anti-arte”.

Particularmente, Rudolf Schwarzkogler fue un artista vienes integrante del *Accionismo Vienes*, quién produjo seis acciones entre 1965 y 1966 influenciado en primer lugar por pinturas grotescas, dramáticas, eróticas y agresivas de expresionistas vieneses como Egon Schiele (1890-1918) y Oskar Kokoschka (1886-1980), y en segundo lugar por postulados

freudianos sobre el inconsciente, el yo y las fuerzas pulsionales; estéticas que posibilitaron al artista situar el cuerpo como dominio de lo real, en otras palabras, como asunto propio del goce, del acto y de la angustia.

Schwarzkogler expone su obra a favor de un arte puramente dionisiaco (Nietzsche), desesperanzador, cruel, abyecto, siniestro e incongruente al privilegiar actos crudos y un afán por revelar el ocultamiento de asuntos referidos a la sexualidad, la muerte, lo político y lo social como una forma de liberación. En su pensamiento artístico el cuerpo se convierte en un medio para explorar asuntos prohibidos y provocar las normas morales y religiosas de su época; “El cuerpo se convierte en el territorio donde tiene lugar la creación y la destrucción (...)” (Soláns, 2000, Pág. 9).

La obra de Schwarzkogler estuvo atravesada por la obsesión de exhibir lo abyecto de la sociedad contemporánea, especialmente de la Viena de pos guerra a través de seis acciones, en las que se observa su propio cuerpo adornado con utensilios hospitalarios, escenarios blanco/negro, algunos fluidos corporales, animales de consumo (pescado y gallina) y como aspecto más dramático y angustiante de toda su obra, aparece en su sexta acción -un espejo negro- con lo que da a entender que los cuerpos ya no dicen nada del sujeto mismo, “la propia identidad cada vez depende más de como uno se siente percibido por los otros. El

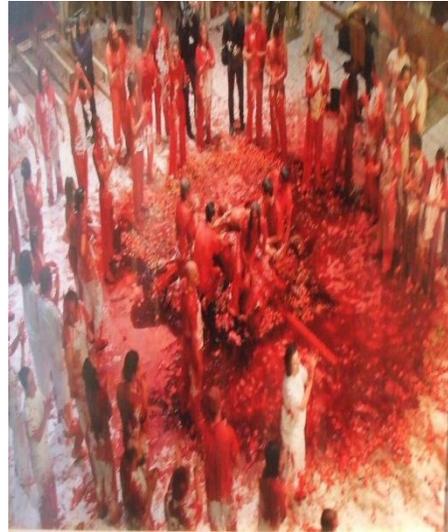
mundo se ha convertido en un espejo” (Guasch, 2004, Pág. 65) que no muestra imagen ni reflejo del ser humano, solo muestra un vacío interminable y un llamado al acto.

Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler son los artistas que conformaron el grupo denominado *Accionismo Vienés* en los años sesenta; éstos, se valieron del performance, la fotografía y la escultura como medio de expresión estética para interrogar desde diferentes perspectivas los límites del cuerpo; en este sentido la violencia, el dolor, el sufrimientos y los fluidos corporales, especialmente la sangre, fueron medios utilizados por los artistas para mostrar la fragilidad y la fragmentación del cuerpo en la contemporaneidad. ¿Qué límites interrogan estos artistas a través de sus propios cuerpos? “Los límites de la obra, del soporte, del propio cuerpo, de la mente, del arte. Los límites del instinto, de la razón, del dolor, de la sexualidad, de la cultura, la sociedad y la historia” (Soláns, 2000, Pág. 11).

Introducción a la propuesta artística del Accionismo Vienés: Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, Viena 1960-1971.



G Gunter Brus, Automutilación III, 1965



Germann Nitsch, Orgías y Misterios, 1962



Otto Muehl, Prueba de alimentos, 1966



Rudolf Schwarzkogler, segunda acción, 1966

Imágenes tomadas de internet en:
https://www.google.com.co/search?q=imagenes+del+accionismo+vienes&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjv95iP96rNAhXDbiYKHcSaAC0Q_AUIBigB

1.1.1 Pregunta de investigación

Bien, puede observarse en la *Acción* del artista Rudolf Schwarzkogler que las expresiones del cuerpo no funcionan ya bajo un orden simbólico, sino real en tanto ponen por un lado, en cuestión la lógica de la representación, y por otro, de presente una lucha violenta y constante entre cuerpo biológico y cuerpo psicológico que exceden tanto al artista como al observador contemporáneo y los convoca a formas de satisfacción excesivas y repetitivas. Por ello y en vista de que la actitud del artista contemporáneo esta puesta en documentar la sociedad actual por una vía diferente a la representación y la palabra, surge la pregunta:

¿Cuáles son las características estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler?

1.2 JUSTIFICACIÓN

Comprender las características estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler fue un proyecto motivado en gran medida por el seminario de estética expandida, dado por el docente Ricardo Moreno del área de Psicología el primer semestre de 2015, en el cual se propuso el cuerpo en el arte como tema principal. Asimismo en mi trayectoria por los siguientes seminarios de la línea de estética (estética moderna y psiquismo creador) comprendí que el arte no es solo un discurso que sirve para representar el mundo externo del ser humano (cultura, religión, naturaleza, política, razón etc), sino, que puede convertirse también en un discurso capaz de hacer presente el mundo interno, lo invisible, lo real (no en su totalidad pero si en cierta medida).

Fue a partir de esta idea que vi en el arte contemporáneo, específicamente en la obra del artista Rudolf Schwarzkogler una relación entre arte y psicoanálisis puesto que en ambas existe un empuje por descifrar aquello extraño al entendimiento del sujeto: su psiquismo, aclarando por supuesto que cada quien lo hace por vías diferentes. En cuanto al artista ya mencionado tengo que decir que la relación particular que tiene éste con el cuerpo y con la estética abyecta (introducir en la obra elementos socialmente repudiados como la sangre, orina, heces, semen, suciedad, lo feo, lo sexual, lo diverso, entre otros) la cual provoca en el observador asco, rechazo, horror y angustia; fue el tema que de entrada me motivo a hacer

esta investigación desde el área de psicología, dado el lugar de exceso y transgresión en el que la contemporaneidad ha ubicado las practicas humanas relacionadas con el cuerpo.

En este sentido, la lectura que hace el arte contemporáneo del cuerpo como mero objeto de acción artística pone en escena tres elementos desde los cuales viene operando la sociedad contemporánea: subjetividad, angustia y exceso; escenario confuso y desbordado que indica al sujeto que algo consigo no funciona, pues algo siempre le falta aunque lo busque en el Otro. Tal vacío viene siendo lo que el artista moderno expone a través de su obra abyecta, usando su cuerpo como un modo de liberación subjetiva, de ahí la relación directa con la sexualidad, lo profano, la violencia y el dolor. La complejidad de tal escenario, es puntualmente lo que se planea indagar a través del estudio de la obra fotográfica del artista Rudolf Schwarzkogler, quién a través de sus seis acciones, propone el cuerpo como espacio donde se lleva a cabo la tragedia de la existencia humana y la fotografía como un medio artístico para trasgredir límites, provocar y angustiar al observador.

En esta perspectiva, considero que la línea de estética permite al estudiante hacer reflexiones a profundidad respecto a los excesos del arte y de la subjetividad contemporánea, pues a partir de autores como Aristóteles, Platón, Freud, Lacan, Kristeva, Artaud, Foucault, Nietzsche, Baudelaire, Bataille, Benjamin, Heidegger, entre otros, puede

pensarse el arte como un modo de tratamiento contra todo aquello que excede a una sociedad, puesto que el artista con su obra introduce elementos que interrogan y responden a la manera como estas (las sociedades) se estructuran. De allí que el arte contemporáneo sea una respuesta al espíritu puramente dionisiaco del presente, donde el artista intenta dar cuenta del fracaso de la razón y del declive de discursos clásicos, pues su interés no está puesto ya en la representación de la naturaleza, sino en la presentación de sí mismo a través de actos abyectos.

De otra parte, en la revisión de antecedentes se constata un uso de nociones psicoanalíticas a la hora de pensar el lugar del cuerpo en el arte contemporáneo, este uso es, algunas veces, impreciso, de modo que esta situación estimula la realización del presente proyecto partiendo de la idea de hacer una conceptualización más precisa del concepto de lo real, como lo expone Lacan, para así intentar comprender de una manera más rigurosa el estatuto del cuerpo, particularmente en la obra del autor elegido.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo general

- Comprender las características estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler.

1.3.2 Objetivos específicos

- Describir aspectos del contenido de la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler
- Relacionar nociones psicoanalíticas con las representaciones de cuerpo que se observan en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler
- Analizar las particularidades estéticas de la obra de Rudolf Schwarzkogler a la luz del concepto de lo real de Lacan.

1.4 DISEÑO METODOLÓGICO

1.4.1 Orientación metodológica

El presente trabajo de investigación pretende a partir de la obra fotográfica del artista Rudolf Schwarzkogler comprender el lugar en que la contemporaneidad ha puesto las prácticas relacionadas con el cuerpo, en esta perspectiva, se parte desde un enfoque metodológico basado en la investigación cualitativa ya que permite conocer a detalle, determinada realidad de carácter subjetivo como bien se procura en este trabajo estético.

Así pues, el enfoque cualitativo se convierte en este trabajo en una manera de proceder “mediante la cual los investigadores se interesan en comprender los significados que los individuos dan a su propia vida y a sus experiencias (...) al punto de vista, al sentido que los actores dan a sus conductas, o a sus vidas (...). (Anadón, 2008, pág. 204). Dando valor con esto a la subjetividad y a la comprensión e interpretación de particularidades humanas, artísticas y sociales.

1.4.2 trabajo documental

Ahora bien, como la vía más idónea para construir una interpretación acerca de los elementos artísticos presentes en la obra de Rudolf Schwarzkogler, se puntualizará en los aspectos particulares y/o subjetivos de su obra, tales como: el lugar que el artista le da a su propio cuerpo dentro de la obra, lo que intenta transmitir a través de su trabajo, la forma como se muestra el concepto de lo real en su acción y el lugar de lo abyecto en su propuesta artística.

Para lograr tal propósito se hará uso de un método de la investigación social cualitativa denominado, *trabajo documental*, el cual es un procedimiento de indagación, recolección, reflexión, análisis e interpretación de registros de hechos en torno a un determinado documento, bien sea escrito, visual, sonoro o audiovisual con el fin de construir un nuevo conocimiento que no pretende un significado único, sino, la comprensión del hecho y la explicación de la realidad a la que el trabajo de investigación apunta.

Para Vélez y Galeano (2002) el trabajo documental no es sólo una fuente o técnica de recolección de información, se constituye en una estrategia de investigación con

particularidades propias en la obtención de información, el análisis e interpretación del hecho a estudiar. En tal sentido, el trabajo documental se convierte en una herramienta de investigación fundamental para la actual tesis, puesto que en un principio remite a la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler como documento primario de extracción de información, y en segundo lugar, remite a otras fuentes documentales de carácter secundario como revistas de investigación, videos documentales, trabajos estéticos, conceptos psicoanalíticos y teoría del arte.

Ahora bien, lo anterior se hace posible en la medida en que el trabajo documental combina fuentes diversas, pues:

“El término documento se refiere a la amplia gama de registros escritos y simbólicos, así como a cualquier material y datos disponibles. Los documentos incluyen prácticamente cualquier cosa existente previa y durante la investigación incluyendo relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotografía, memorandos, registros de acreditación, transcripciones de televisión, periódicos, folletos, agendas y notas de reuniones, audio o videocintas, extractos presupuestarios o estados de cuentas, apuntes de profesores o estudiantes, discursos...” (Erlandson, D. A. et al, 1993:99, cit par Vélez y Galeano, 2002, Pág. 41).

Asimismo, Fernando López (2002) en su texto *El análisis de contenido como método de investigación* cita a Bardin (1986:7) entre otros para decir que “el análisis de contenido es un conjunto de instrumentos metodológicos, aplicados a lo que él denomina como “discursos” (contenidos y continentes) extremadamente diversificados. El factor común de estas técnicas múltiples y multiplicadas -desde el cálculo de frecuencias suministradoras de datos cifrados hasta la extracción de estructuras que se traducen en modelos- es una hermenéutica controlada, basada en la deducción: “la inferencia”. (López, 2002, pág. 173).

Por consiguiente, teniendo seleccionado y estudiado el material documental primario, obra fotográfica del artista, y el secundario, documentos referentes al tema de investigación ya sea en libros, artículos, videos o revistas de investigación; se procederá a hacer un análisis de contenido riguroso de éstos documentos en coherencia con los objetivos propuestos en este trabajo investigativo: a). Comprender las características estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler, b) Describir aspectos del contenido de la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler. c) Relacionar nociones psicoanalíticas con las representaciones de cuerpo que se observan en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler. d) Analizar las particularidades estéticas de la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler a la luz del concepto de lo real de Lacan.

Esto con el fin de hacer una lectura particular de las circunstancias halladas en los documentos seleccionados y puntualizar detalles encaminados hacia el desarrollo del problema de la investigación: ¿Cuáles son las características estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler?

A modo personal, la razón de haber considerado el análisis de contenido como una forma particular de análisis de documentos obedece a que “en tanto que esfuerzo de interpretación, el análisis de contenido se mueve entre dos polos: el del rigor de la objetividad y el de la fecundidad de la subjetividad. Disculpa y acredita en el Investigador esa atracción por lo oculto, lo latente, lo no aparente, lo potencial inédito, lo “no dicho”, encerrado en todo mensaje” (López, 2002, pág. 173).

1.4.3 Cronograma de actividades

Tabla 1.0 Cronograma fases de construcción del anteproyecto trabajo de grado

1 CRONOGRAMA ANTEPROYECTO*					
ACTIVIDADES	TIEMPO	Mes I	Mes II	Mes III	Mes IV
Asignación del Asesor de practica		X			
Delimitación del tema a trabajar		X			
Búsqueda del material bibliográfico		X			
Una asesoría por semana		X			
Planteamiento del problema		X	X		
Revisión de los antecedentes			X		
Una asesoría por semana			X		
Marco teórico				X	
Objetivos				X	
Justificación				X	
Una asesoría por semana				X	
Diseño metodológico					X
Presupuesto					X
Una asesoría por semana					X
Entrega de anteproyecto					X

Tabla 1.1 Cronograma fases de construcción del proyecto de trabajo de grado.

2 CRONOGRAMA PROYECTO*						
ACTIVIDADES	TIEMPO	Mes I	Mes II	Mes III	Mes IV	Mes V
Asignación del Asesor de practica		X				
Hacer las correcciones del anteproyecto		X				
Ajustar los objetivos		X				
Descripción del objeto de estudio		X				
Cuatro asesorías		X				
Puntualizar los hallazgos del proyecto			X			
Relacionar los hallazgos con los conceptos			X			
Cuatro asesorías			X			
Relacionar los hallazgos con los conceptos				X		
Finalizar el capítulo de hallazgos				X		
Cuatro asesorías				X		
Introducir la discusión					X	
Darle cuerpo a la discusión					X	
Cuatro asesorías					X	
Conclusión					X	
Entrega de proyecto						X

Tabla 1.2 Presupuesto global del trabajo de grado

PRESUPUESTO GLOBAL DEL TRABAJO DE GRADO				
RUBROS	FUENTES			TOTAL
	Estudiante	Institución - IUE	Externa	
Personales	2.057.000	3.455.658		9.728.000
Material Bibliográfico	1.970.000			1.970.000
Equipos	1.245.000			1.245.000
TOTAL				12.943.000

Tabla 1.3 Descripción gastos personales

DESCRIPCIÓN GASTOS PERSONALES						
Nombre del Investigador	Función en el proyecto	Dedicación h/semestral	Costo por hora			Total
			Estudiante	Institución - IUE	Externa	
Sandra P. Vargas C.	Investigadora	400 horas	20.000			8.000.000
Ricardo Moreno	Asesor	36 horas		48.000		1.728.000
TOTAL						9.728.000

Tabla 1.4 Descripción material bibliográfico

DESCRIPCIÓN MATERIAL BIBLIOGRÁFICO				
Descripción de compra de material bibliográfico	Costo			Total
	Estudiante	Institución IUE	Otro	
Obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler	1.000.000	0		1.000.000
Seminario 3, 6, 11 y 20 de Lacan	480.000	0		480.000
Volumen 14 de las obras de Freud	120.000	0		120.000

Sentido y sin sentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis. Julia Kristeva	90.000	0		90.000
El erotismo. Georges Bataille.	100.000	0		100.000
El arte hoy. El Accionismo Vienes. Piedad Solans.	180.000	0		180.000
TOTAL				1.970.000

Tabla 1.5 Descripción equipos

DESCRIPCIÓN EQUIPOS				
Descripción de compra de equipos	Costo			Total
	Estudiante	Institución - IUE	Externa	
Computador portátil Sony	1.200.000			1.200.000
Memoria de 16 GB	25.000			25.000
TOTAL				1.245.000

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 REVISIÓN DE ANTECEDENTES

Lo que caracteriza el arte contemporáneo es la relación particular que se da allí entre el cuerpo y las teorías de la subjetividad, especialmente la noción psicoanalítica de lo real. El cuerpo entonces, es para el arte de hoy un campo de batalla que se libra entre las prácticas de lo sensible, los juegos de saberes y la experimentación de la existencia, todo ello por medio de la acción; pero tal acción no es una acción cualquiera, sino una acción que apunta cada vez más a relaciones y vivencias extremas en el cuerpo y a una fragilidad y superficialidad carnal.

A esto agrega Guasch (2004) que el cuerpo del arte contemporáneo es un cuerpo que ante todo ahonda en el doble y siempre contradictorio terreno del simulacro, de lo artificial, de lo pos orgánico, de lo tecnológico, por un lado, y de lo abyecto y traumático, por otro. Julia Kristeva (1987) por su parte, expresa que con la irrupción de lo abyecto las prácticas estéticas contemporáneas sobre el cuerpo resultan perturbadoras a la mirada, pues no son exactamente imágenes que causen indiferencia, sino, imágenes que ejercen la fascinación de situar al espectador ante lo prohibido y lo siniestro.

Partiendo de lo anterior es que Hal Foster (2001) presenta su texto *el retorno de lo real* como un análisis al giro dado tanto en los modelos como en la teoría del arte a partir de las vanguardias que surgieron en los años sesenta, esto intentando responder la pregunta ¿cómo una reconexión con una práctica pasada apoya una desconexión de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva? Así pues, el autor da desarrollo a dos temas que tocan directamente con las prácticas del cuerpo en el arte contemporáneo: uno muestra las dificultades fluctuantes entre la dimensión histórica del arte y la dimensión social del arte por ir cada una en direcciones contrarias; lo otro, que es de hecho, el tema de interés en el presente trabajo, expone como lo real (en términos lacanianos) se convierte en una constante de los movimientos artísticos de ahora.

Así, Foster en su apartado “El retorno de lo real” y “El artificio de la abyección”, explica que hasta los años sesenta la guerra contra la representación era dada por la abstracción, sin embargo, desde 1960 otra trayectoria del arte estaba ligada al realismo y al ilusionismo (arte pop, fotorrealismo y arte apropiacionista) tomando dos modelos básicos de representación: por un lado estaban los que pensaban que las imágenes estaban atadas a referentes o cosas reales del mundo, y por el otro, quienes creían que las imágenes representaban otras imágenes.

En este sentido fue que la mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía, se referían a uno u otro lado de esta línea: la imagen como referencia o como simulacral. Para el arte pop la noción simulacral era clave en la crítica contra la representación porque permitía des-simbolizar al objeto, sacarlo de cualquier significado profundo y liberarlo de quedarse detrás de la obra para presentarlo directamente (sin pantalla) al observador.

Desde esta perspectiva el autor anuncia una crisis de la pantalla-imagen o representación en el arte, expresa que las vanguardias pretendían introducir en sus trabajos, elementos socialmente rechazados que provocaran un encuentro directo, no placentero, horroroso, angustioso, obsceno y abyecto entre el observador y el objeto artístico.

De tal modo el rechazo a la representación por parte del arte contemporáneo fue una manera de ir en contra del orden objetivo de la estética y permitir así la entrada de asuntos meramente subjetivos al arte; siendo entonces en virtud de este ideal que a partir de 1960 el cuerpo aparece en el arte como un discurso que pone en evidencia la manera como el hombre contemporáneo entiende la vida, la muerte, la sexualidad, las pasiones, los afectos; la existencia. En consecuencia Foster termina concluyendo que al rasgar esa pantalla imagen justo allí donde sucede el armisticio entre el sujeto y la mirada, es que penetra lo

real o al menos un atisbo de lo real en el arte, puesto que lo real es imposible de representar, pero posible de personificar por medio de lo abyecto.

No obstante, la lectura hecha por Foster de lo real desde el concepto propio de Lacan, como lo expresa de entrada, se observa imprecisa en su texto, pues no parece referirse al concepto más allá de una realidad artística o de una realidad del sujeto artista con su cultura, como lo común contemporáneo, pues parece olvidar que en psicoanálisis el encuentro con lo real debe ser un encuentro fortuito y no organizado o simulado, es decir, lo traumático obedece siempre al encuentro sorpresivo de un sujeto con un acontecimiento y no a una provocación inducida o preparada por el artista.

A propósito afirma Luciano Lutereau (2002) que si hay un libro que marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte es *El retorno de lo real* (1996) de Hal Foster,

“quien no sólo cita al Lacan de los Escritos sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan de Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. (...) es preciso advertir que –ya desde el

título – el libro contiene una confusión conceptual (que después Foster evidencia en su análisis de lo traumático), dado que, para Lacan, la modalidad del retorno (de lo reprimido) es una característica del inconsciente y no de lo Real” (Lutereau, 2002, Pág. .22).

En el mismo camino se encuentra Gabriel García Cimaomo (2007) con su artículo estético *El cuerpo pulsional: cuerpo erótico y cuerpo thanático*, con lo cual quiere dar cuenta del uso del cuerpo como expresión y/o soporte de la pulsión de vida (cuerpo erótico) y la pulsión de muerte (cuerpo thanático). Expresa además que hablar de pulsión de vida y pulsión de muerte lo remite directamente al meollo de la problemática psicoanalítica y a la metapsicológica freudiana.

No obstante su discurso pierde rigor cuando indica que, de la visión del hombre de Freud sólo le interesa apropiarse para fines de su trabajo -de algunas nociones puntuales referentes a la pulsión de vida (Eros) y a la pulsión de muerte (Thanatos)-, como si la complejidad de tales nociones se abarcaran puntualmente en definir la una o la otra. Así pues, una inconsistencia conceptual en su trabajo puede observarse en la definición que hace del cuerpo thanático: como aquellas prácticas artísticas en torno al cuerpo del propio artista o del espectador, que es sometido a un grado variable de violencia, exponiéndolo a

situaciones de peligro real, de lesiones transitorias, permanentes e incluso letales y que resultan perturbadoras.

Piedad Soláns (2000) en cambio expresa interesarse por lo meramente fenomenológico del arte contemporáneo, piensa lo real como una estética negativa en la medida que se observa en el artista moderno, una lucha convulsiva por romper esa identidad construida en el espejo de una realidad que aprisiona lo subjetivo, por lo que busca entonces nuevas zonas de libertad en la destrucción de los límites.

En este sentido la autora entiende el cuerpo en el arte contemporáneo como un abyecto, como aquello que hay que destruir, mutilar, distorsionar, aniquilar y conducir por medio de la acción más allá del límite, para crear. Pues expresa que solo así el artista puede acceder a una zona “otra” de libertad permitida además por la grieta abierta y no cerrada de Sade, Kafka, Beckett, Genet y Bataille, en lo cual se trata de oponerse, escupir, resistir y atacar a la cultura; siendo a partir de esto que, el arte corporal se hace una conciencia aguda respecto a los agujeros a través de los cuales mira, pues para el artista, mirar a través de los agujeros es des-cubrir, es elegir entre saltar o morir, y salta, pero no cae en la libertad, sino en otra zona, la de la abyección. En otras palabras para Soláns el cuerpo en el arte contemporáneo se convierte en un territorio donde se dan lugar la creación y la destrucción, un arte más cercano a lo real donde circula abyección, dolor, terror y exceso.

Juan Felipe Arroyave (2001) por su parte, pretende con su trabajo establecer una reflexión en torno a la relación entre estética y crueldad en el arte actual, tomando el cuerpo como elemento fundamental de la historia de Occidente y haciendo uso de tres conceptos del psicoanálisis: pulsión (mortífera), goce (de lo cruel) y lo real (como aquello que vuelve al mismo lugar) como niveles conceptuales de reflexión en su trabajo.

Así pues entiende el *Ars Crudelis* como un rasgo de lo imposible de soportar y a la vez expresa que esto puede ser lo velado por el arte mismo, refiriéndose así a lo real. En su cuarto apartado plantea el rasgo de crueldad en el arte como la verdad cercana a lo mortífero y a lo real, situación que actualmente posiciona los cuerpos en el terreno de lo abyecto. En su quinto apartado dilucida además que para llevar a cabo su reflexión acerca del punto límite, donde la crueldad es un velo más frente a lo real, utilizará conceptos cruciales del psicoanálisis, específicamente de Lacan; no obstante también aclara que los conceptos tomados tanto del psicoanálisis como de la filosofía, serán utilizados en su trabajo, no con el rigor de un psicoanalista o de un filósofo, sino como un estudiante o como un simple ser arrobado por las redes poéticas del arte.

Por lo contrario a los autores anteriormente mencionados, Amanda Oliveros (2003) pone un poco de rigor a los conceptos psicoanalíticos que expone en su trabajo estético, esto se evidencia al decir, que la ruptura posmoderna en el arte da lugar a un divorcio de la

representación, de la mimesis y de la semejanza, hasta alcanzar la invisibilidad del objeto, yendo tal ruptura de la mano de una desgarradura del imaginario. Agrega además, que por Lacan sabemos en el escrito *La dirección de la cura y los principios de su poder*, que la representación del falo no ha sido la misma en todas las épocas, pudiendo inferir así que el artista a lo largo de la historia, ha sido quién, con su saber, muestra en su obra, la subjetividad de la época que habita para sostener o para interrogar, por vía del objeto, el referente fálico de la época.

Expresa por ejemplo que el arte de vanguardia contemporáneo instituye un arte liberado del pasado, sin referencia a algún objeto del mundo, presentando el objeto en su materialidad; con la acción performática, por ejemplo, el objeto se consume literalmente, se oblitera y el artista pone su cuerpo como objeto en el orificio que deja el objeto evaporado, en tal sentido la acción reemplaza la presentación del objeto, la acción del cuerpo propone al artista entonces como un enunciado sin enunciación.

Expresa además que la caída de los discursos en la contemporaneidad y la crisis de la significación llaman al psicoanálisis a dar sentido, y una manera de hacerlo es respondiendo desde el campo de lo singular del sujeto, no desde el campo de lo universal, donde se cree en la protesta identitaria, por ello es esencial no perder la brújula del sentido de lo real en cada una de las singularidades; esto con el fin de no confundir el sentido común de las

propuestas culturales de las ciencias humanas con el sentido de lo real y su orientación en el campo del psicoanálisis.

Ahora bien, después de haber hecho la lectura de los trabajos estéticos anteriormente expuestos, puede decirse que en todos ellos aparecen cinco elementos comunes que bien pueden interpretarse como fundamentales para la apertura del arte contemporáneo, estos son:

- ✓ Evidencia de una crisis de la representación, el artista no pretende representar la realidad sino vivirla, experimentarla, transformarla y cuestionarla por medio de la acción.
- ✓ Ubicar el cuerpo como lugar donde se lleva a cabo la existencia y como sitio de las prácticas artísticas contemporáneas.
- ✓ Privilegio de nociones psicoanalíticas en trabajos estéticos por ser instrumentos que posibilitan pensar de una manera cercana, el arte y sus fenómenos.
- ✓ Predominio de lo real como manera de des-cubrir lo prohibido por la sociedad y dar un giro subjetivo al arte.

- ✓ Lo abyecto como provocación y desafío a las normas preestablecidas y como nuevas formas de conquistar espacios de libertad en el arte.

2.2 REFERENTES MARCO TEÓRICO

2.2.1 Arte contemporáneo

El arte contemporáneo según Herschel B Chipp (1995) se empieza a gestar en Norteamérica en los primeros años del S. XX por artistas pertenecientes a la Ash Can School quienes compartían el rechazo por la gastada y trivial obra de la academia presente en cuadros de artistas que estudiaban en el extranjero (Europa), los cuales intentaban además materializar los débiles ecos de la escuela de Barbizón y Dusseldorf.

De esta manera bajo la dirección de Robert Henri (1885-1929) en especial a través de la escuela que floreció en New York entre 1907 y 1912 fue que los artistas norteamericanos empezaron a buscar la inspiración en la vida que les rodeaba, “estaban convencidos de que la vida de las calles de la ciudad constituía el estímulo de arte más vivo, Henri preconizaba con gran convicción que el arte dependía de una intención social, que la verdad era más importante que la belleza y la vida más importante que el arte. Su idea de lo “real” no era difícil de comprender” (Chipp, 1995, pág. 534) puesto que la encontraba en todos los

sucesos de la metrópoli y en las problemáticas sociales resultantes de la rápida urbanización por la que estaba pasando Estados Unidos.

Expresa el autor que es solo hasta 1945 que puede hablarse de un periodo contemporáneo en el arte, pues es en esta época, después de la Segunda Guerra Mundial, que la escuela de arte de New York empieza a ejercer gran influencia en Europa (Londres, Roma, París) y Tokio alentando nuevos movimientos artísticos que restaron importancia a la concepción clásica del arte predominante en Europa ligado a la belleza y a la academia por un arte ligado a la libertad y a lo vida trivial.

Sin embargo, Yves Michaud (2007) tiene una mirada menos pretenciosa que la de Chipp sobre el arte contemporáneo, pues en su discurso pone de presente el malestar que le genera la actitud poco crítica de aquellos profesionales que bajo el disfraz de etnógrafos del arte producen “biblias” que favorecen la promoción burocrática e intereses diversos del sistema de producción y no precisamente el arte o el artista. En tal sentido el autor expresa que mucho se ha dicho sobre la desaparición o casi desaparición de la pintura y sin embargo aún hoy se ven cuadros expuestos a la mirada y despistados que siguen pintando a pesar de ser in-visibilizados por el público de la época, pues hay que entender que:

“este público que no entiende nada ya no es el público vulgar del siglo XIX fascinado por el academicismo en su gloria sino el público burgués del siglo XX, en la onda, aficionado al video, la música techno, la comida mixta y el diseño. En los muros de las galerías, centros de arte y museos de arte contemporáneo, la fotografía reemplaza a menudo a la pintura” (Michaud, 2007, pág. 29).

Esta fotografía es practicada y aceptada en todas sus formas y temas, de ahí que, en comparación con la pintura no implicaría mucho tiempo ni mucha concentración visual y muchas veces tan solo amerita una mirada pasajera puesto que esta producción contemporánea está hecha de montajes basados en elementos cotidianos: objetos en desuso, basura, envases, productos de consumo, sonido, música, luces entre muchos otros montajes que se presentan en vivo bajo la modalidad de performance o acción, en lo cual no importa la materialidad del objeto presentado sino la gama de efectos que genere como: perplejidad, desubicación, fascinación, rechazo, horror, indiferencia y otros más; en este sentido se borra la obra artística en beneficio de una experiencia estética volátil, experiencia que el arte contemporáneo comparte con la publicidad como puede verse en la obra de Duchamp, quién fue el primero en introducir de manera sistemática la iconografía de la publicidad en su arte y luego el arte pop hizo de esta su marca de fábrica.

Todo esto da a pensar si es lo mismo arte que publicidad y si es lo mismo publicidad que arte, pero lo que sí es seguro es que el arte contemporáneo se ha despolitizado y des-socializado para estructurarse en un conjunto de situaciones populares y vulgares inducidas por Duchamp a través de su producción *ready-made*.

Así, desde 1910 con Marcel Duchamp el arte ya no es entendido en términos de sustancia o esencia sino en términos de procedimientos que lo definen, de ahí que el artista diga real o divinamente “eso es arte” para referirse a una pala de madera y metal para la nieve como: *In Advance of the Broken Arm*. En otras palabras para el autor el arte contemporáneo es aquel que se caracteriza por hacer de una cosa cualquiera, pero seleccionada, una obra de arte que puede ser al mismo tiempo una no-obra. Finalmente, retomando una cita del artículo de Milagros Rincón Gonzales (2009) de Yves Eyot se dirá que:

“(…) el arte de hoy, en la extraordinaria diversidad de sus aspectos, se ha creado y continúa creando a partir de recorridos complejos, de las innumerables corrientes nacidas en el siglo XIX y aún antes, corrientes de evolución económica, industrial, técnica, social y política, filosófica y literaria, plástica y musical, que reaccionan continua y dialécticamente unas sobre otras, se unen y se oponen, con diferencias en el tiempo y en el

espacio; corrientes cuyas influencias diversamente combinadas según las épocas, los países, las clases, los medios y los individuos, constituyen una red móvil, en que cada hilo conserva su relativa autonomía, estando siempre en cierta medida sometido a toda la trama de las influencias globales” (Rincón, 2009 Pág. 40).

2.2.2 El cuerpo: imaginario, simbólico y real

El cuerpo según Úbeda (2006) es para Foucault una superficie de inscripción de los sucesos, un lugar de asociación del yo y un volumen en perpetuo derrumbamiento; en Bataille el cuerpo es el mensajero de una ruina, el signo de la ausencia; en Deleuze y en Derrida el cuerpo es igualmente un producto del exterior, es la huella de otros cuerpos. El cuerpo está atravesado por lo múltiple, lo heterogéneo, lo cambiante lo que es siempre aplazado y se presenta como algo distinto a lo de sí mismo.

Para Lacan el concepto de cuerpo como sustancia gozante tiene sus raíces en el texto de Freud *Más allá del principio del placer* y en la propuesta de Weissman sobre la sustancia viviente. Para Weissman el cuerpo,

“representa el soma en la medida en la que constituye la parte mortal de la sustancia viviente, introduciendo una distinción entre esa parte mortal y las células germinales, que representan el germen que sería la parte inmortal, oposición entre soma y germen que sirve a Freud para producir una analogía con su “dualismo pulsional”. Así las pulsiones sexuales serían en Freud la parte inmortal y la pulsión de muerte representaría lo mortal” (Izcovich, 2009, pág. 69).

No obstante, Freud se separa de la teoría de Weissman en tanto considera a diferencia de éste que la muerte es siempre necesaria. Lacan por su parte rechaza ambas posiciones - cuerpo/germen, soma/germen- para Lacan el cuerpo existe como cuerpo sexuado, diferente esto de lo que se entiende por cambios, modificaciones, signos o caracteres sexuales; entonces a lo que llama cuerpo sexuado es el goce de un cuerpo, goce y cuerpo estructurados a partir de un significante, pues es el discurso del Otro es el que marca las maneras como el sujeto goza de su propio cuerpo.

Sin embargo, la primera concepción de cuerpo en Lacan corresponde al estadio del espejo, no se nace con un cuerpo, el cuerpo no es primario en tanto lo viviente no es el cuerpo, lo viviente es una constante, de ahí que debemos distinguir entre el organismo, lo viviente y aquello a lo que se denomina cuerpo. Se considera que para hacer un cuerpo se

precisa un organismo vivo más una imagen, pues el ser humano se constituye a partir de la ilusión de la imagen completa que percibe del Otro, de este modo la imagen es fundadora de lo imaginario. Luego la experiencia perceptiva de la imagen que viene del otro se agrega a una experiencia subjetiva que da lugar a una experiencia de satisfacción,

“esto nos permite anticipar que existe en Lacan, al inicio de su enseñanza la correspondencia posible entre la imagen y la satisfacción. Esto prefigura la elaboración más tardía en lo que concierne a la relación entre lo imaginario y el goce del cuerpo. Esta unidad satisfactoria que Lacan designa en términos de júbilo es lo que experimenta él bebe frente a la imagen completa del otro” (Izcovich, 2009, pág. 38).

Se trata en este caso de un goce meramente imaginario que procura identidad. Otro cambio teórico que propone Lacan frente al concepto de cuerpo es el que se produce con la introducción de lo simbólico, a partir de la categoría significante, pues es a partir ahí que aparece en su texto *Función y campo de la palabra y del lenguaje* el cuerpo ya no como un asunto meramente imaginario, sino el lenguaje definido como un “cuerpo sutil”, es decir, para que la individualidad orgánica se convierta en un cuerpo es preciso que tanto la imagen del cuerpo como el organismo sean tomados como significante. En esta dirección el

cuerpo es situado como una dimensión simbólica, como lenguaje y esto implica que lo simbólico ejerza sus efectos sobre lo imaginario.

No obstante Lacan introduce en su texto *subversión del sujeto* un cambio en la anterior formulación, expone la idea de que hay un significante que falta en el otro, en esta medida pone en duda la noción simbólica como algo absolutamente autónomo, que el Otro no sea completo, exige reflexionar sobre la idea de que el lenguaje no sea un estatuto de garantía absoluta para el sujeto. Es a partir de esta falta que Lacan anuda a la noción de cuerpo, la noción de goce como aquello que viene a llenar una falta, la noción de deseo como aquello que apunta a una falta imposible de satisfacer y la noción de pulsión como una necesidad de recurrir a la relación con el otro para atrapar en el cuerpo del Otro el goce que ha sido sustraído.

2.2.3 Pulsión

En cuanto al concepto de pulsión tenemos que Freud presenta dos términos en su texto *Pulsiones y destinos de pulsión* de 1915, “Trieb” como pulsión y “Triebreprasentanz” como agencia representante de pulsión. Allí pueden verse plasmadas varias definiciones al respecto, en primera instancia define la pulsión como:

“un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma. En segunda instancia la define como “el concepto fronterizo de lo somático respecto de lo anímico (...) el representante psíquico de poderes orgánicos”. Y en tercera instancia la define como “la agencia representante psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir (...)”. (Freud, 1915, Pág. 108).

Estas caracterizaciones parecen dejar en claro que Freud no trazaba distinción alguna entre una pulsión y su “agencia representante psíquica”. Sin embargo en los escritos posteriores a 1915 aparece que Freud va trazando una distinción muy clara entre estos dos conceptos. Un ejemplo de ello es un pasaje de *Lo inconsciente* donde expone que:

“Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. (...) Entonces, cada vez que pese a eso hablamos de una moción pulsional inconsciente o de una moción pulsional reprimida, no (...) podemos aludir sino a una moción pulsional cuya agencia representante-representación es inconsciente”. (Freud, 1915, Pág. 108).

Freud imprime un mayor rigor al concepto cuando “(...) distingue entre un “estímulo”, fuerza que opera “de un solo golpe”, y una “pulsión”, que siempre actúa como una fuerza constante”. (Freud, 1915, Pág. 110). El estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del propio organismo, por eso también opera diversamente sobre el alma y se requieren diferentes acciones para eliminarlo.

La pulsión, en cambio no actúa como una fuerza de choque momentánea, sino siempre como una fuerza constante, no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. La pulsión entonces no tiene lado contrario, no pide permiso y recommienza apenas termina. La pulsión es una fuerza que pulsa sin descanso en busca de satisfacción y en ese sentido nada la anula. La pulsión implica la necesidad de recurrir a la relación con el otro para conseguir en este el goce que le ha sido restado.

Por su parte, Martín Jacobo Jacobo (2010) resume lo estructural de la pulsión Freudiana así; la pulsión se expresa mediante la intervención de dos factores psíquicos, la representación (*Vorstellung*) y el afecto (*Affekt*). En este sentido, la representación debe ser tomada como el elemento representacional de la pulsión, y no sólo en el sentido cognoscitivo que hace referencia a una idea o a una imagen intelectual; además, la fijación perceptiva de la experiencia de satisfacción se conocerá como huella mnémica, la cual será el elemento ideal que marca la primera inscripción psíquica de la pulsión.

Por ello, en el texto *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915) Freud emprende un análisis entre estímulo y pulsión, para Freud la procedencia del estímulo es del exterior y su descarga es hacia el exterior; por lo contrario, la pulsión presenta características diferenciadoras en sentido contrario al estímulo (fisiológico): primero, la pulsión es un representante psíquico que proviene del interior del organismo; segundo, la pulsión actúa como una fuerza constante; tercero, la pulsión es incoercible por acciones de huida. Así al estímulo pulsional lo denomina necesidad y lo que viene a cancelar esta necesidad lo nombrará satisfacción, la cual será alcanzada solo si se modifica de manera correcta la meta. Freud introduce los términos esfuerzo (*Drang*), meta (*Ziel*), objeto (*Objekt*) y fuente (*Quelle*), con la idea de ir estableciendo un esquema que le permita afianzar su complicada estructura teórica.

2.2.4 Pulsión de vida y pulsión de muerte

La pulsión de vida y la pulsión de muerte son conceptos que si bien se establecen durante todos los estudios de Freud como una dualidad, no se pueden mirar por separado ya que ambas son fuerzas que fundan y organizan la interacción de los procesos psíquicos. En este sentido, Martín Jacobo (2010) expone que, en el texto escrito en 1920 *Más allá del principio de placer* aparecen publicadas por primera vez las expresiones pulsión de muerte y pulsión de vida. Ahí Freud establecerá clara y definitivamente su posición dualista de las pulsiones para hacer un paralelismo y una completa oposición entre pulsiones yóicas, y pulsiones sexuales.

En esta polaridad de las pulsiones, Freud retoma una segunda polaridad al analizar el amor de objeto, en el cual confluyen recíprocamente amor (ternura) y odio (agresión); las expresiones pulsiones de muerte y pulsiones de vida, las toma en referencia al análisis de la teoría morfológica de Weismann, en la que este autor plantea que en la sustancia viva hay dos tipos de sustancias; una sustancia viva mortal y una inmortal (soma inmortal y plasma germinal inmortal). Freud no retoma los tipos de sustancias que hay en ella, sino las fuerzas que actúan en la sustancia viva, Freud va a distinguir dos clases de pulsiones: las que aspiran a conducir la vida a la muerte, pulsión de muerte y las que anhelan la renovación de la vida y la llevan a consecución, pulsión de vida.

Por otro lado, Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis y Daniel Lagache (2004) exponen que las pulsiones de muerte se dirigen inicialmente hacia el interior tendiendo a la autodestrucción y luego se dirigen hacia el exterior, manifestándose en forma de pulsión agresiva o destructiva:

“Ésta representa la tendencia fundamental de todo ser vivo a volver al estado inorgánico. En este sentido, “Si admitimos que el ser vivo apareció después que lo no-vivo y a partir de esto, la pulsión de muerte concuerda con la fórmula (...) según la cual una pulsión tiende al retorno a un estado anterior”. Desde este punto de vista, “todo ser vivo muere necesariamente por causas internas”. En los seres pluricelulares, “(...) la libido sale al encuentro de la pulsión de muerte o de destrucción que domina en ellos y que tiende a desintegrar este organismo celular y a conducir cada organismo elemental (cada célula) al estado de estabilidad inorgánica (...). Su misión consiste en volver inofensiva esta pulsión destructora, y se libera de ella derivándola en gran parte hacia el exterior, dirigiéndola contra los objetos del mundo exterior, lo cual se hace pronto con la ayuda de un sistema orgánico particular, la musculatura. Esta pulsión se denomina entonces pulsión destructiva, pulsión de apoderamiento, voluntad de poder. Parte de esta pulsión se pone directamente al servicio de la función sexual, donde desempeña un papel importante. Se trata del sadismo propiamente dicho. Otra parte no sigue este desplazamiento hacia el exterior; persiste en el

organismo, donde se halla ligado libidinalmente (...). En ella debemos reconocer el masoquismo primario, erógeno”. (Laplanche, Pontalis y Lagache, 2004, pág. 336-337).

Los autores enuncian además que la acción de la pulsión de muerte podría incluso entereverse en estado puro cuando tiende a desunirse de la pulsión de vida, como en el caso del melancólico, en el cual el superyó aparece como una cultura de la pulsión de muerte. En cuanto a las pulsiones de vida, son entendidas por Freud como aquellas que están siempre en oposición a las pulsiones de muerte:

“se oponen unas a otras como dos grandes principios que actuarían ya en el mundo físico (atracción-repulsión) y que se hallarían sobre todo en la base de los fenómenos vitales (anabolismo catabolismo)”. (Laplanche, Pontalis y Lagache, 2004, pág. 343).

Las pulsiones de vida son designadas también con el término “Eros” y abarcan no sólo las pulsiones sexuales (unión de los organismos), sino también las pulsiones de auto conservación que aspiran a mantener la cohesión de las partes de la sustancia viva. En este

sentido puede decirse que en la pulsión de vida subyace un principio, el de ligazón, mientras que en la pulsión de muerte subyace el de la destrucción.

2.2.5 El Goce

Lacan en su seminario AUN, en el apartado I denominado "Del goce" introduce una pregunta ¿Qué es goce? A lo que responde seguidamente "se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada". (Lacan, 1981, pág. 11); asimismo continua indicando que para gozar es necesario un cuerpo, que no hay cuerpo sin goce, ni goce sin cuerpo. Ahora bien, para comprender mejor estas reflexiones de Lacan, Colette Soler (2010) afirma que debemos situar el término goce en relación al término placer (Freud) para oponerlo a él, ya que es en este sentido como Lacan lo utiliza, pues el término placer, en la teoría freudiana, está connotado de un agrado probado y correlacionado a la idea de un nivel mínimo de excitación, así el placer es la no demasiada excitación; el principio del placer corresponde al querer un bien, lo cual significa para lo viviente, querer un bienestar, un acuerdo sin ruptura entre el ser humano y la vida.

Lacan por su parte sitúa el goce en la pulsión de muerte, un goce deletéreo, nocivo en relación a los fines homeostáticos del placer; esto imprime la idea de que el goce no es deseable, por tanto no es la meta del deseo, sino todo lo contrario. En este sentido, el placer aparece como un impedimento del goce, o dicho de otra forma, la prohibición que funda al deseo, es lo que hace obstáculo al goce. A esto, Dylan Evans (2007) agrega:

“La prohibición del goce es inherente a la estructura simbólica del lenguaje, en virtud de la cual “el goce está prohibido para aquel que habla, como tal”. La entrada del sujeto en lo simbólico está condicionada por cierta renuncia inicial al goce en el complejo de castración, en el que ese sujeto renuncia a sus intentos de ser el falo imaginario para la madre, “la castración significa que el goce debe ser rechazado para poder alcanzarlo en la escala invertida de la ley del deseo”. La prohibición simbólica del goce en el complejo de Edipo (el tabú del incesto) es entonces, paradójicamente, la prohibición de algo ya imposible; es decir que funciona para mantener la ilusión neurótica de que el goce sería alcanzable si no estuviera prohibido. La prohibición misma crea el deseo de transgredirla, y el goce es por lo tanto fundamentalmente transgresor”. (Evans, 2007, Pág. 103).

En este sentido el goce es una vía del síntoma que puede puntualizarse como un modo de satisfacción en el displacer y en el exceso, por ello el placer comprendido como regulación social y simbólica sería el llamado a parar el goce y permitir que entre el deseo.

2.2.6 Lo Real

Lo real es definido por Lacan en muchos de sus seminarios como lo imposible, como un déficit del neurótico en relación con el goce, déficit que atribuye siempre al otro y déficit que indica una castración (en términos lacanianos y no freudianos) en la estructura de un sujeto, es decir, tal déficit indica que hay en el sujeto una imposibilidad de goce propio tanto de su estructura como de su constitución.

Por su parte, Izcovich (2009) expone en su texto *El cuerpo: imaginario, simbólico y real* que hay un anudamiento entre significante y goce desde la enseñanza de Lacan, para este el significante condiciona tanto la modalidad de goce como la relación con lo real. Así pues, “decir que el significante es causa de goce es una manera de decir que la finalidad del significante es el goce. Y vale la pena retomar aquí la fórmula que Lacan usa en Posición del inconsciente: “El trauma se implica en el síntoma”. El trauma es la inscripción de un significante que conmemora el instante de goce.

En ese sentido, hay una dimensión en la que la inscripción del significante produce un efecto de memoria que condiciona repetición. Existe en ese significante del trauma un saber sobre el goce a repetir. Al mismo tiempo es un saber que funciona solo repitiéndose, lo que forja un enigma para el sujeto y se transforma en síntoma.

“Lacan establece un lazo íntimo entre el síntoma como modalidad de goce y el trauma como goce irruptivo. El síntoma incluye al trauma” (Izcovich, 2009, pág. 48). En otras palabras, lo real para Lacan es eso inamovible que se ubica como eje en el inconsciente, ese lenguaje que no tiene traducción en el sistema lógico, pero que sin embargo puede tocarse de algún modo en la particularidad del síntoma de cada sujeto, entendiendo el síntoma como la verdad inconsciente de un goce inscrito en el cuerpo y como un modo de gozar del inconsciente que se repite y no cesa de inscribirse. Por lo tanto la aparición de lo real siempre implica una repetición de aquello que el sujeto no quiere que aparezca puesto que lo perturba (trauma), y que sin embargo retorna sin avisar, volviéndose un enigma para el sujeto.

2.2.7 Relación entre psicoanálisis, arte y cuerpo: una referencia en el discurso psicoanalítico de Jacques Lacan

Para Lacan la creación artística y su producto se hallan en relación directa con lo real más que con lo simbólico, por eso desde sus tres estéticas se trata de tres diferentes formas de goce y de tres modos distintos de implicar lo real pulsional. En este sentido es que Massimo Recalcati (2006) en su texto *Las tres estéticas de Lacan* indica que éstas articulan un giro (en lacan) de lo simbólico a lo real respecto al arte; por tanto no se trata de una teoría del arte “(...) sino más bien interrogar cómo en una práctica simbólica, como es la práctica artística, se puede asilar y encontrar la dimensión irreducible al simbólico, de lo real” (Recalcati, 2006. Pág. 10).

Ahora bien, en la primera estética el arte se encuentra como organización del vacío, lo que no significa que se interroge la obra de arte igual que un síntoma, pues “no se trata de considerar la creación artística en su relación con el fantasma del artista, sino de tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto” (Recalcati, 2006. Pág. 11), pues es muy importante dejar bien claro que una estética lacaniana no aplica el psicoanálisis al arte, sino que aspira pensar el arte como una posibilidad de saber para el psicoanálisis.

Respecto a la obra de arte definida como una dimensión del vacío expone Lacan, que si bien, la obra de arte es una organización textual y significativa, no solo está compuesta de esto porque al igual que el inconsciente que tiene un funcionamiento significativo y se halla estructurado como un lenguaje, se encuentra también en el centro mismo de todo ello una resistencia, una dimensión no reductible a la del significante, constituida como un lugar vacío y como otra posible representación. Por eso:

“En la tesis del arte “como organización del vacío”, el arte exhibe una profunda afinidad con la experiencia del psicoanálisis en el sentido de que ambas resultan experiencias irreductibles ya sea del evitamiento del vacío (práctica de la vertiente dogmática del discurso religioso), ya sea un cierre o una soldadura del vacío (practicada por el discurso especialista de la ciencia). El arte señala Lacan, como la experiencia del psicoanálisis no evita, ni obtura, pero sí bordea el vacío central de la cosa. La tesis del arte como “organización del vacío” coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa. La estética del vacío es una estética de lo real -una estética en relación a lo real- que no se degrada jamás en un culto realístico de la cosa como sucede en gran parte del arte contemporáneo” (Recalcati, 2006, Pág. 12).

El acto y la mirada como plus de goce (buscar en el cuerpo del otro lo que se perdió, lo que falta en el cuerpo propio) así como el cuerpo lugar de la marca, es donde el psicoanálisis puede hacer acceder a formas de arte que contradicen el bienestar, son también estos (acto, mirada y cuerpo) vías para comprender lo real como aquello que existe y se manifiesta como irreductible a lo simbólico. Sin embargo el lugar del arte es mantener el sujeto alejado de la angustia, por ello es que el arte debe ubicarse como fantasma, marco, pantalla o velo para el que mira; en esta vía es que Recalcati (2006) indica que en la primera estética, Lacan define el arte como una práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo real.

Otra cosa es el realismo contemporáneo en el arte que “(...) con particular referencia al body art, alcanza una exhibición del cuerpo del artista como encarnación pura, directa y ausente de mediación simbólica de lo real obscuro de la cosa” (Recalcati, 2006. Pág. 13), este arte no presenta una distancia esencial entre la obra de arte y el vacío que esta contiene y organiza, perspectiva desde la cual podría decirse que dichas obras artísticas no serían arte ya que “eso” la “cosa” se muestra ahí de manera explícita.

Ahora bien, en cuanto a un retorno de lo real en el arte como se ha planteado ya en algunas teorías estéticas, se puede decir siguiendo la lógica del discurso de Lacan que el encuentro con lo real debe ser un encuentro fortuito con un acontecimiento y no

organizado, ni simulado como lo pretende el arte de acción, por ello, más bien en el body art se debe hablar de una “intención” o “juego” del artista con los límites y no de un “retorno” de lo real en el arte, ya que si lo real entrara en toda su dimensión no habría creación sino destrucción del arte; al respecto agrega Eugenio Trias (1982), lo ominoso freudiano constituye condición y límite de lo bello, puesto que “en tanto condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético” (Trias, 1982, Pág. 1).

El caos debe permanecer en la obra velado por lo bello y no re-velado por lo abyecto como ocurre en gran parte del arte hoy, pues esto no permite que opere el efecto estético, esto es, comprender una realidad que no es comprendida por el entendimiento. Así lo bello (forma) en Lacan, lo apolíneo (organización) en Nietzsche y el velo (representación) en Freud no son un simple revestimiento que recubre lo feo, lo dionisiaco y lo real, sino que “más bien, lo bello nos acerca a la Cosa, y sin embargo nos mantiene separados de ella” (Recalcati, 2006, Pág. 16).

En la segunda estética de Lacan “la anamórfica” el nudo freudiano arte-pulsión adquiere una nueva configuración, la del goce, de este modo:

“en el seminario VII el goce es el goce de la cosa, y el arte aparece como una organización posible del vacío irrepresentable de la cosa. (...) En el seminario XI el goce aparece, por el contrario, localizado, bordeado estructuralmente mediante la operatividad de la castración simbólica que lo distribuye, fragmentándolo, sobre los bordes de los orificios pulsionales del cuerpo del sujeto. En consecuencia, el arte no es ya convocado a ejercer una función de organización y bordeamiento de lo real, sino que más bien hace posible justamente el encuentro con lo real” (Recalcati, 2006, Pág. 20).

Así pues, en la lógica de esta estética, el arte ya no sería llamado a cumplir una función de organización y bordeamiento de lo real, ya que justamente haría posible el encuentro directo con ello mismo, en este sentido, esta estética se convierte en una estética de la Tyche (encuentro fortuito, azaroso con el acontecimiento) y no de la organización del vacío, es decir, esta segunda estética no sería una estética fundada propiamente sobre la categoría de lo bello, sino sobre lo que ya Freud había contemplado en relación al objeto mirada y la pulsión escópica “lo ominoso”, justo aquí es donde se invierte el modo de aprehender la obra, pues el sujeto ya no es quién contempla la obra, más bien el sujeto es mirado por la obra, esto es lo que Lacan llamó “función cuadro” porque ahí el sujeto ha de encontrarse como tal, surge como límite de la representación, como Tyche, como mancha.

La tercera estética, la de la letra hace referencia a la singularidad, la letra aparece como un encuentro contingente con aquello que siempre ha estado, encuentro que además conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro. La tercera estética supone un significante suelto en la cadena y una no articulación del mismo, así, mientras en la primera estética el exceso (lo irreductible) se constituye en la Cosa (y el arte se presenta como organización de significante); y en la segunda estética el exceso se vuelca hacia lo interno de la obra; en la tercera estética en cambio, el exceso se muestra en lo singular marcado por la necesidad de la repetición, una repetición que se enlaza con lo contingente, con lo que acontece, de ahí que el exceso de lo real irreductible al significante se manifieste en la singularidad de la letra como destino.

Esto quiere decir que al estar el inconsciente estructurado como un lenguaje, el sujeto no sería como tal una sustancia, sino una combinación contingente de significantes. Pasando ya a la dimensión del cuerpo tenemos que para Lacan el primer cuerpo corresponde al lenguaje, de ahí que “(...) no se nace con un cuerpo, el cuerpo no es primario en tanto lo viviente no es el cuerpo. (...) lo viviente no basta para hacer un cuerpo, es una constante (...)” (Soler, 2010, Pág. 2), de esta forma el sujeto antes de nacer y después de morir está sostenido por el significante, el cual excede siempre la temporalidad del cuerpo viviente, por ello, el sujeto es aquello de lo cual se habla mucho antes de existir.

En consecuencia con esto expone Colette soler (2010) que para Lacan el lenguaje es un cuerpo que da cuerpo y que tanto el primer cuerpo (lenguaje) como el segundo cuerpo (carnal) deben hacerse uno para ser soporte del sujeto; sin embargo eso tiene un efecto sobre ese cuerpo “otorgado”, el de mortificarlo, pues aparece la prohibición y la muerte como límite y real del mismo (cuerpo otorgado).

En este sentido, el cuerpo otorgado al sujeto va siempre más allá de su condición biológica, pues éste (cuerpo) cobra sentido solo a partir de la marca del Otro, es decir, el significante es el que causa un cuerpo y condiciona un modo específico de gozar, por eso el discurso del otro es el que marca siempre las maneras como el sujeto goza del cuerpo. “De este modo, el cuerpo, que en el ser humano es al inicio, cuando viene al mundo, una pura sustancia biológica será modificada por el Otro operando el pasaje del organismo al cuerpo” (Izcovich, 2009, pág. 74). Esta última cuestión, la de cuerpo mortificado o fragmentado por la marca del Otro es precisamente lo que el arte de acción pretende encarnar con sus obras.

2.2.8 La Abyección

Julia Kristeva (1987) dando a comprender la noción de abyección desde una estética psicoanalítica indica que lo abyecto no refiere ni al sujeto ni al objeto sino a lo que hay en medio. Entonces, ¿Qué hay en medio? responde la autora: no yo, no eso pero tampoco nada. “Hay una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que amenaza y parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante (...)” (Kristeva, 1987, pág. 7).

Lo abyecto como un pre- objeto, como lo opuesto al yo y al superyó, es contra lo cual tiene que luchar el posible sujeto para poder diferenciarse y separarse del otro y hacerse a una identidad propia. Así la náusea, el desagrado y el horror son signos de la represión primaria y de una expulsión abyecta radical que da paso al yo y ubica al sujeto en el sistema social, es decir, la expulsión de lo abyecto es condición necesaria para que se establezca en el sujeto la sexualidad, la identidad y la vida social.

Así pues, toda abyección es reconocimiento de una falta que remite a la pérdida inaugural del propio ser, remite al momento antes del sentido, del lenguaje y del deseo, es decir, remite al no objeto, al no sujeto, al no reconocimiento del próximo: nada es familiar, nada significa, todo es abyección. “Por tanto, aquel en virtud del cual existe lo abyecto es

un arrojado, que se ubica, se separa, se sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de pertenecer o rechazar”. (Kristeva, pág. 16), y en vez de preguntarse por su ser, se pregunta por su lugar, puesto que el espacio que éste ocupa nunca es uno, ni homogéneo, ni totalizable, es esencialmente divisible.

No es por tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta límites, lugares y reglas; también la complicidad, lo ambiguo, lo mixto, el traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino y todo crimen, ya que esto señala la fragilidad de la ley. Lo abyecto destapa lo oculto, lo prohibido, desafía al amo (superyó) e insiste en arrastrarnos allá donde no queremos o no podemos saber. De tal manera lo abyecto se presenta para el sujeto como un goce en el cual puede sumergirse, aunque el Otro se lo impida haciéndolo repugnante.

2.2.9 Representación y clausura de la representación

Para las propuestas estéticas centradas en la acción, la representación no es necesaria en tanto no es el único medio para designar la realidad y aprehender la verdad. Antonin Artaud (1978) rebaja a inservibles el lenguaje y la representación puesto que son inútiles para expresar algo del espíritu; en este sentido, es que su teatro de la crueldad aparece como una reacción frente al arte de representación o arte clásico (escritura, palabra, pintura, razón) y a favor de un nuevo arte, centrado en la acción del cuerpo.

El autor expone el concepto de crueldad en el teatro, ante todo como un acto y un gesto disruptivo que no tiene lugar en la lógica de la palabra o la razón, sino que por lo contrario, representa la imposibilidad de las mismas, pues bien, para Artaud el hombre occidental está determinado por fuerzas que lo limitan (palabra, razón y poder) y lo separan de su deseo, de ahí que solo pueda servirse de su pensamiento hasta donde el sentido y la significación se lo permitan.

Justamente en esto último es donde reside la crítica que Artaud hace a la representación, pues no admite que la palabra comande la representación y que el actor se vuelva títere de

la palabra e invita al hombre occidental a no concebir solo una forma de conocer el mundo (razón y lenguaje), dada la imposibilidad de penetrar por medio de esta, al pensamiento y el espíritu; por tanto, busca introducir en su teatro elementos capaces de expresar aquello que no puede expresarse con las palabras y encuentra en la acción del cuerpo (gestos, actos) un espacio capaz de hablar un lenguaje propio, esto es, a través de la crueldad; el cuerpo es hecho acto cruel con el propósito de que se dé una liberación total de los instintos.

En este sentido, sobre el actor recae como en los rituales y las fiestas griegas (dionisiacas) el poder de encarnar la vida misma, no de los hombres, sino de los dioses, sin embargo “no se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con su simbolismo y sus imágenes nos dan una primera noción acerca de los medios de analizar esas ideas”. (Artaud, 1978, Pág. 102).

En otras palabras, el lenguaje metafísico como una de las características principales de la clausura de la representación, no es otra cosa que, el actuar desde el espíritu con rigor, aplicación o decisión para romper los límites de lo socialmente establecido y encontrar allí, en la destrucción de una repetición de la representación de la vida, la renovación de la misma. Mientras que la acción por su parte, es aquello que adviene para sorprender -en

tanto proyecta lo real del hombre (su deseo)- provocando en éste verdaderas sensaciones internas y externas que lo lleven a cuestionarse acerca de su existencia.

2.2.10 La Crueldad

El concepto de crueldad propuesto por Antonin Artaud va más allá de su significación simbólica (sadismo u horror), para éste es la forma en la que el hombre puede proyectar concretamente lo que hay de oscuro, escondido y de latente en su ser. De esta manera la crueldad es un lenguaje -metafísico- que reside -acá- en el cuerpo y en las cosas mismas, toca directamente con lo real e íntimo del ser humano: imaginación, sueños, deseos y excesos.

Artaud al igual que Freud cree que el hombre está determinado por fuerzas internas que lo superan, sin embargo, Artaud considera que esta operación cambia cuando el lenguaje metafísico que pertenece solamente al yo, se opone a tal fuerza por medio de la acción, siendo ahí, en la acción del cuerpo que la crueldad se materializa y hace visible el deseo -lo trasfigura- y provoca con esto que el lenguaje habitual y ordinario se convierta en algo nuevo, extraordinario, mágico y maravilloso.

El autor expone la crueldad en el teatro como un rigor y como una idea metafísica que tiene un valor único: su relación atroz y mágica con la vida y el peligro, “la crueldad es el lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real que le permite al hombre transgredir los límites ordinarios del arte y la palabra...” (Artaud, 1978, pág. 105).

2.2.11 La Transgresión

La transgresión en Georges Bataille está en relación a la prohibición, bajo la prohibición las cosas aisladas se convierten en fascinantes para el hombre. La prohibición no se da totalmente dentro de los límites de la razón, ésta solo la sostiene, hay algo que queda del lado de lo sensible, de lo irracional como se observa en la violencia humana en tanto no es necesariamente un efecto de cálculo sino de estados sensibles como la rabia, el miedo y el deseo. La transgresión es un mecanismo que aparece con:

“El desencadenamiento de la violencia. El hombre quiso, y creyó, poder apremiar a la naturaleza oponiéndole de manera general el rechazo de lo prohibido. Limitando en sí mismo el impulso a la violencia, pensó limitarlo

al mismo tiempo en el orden real. Pero, cuando se daba cuenta de lo ineficaz que es la barrera que imponía a la violencia, los límites que había entendido observar él mismo, perdían su sentido; sus impulsos contenidos se desencadenaban, a partir de ese momento mataba libremente, dejaba de moderar su exuberancia sexual y no temía ya hacer en público y de manera desenfadada todo lo que hasta entonces sólo hacía discretamente”. (Bataille, 1957, Pág. 49).

El autor expone que la sociedad no está solo estructurada a partir del trabajo, que también la componen simultáneamente el mundo profano, el de las prohibiciones y el mundo sagrado, el de las trasgresiones, las fiestas y los dioses, siendo lo sagrado siempre objeto de una prohibición, así lo sagrado al señalar negativamente una cosa adquiere el poder para producir por un lado miedo y pavor y por el otro devoción y adoración. Por otro lado, en palabras de Mainer Tornos Urzainki (2010) puede resumirse el concepto de transgresión en Bataille desde su trabajo sobre el erotismo así:

“El erotismo de Bataille se define en relación a la ley, instituida para reprimir la violencia de los impulsos irracionales, que constituye el mundo del trabajo y de la razón. La presencia de la ley, en el corazón del erotismo, abre una cadena de contradicciones, que crean una tensión entre contrarios

(prohibición/transgresión, trabajo/deseo, razón/exceso, hombre/animal). El erotismo de Bataille, lejos de resolver esta tensión de un modo dialéctico, se origina en ese movimiento que va incansablemente de uno a otro. Para perpetuar la existencia y garantizar el orden social, la sociedad debe cercenar una parte esencial del hombre. Los tabúes aíslan la muerte y el sexo, cuya negatividad está en contradicción directa con el ansia de durar de cada ser, pero bajo la prohibición, aquella parte espontánea y negativa, que ha quedado aislada, se revela como algo fascinante”. (Tornos, 2010, Pág. 197).

3. HALLAZGOS

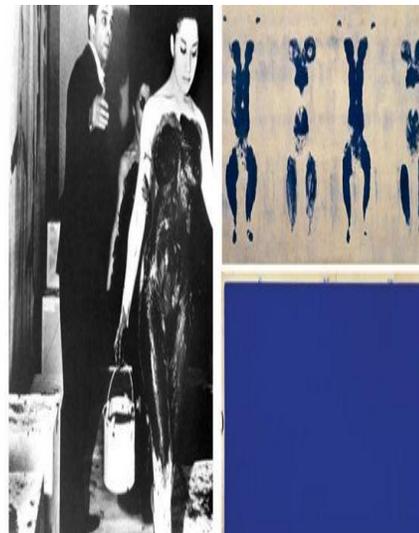
3.1 EL CUERPO “CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA” UNA REFERENCIA A ALGUNOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS

3.1.1 Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Yves Klein

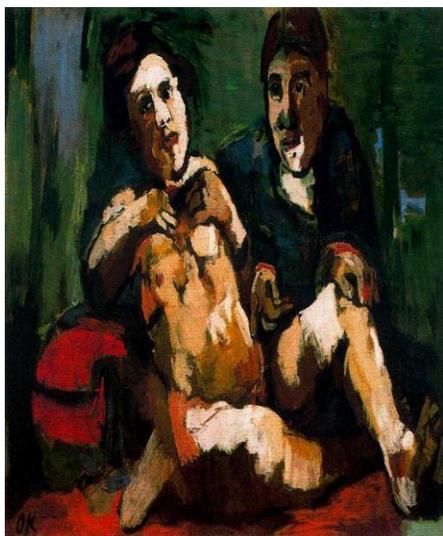
Egon Schiele (1890-1918), Oskar Kokoschka (1886- 1980) y Yves Klein (1928- 1962) son expresionistas austriacos que influenciaron de forma directa con sus trabajos grotescos, dramáticos y eróticos la estética de Rudolf Schwarzkogler. Bien, puede observarse en el trabajo estético de estos expresionistas la apuesta por la forma, el color, el trazo y la representación erótica del cuerpo, imágenes con las cuales pretendían interrogar al observador precisamente sobre aquello que escapa a la prohibición moral y se aloja justamente en el cuerpo como un goce que excede la subjetividad (la sexualidad y el otro); sin embargo el expresionismo austriaco representa tales cuestiones subjetivas de una forma más melancólica y menos violenta que el accionismo vienes, pues conservan en sus obras un velo simbólico (cierta belleza y placer) que encubren de un encuentro directo con lo real. A continuación se presentaran algunas imágenes de los artistas anteriormente mencionados.



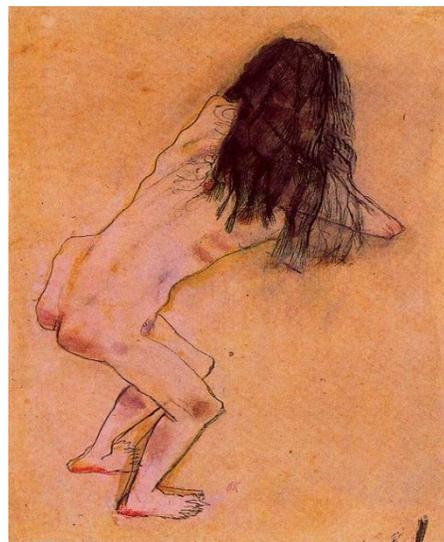
Yves Klein, Big Blue Anthropometry 1960



Yves Klein, Anthropometry with Male & Female, 1960



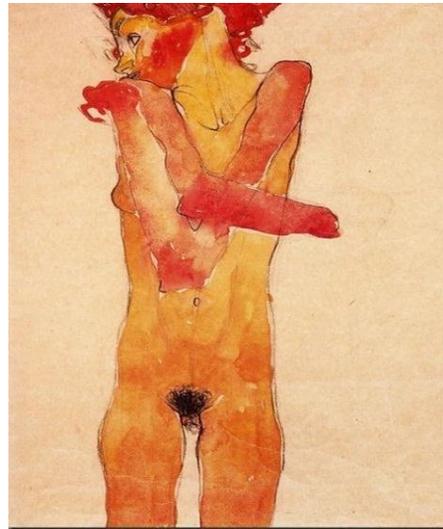
Oskar Kokoschka Self-Portrait with Doll, 1921



Oskar Kokoschka female nude, 1907



Egon Schiele desnudo masculino sentado 1910



Desnudo de muchacha con brazos cruzados ante el pecho, 1910

Imágenes Expresionismo Austriaco

Egon Schiele (1890-1918), Oskar Kokoschka (1886- 1980) y Yves Klein (1928- 1962)

Tomadas de internet en: <http://www.tarihnotlari.com/oskar-kokoschka/oskar-kokoschka-loreley/>

<http://arelarte.blogspot.com.co/2012/07/expresionismo-austriaco-egon-schiele.html>

<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-1237-1291-view-european-abstraction-profile-klein-yves-1.htm>

3.1.2 Orlan y Sterlac

Orlan (Francia 1947) y Sterlac (Australia 1949) son artistas contemporáneos que al igual que Schwarzkogler tomaron el cuerpo propio como medio de prácticas artísticas y como una forma de incorporar la vida al arte y llevar esta aún más allá del arte, sin embargo los dos primeros le apuestan a una estética donde la vida una vez dentro de la esfera del arte tiene la posibilidad de expandirse y modificarse a través objetos médicos o tecnológicos que renuevan el cuerpo, el segundo por el contrario, lleva la vida al arte para mostrar su banalidad y su sin sentido cuando se encuentra con la violencia de objetos vivos o muertos que no vienen propiamente a complementar el cuerpo, sino a aniquilarlo.

En el escenario estético de Orlan y Sterlac, como lo expone Silvana Vilodre y Edvaldo Souza (2007), emergen cuerpos transformados en arte, reconfigurados por la Biotecnología y por la Cibernética, tales como los suyos propios, que son materias vivas que tensionan representaciones convencionales de belleza, salud, finitud y límites corporales; a continuación se presentan algunas imágenes de los dos artistas mencionados anteriormente.



O Orlan, omnipresence 1993



Orlan, omnipresence 1993



O Orlan, Saint-Orlan Reincarnated 1990



Orlan, Saint-Orlan Reincarnated 1990

Imágenes performance Orlan (1990- 1993)

Tomado de internet en:

https://www.google.com.co/search?q=obra+de+orlan&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewiK7fht763NAhVB4yYKHcdKA_IQ_AUIBigB&dpr=1



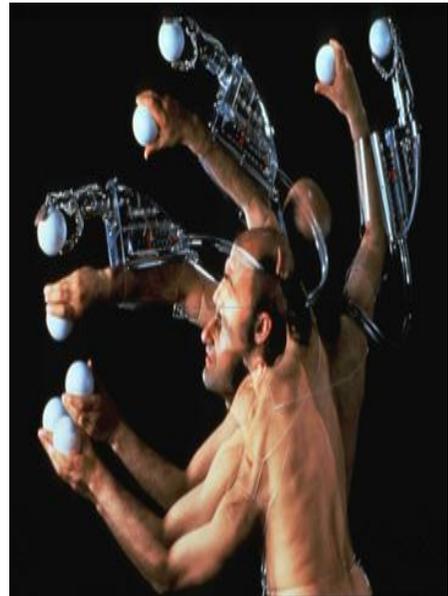
Sterlac, Suspensiones 1981



Sterlac, Suspensiones 2012



Sterlac, cuerpo obsoleto 2005



Sterlac, cuerpo obsoleto 2005

Imágenes performance Sterlac (1981-2012)

Tomado de internet en:

https://www.google.com.co/search?q=obra+de+orlan&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiK7fht763NAhVB4yYKHcdKA_IQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=esterlac

3.1.3 Gina Pane y Marina Abramovic

Gina Pane (1939, Francia) y Marina Abramovic (1946 serbia) son artistas que utilizan el cuerpo como objeto de dolor en sus performances, pero este padecimiento lo ofrecen al público como una especie de sacrificio que interroga en el observador el valor y el sentido de la existencia; en este orden de ideas las dos artistas tiene en común con Schwarzkogler la idea de convertir el arte en un espejo donde el observador revele y se interroge por asuntos íntimos a través del cuerpo propio, la diferencia radica en que tanto Pane como Abramovic tienen esperanzas en el hombre contemporáneos, creen que a través de la experiencia del dolor real sobre el cuerpo en el arte, posibilitan en el observador la voluntad de construir sentidos a la vida; por el contrario, Schwarzkogler expone la imposibilidad que tiene el hombre contemporáneo para reflejarse a sí mismo a través del espejo del arte.



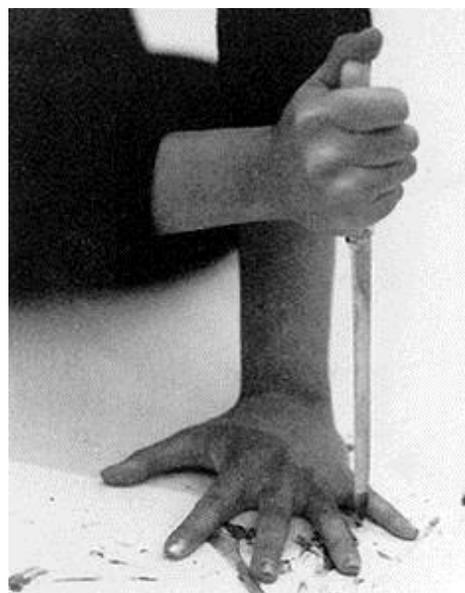
Marina Abramovic, Comunismo 1973



Marina Abramovic, Lo político 1974



Marina Abramovic, funeral 2005

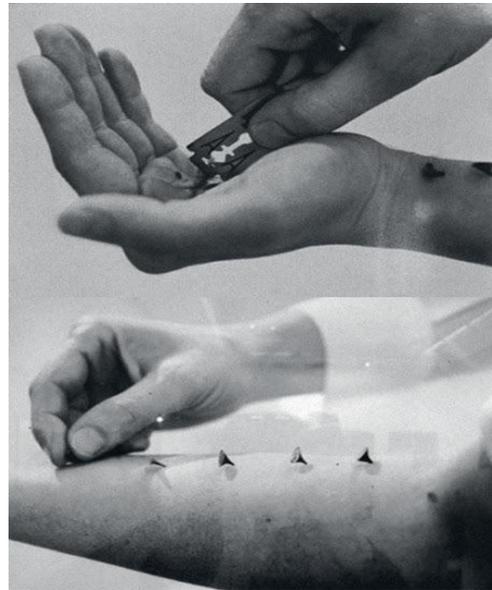


Marina Abramovic, Ritual y Género 1977

Imágenes performance Marina Abramovic (1973-2005) Tomado de internet en:
https://www.google.com.co/search?q=obra+de+orlan&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiK7ft763NAhVB4yYKHcdKA_IQ_AUIBigB&dpr=1#tbn=isch&q=marina+abramovic+obras



Gina Pane, Psyché 1974



Gina Pane, Espinas y azucenas 1974



Gina Pane, Death contro, 1974



Gina Pane, cuerpo presente 1975

Imágenes performance Gina Pane (1974-1975)

Imágenes tomadas de internet en:

https://www.google.com.co/search?q=obra+de+orlan&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiK7fbt763NAhVB4yYKHcdKA_IQ_AUIBigB&dpr=1#tbn=isch&q=gina+pane+obras&imgc=PgGhH5OwF-8aQM%3A

3.1.4 Hermann Nitsch, Gunter Brus y Otto Muhl

Estos artistas a través del uso de sus propios cuerpos reaccionaron frente una época opresora que a través del poder tachaba la subjetividad, la identidad, la sexualidad y el pensamiento, por ello, con la violencia y la apuesta por una estética abyecta trataron de derribar tabúes y exceder el límite de las prohibiciones morales y sexuales de la época a fin de escandalizar, ofender y ultrajar la mirada del espectador.

En términos particulares sus estilos artísticos se diferenciaron de Schwarzkogler en la medida que Hermann Nitsch utiliza el cuerpo de animales muertos con el proyecto de entregarse a un ritual erótico y de sacrificio que comparte con el público, por eso su inclinación por beber sangre de animales muertos y colocar sobre su boca, su pecho, sus extremidades y su vientre órganos que extrae de estos animales; asimismo los ofrece al público. En cuanto a Gunter Brus utiliza el cuerpo para poner a prueba su resistencia al dolor, la herida y la transgresión esperando descubrir así el velo del caos, del terror, de la violencia y de la locura como una manera de penetrar o estar dentro del borde de lo que debe ser y no debe ser en el ser humano. Finalmente para Otto Muhl el cuerpo, las cosas, las texturas y los colores deben ser destruidos, mutilados, desordenados para que se reorganicen y muten en una comunión psicofísica hacia unas formas que no son las suyas.



Gunter Brus, Automutilación, 1964



Gunter Brus, Automutilación III, 1965



Germann Nitsch, Orgías y Misterios, 1962



Germann Nitsch, Orgías y Misterios, 1962



Otto Muehl, Prueba de alimentos, 1966



Otto Muehl, Entrenamiento Militar, 1967

Imágenes obras del Accionismo Vienés (1962-1965)

Imágenes tomadas de internet en:

https://www.google.com.co/search?q=accionismo+vienesobras&espv=2&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjq8Nf9863NAhXHKiYKHdLBCOIQ_AUICCgB

3.2 RUDOLF SCHWARZKOGLER

Rudolf Schwarzkogler se diferenci6 dentro del grupo *Accionismo Vien6s* por su particularidad al pensar y crear las acciones, pues estas, a excepci6n de acci6n 1 *Hochzeit* (boda), no eran realizadas precisamente como un ritual de interacci6n y experiencia est6tica con el p6blico (como s6 lo era para Hermann Nitsch, Gunter Brus y Otto Muhl), sino como una escena organizada para la c6mara con el fin de expresarse y documentarse a s6 mismo; de igual forma fue el 6nico del grupo que no ejerci6 acciones de violencia verdadera sobre su propio cuerpo, ya que en sus acciones tan solo represento escenas que alud6an a ello.

Toda su obra estuvo atravesada por cuestionamientos sobre el cuerpo en relaci6n con el orden moral, sexual, psicol6gico, social, cultural y cient6fico de la 6poca, de ah6 los elementos introducidos en su performance: jeringas, hojas de afeitar, tijeras, cuchillo, bombilla, cables, vendas, pescado, gallina, l6quidos corporales, escenario blanco y negro, frascos, bola blanca y cuerdas. Asimismo, el artista vien6s encuentra en la imagen del cuerpo exhibido, mutilado, agredido, dividido y abyecto un sitio para desenmascarar la realidad del pueblo austriaco y proponer al mundo otra forma de crear y expresar el arte. Adem6s, sus acciones fueron particularmente inspiradas por los discursos freudianos sobre el inconsciente y por la est6tica grotesca, dram6tica y er6tica de expresionistas austriacos como Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Yves Klein.

3.2.1 Primera Acción







Título: 1° Aktion "Hochzeit" 6 Febrero 1965, Wohnung Cibulka, 1070 Wien.

1° Acción "boda" 6 Febrero 1965, apartamento Cibulka, 1070 Viena).

Artista, Rudolf Schwarzkogler

Imágenes tomadas de internet en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/496.1995.a-1/>

Estas son fotografías que constituyen la primera acción del artista, se puede apreciar claramente en ellas cuatro colores: Blanco, negro, azul y rojo, el blanco y el negro como fondo predominante de la fotografía, el azul como un pigmento que un hombre esparce sobre el cuerpo de una mujer y el rojo como sangre que cae del cuerpo de pescados muertos. Se observa además dos personas, un hombre y una mujer, la mujer luce un traje blanco y largo de novia y un velo trasparente en su cabeza que cubre su rostro y su cuello, sus manos están igualmente tapadas con guantes de tela blanca y transparente, su actitud es muy sumisa; su cuerpo aparece unas veces detrás de un telón blanco con un roto donde solo puede apreciarse su rostro cubierto por un velo y su boca tapada con un paño; otras veces

su cuerpo aparece delante del telón con el vestido rasgado hasta la cintura; su torso desnudo se observa unas veces erguido y otras inclinado hacia atrás; su pelo, su piel, su vestido y la pared aparecen hacia el final de la acción salpicados por un pigmento; su rostro además se muestra parcialmente borrado por la pintura.

Por su parte, el hombre luce un traje de boda: camisa blanca de manga larga, saco negro, corbata, pantalón negro y zapatos negros; su cabello negro y abundante luce descuidado, su vello facial es abundante pero con un corte fino; su actitud en toda la acción se observa muy agresiva, se le nota en el inicio de la acción manipulando un pigmento azul, jeringas y sustancias químicas contra animales muertos (pescados, pollo), finalizando su acción se le observa utilizando estos mismos elementos de manera violenta contra el cuerpo de una mujer.

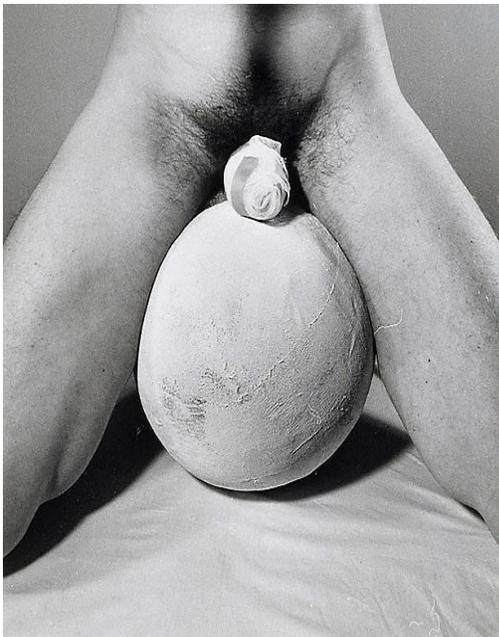
Respecto al asunto del cuerpo en esta acción se observa como el artista pretende mostrar mediante una serie de imágenes, la actitud violenta ejercida no solo sobre el cuerpo humano sino también sobre animales y objetos; así de entrada se le nota manipulando sustancias que luego impregna contra el cuerpo de pescados y un pollo muerto, también contra la mesa, la pared y el piso. En un segundo momento, aparece la imagen de un hombre que vuelca tal violencia sobre el cuerpo de un ser vivo, una mujer, se observa como este rasga con fuerza una tela hasta hacer un agujero en el cual aparece tan solo la cabeza de una mujer, cabeza que es manipulada y sometida por una mano sucia, luego, es sacado su cuerpo para ser

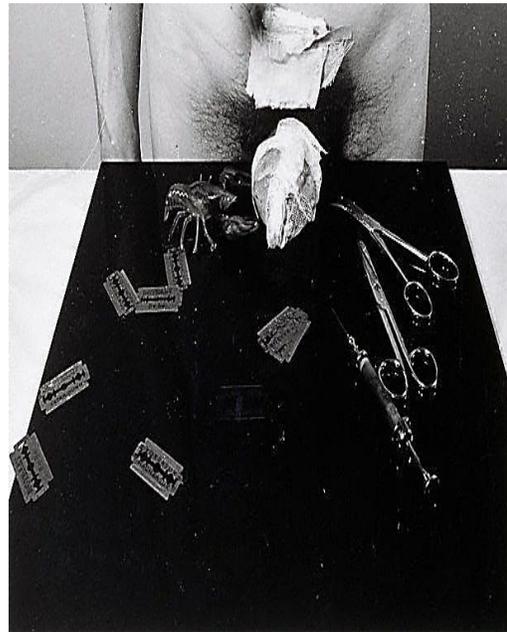
exhibido y manipulado por la misma mano violenta, ora es rasgado su vestido, ora su cara es censurada por el pigmento, ora su cuerpo, el piso y la pared son manchados por la pintura.

De entrada, se observa que la acción del artista va dirigida directamente al cuerpo, no como una totalidad sino como fragmentado, así la idea de cuerpo extraída de las imágenes puede comprenderse, bien como medio plástico por el cual el artista intenta expresar asuntos relacionados con la sexualidad, la muerte y su propia existencia y como lugar de acto violento hacia el otro. Puede observarse además en la imagen grotesca de los pescados muertos, en el uso agresivo de la pintura azul y en la actitud erótico-violenta contra el cuerpo y el vestido de la mujer, que el artista traspasa los límites estéticos del arte bello, pues no exhibe imágenes que causan precisamente placer, sino imágenes que tienen la intención de provocar la mirada del observador, haciendo que éste experimente ante su acción cierto estado de desagrado u horror.

3.2.2 Segunda Acción







Título: 2° Aktion Sommer 1965, Wohnung Cibulka, 1070 Wien.
(2° Acción Verano de 1965, apartamento Cibulka, 1070 Viena).

Artista: Rudolf Schwarzkogler.

Imágenes tomadas de internet en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/496.1995.a-1/>

Estas son fotografías a blanco y negro que constituyen la segunda acción de Schwarzkogler, se observa inicialmente una superficie cubierta por una manta blanca, encima, una jeringa y un pescado muerto, el cual está siendo manipulado por unas manos que valiéndose de unas tijeras se dispone a abrir el vientre de este animal muerto, acto seguido se ve las entrañas del animal y las tijeras cubiertas de sangre al lado de la mesa; luego las mismas manos ya ensangrentadas abren el animal por la mitad y puede verse la carne y la sangre del animal. Pronto la acción del escenario cambia, el animal ya no se encuentra enseñando su carne, sino que se halla vendado; las manos ya no se muestran con intención de hacer daño, sino que por el contrario se observan en actitud de auxiliar al animal pasando energía por cables.

En las fotografías siguientes el escenario cambia en su forma, pues ya no es un animal muerto sobre el que recae la violencia de unas manos, sino sobre tres fracciones del cuerpo de un hombre: la primera fracción va desde el mentón hasta el ombligo, tiene los ojos totalmente vendados, el cuello y algunas partes del hombro y del pecho están parcialmente vendadas; al lado derecho del pecho y pegado con cinta médica (micropore), lleva un pescado muerto que apunta con la cabeza hacia el rostro del hombre; al lado del estómago lleva otro pescado muerto apuntando en sentido contrario, sin embargo no se observa hacia donde apunta porque solo se ve medio cuerpo.

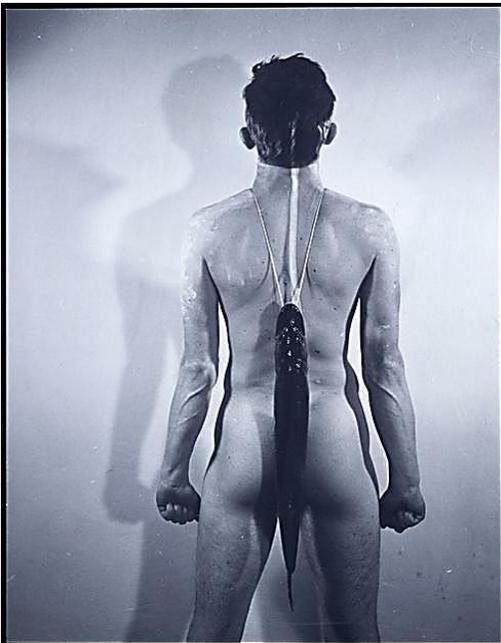
La segunda fracción de cuerpo va desde el cabello hasta los hombros, allí se observa en un primer momento, un rostro totalmente cubierto por una venda hospitalaria, inclinado hacia adelante y apoyando la barbilla sobre una bola blanca que yace encima de una mesa donde además se encuentran dos tijeras y cuatro frascos que contienen sustancias líquidas, el rostro vendado tiene introducido en su boca una pequeña manguera como indicando absorción de líquidos; en un segundo momento se observa una mano sosteniendo una jeringa y apuntando hacia el lóbulo derecho de la cabeza vendada como si tratara de inyectarla.

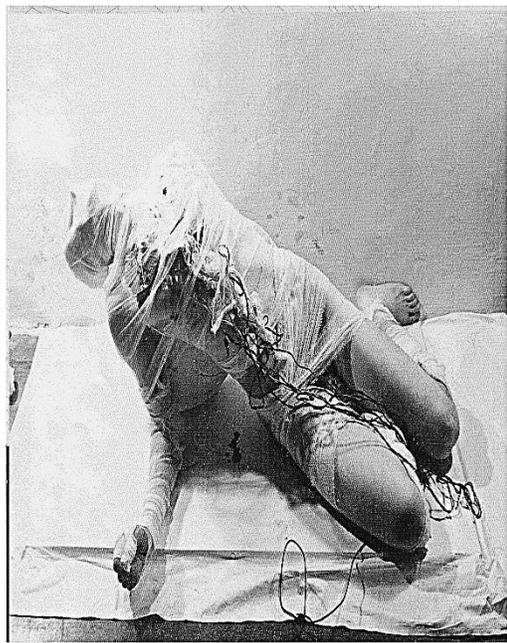
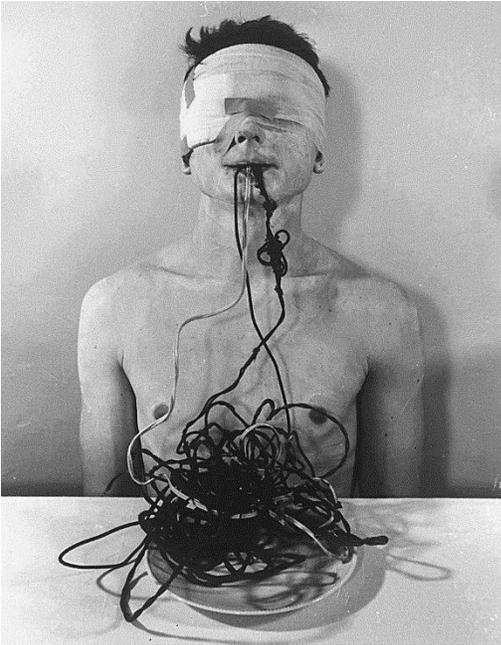
La tercera fracción de cuerpo comprende la zona que va desde el ombligo hasta la rodilla, se observa un hombre desnudo y arrodillado apoyando sus genitales sobre una bola blanca, su pene aparece primero totalmente envuelto y luego sustituido por un pescado muerto con las aletas y la boca abierta; acto seguido de la boca del pescado sale un pedazo de venda blanca como imitando una eyaculación; después aparece con la boca rellena de venda blanca y una cuchilla ubicada verticalmente en la punta de la boca como impidiendo el paso de la venda; a continuación aparecen unas manos que sostienen al pescado para abrirlo por la mitad, finalmente aparecen los genitales asentados sobre una superficie negra, entre dos tijeras, una jeringa y ocho cuchillas de afeitarse, el pene envuelto en venda blanca al igual que una parte del vello púbico hacen un juego gestáltico y hace parecer una mutilación.

En relación al cuerpo, puede observarse en las imágenes de la segunda acción un giro en cuanto al objeto de agresión mostrado por el artista en la primera acción, se nota claramente que la violencia ya no es solo ejercida contra el cuerpo del otro (cortes al pescado muerto y la extirpación de las vísceras del mismo para exhibirlas sobre la mesa), sino también contra el cuerpo propio del artista, contra su pensamiento (la jeringa como inyectada en su cabeza) y contra su sexualidad (la sustitución del pene por un pescado muerto sobre el cual ejerce violencia con un cuchillo y la simulación de mutilación de su propio pene).

Se observa además en esta acción de manera puntual el asunto de la fragmentación del cuerpo, pues en las imágenes se enfocan solo las partes del cuerpo sobre las que recae la acción del artista. Estos fragmentos del cuerpo aparte de estar estrechamente relacionadas con asuntos de la sexualidad, también contienen propósitos directamente relacionados con violencia y autodestrucción, pues el artista introduce en la acción de manera excesiva elementos quirúrgicos como cuchillo, cables, cuchillas, tijeras, jeringa y sustancias químicas, los cuales no son usados precisamente con fines éticos, sino violentos, destructivos y provocadores a la mirada del observador, pues abre el pescado y saca sus viseras, muestra su carne; inyectan su cabeza y simula abrir su pene y mutilarlo.

3.2.3 Tercera Acción







Título: 3° Aktion Sommer 1965, Wohnung Cibulka, 1070 Wien.
 (3° Acción Verano de 1965, apartamento Cibulka, 1070 Viena).
 Artista, Rudolf Schwarzkogler.

Imágenes tomadas de internet en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/496.1995.a-1/>

En las primeras imágenes de esta acción se observa el cuerpo completo y desnudo de un hombre, éste se halla desvanecido en una cama con el pene y los ojos vendados, luego, se muestra de éste solo una parte del cuerpo, la que va desde el pecho hasta los genitales, aquí aparece vendado alrededor de las costillas inferiores, del lado izquierdo del tronco a nivel de la venda, se observa un agujero del cual sale un líquido viscoso (como aludiendo a materia fecal) que baja por el estómago y luego por la ingle hasta extenderse por la mesa; sus genitales están puestos también sobre la mesa y alrededor de su pene también se dispersa el líquido viscoso; seguido se advierte la figura de un hombre desnudo y de

espaldas, su cuerpo se encuentra erguido, sus puños cerrados, sus músculos se observan tensionados y sus pies un poco abiertos, parece mostrar con su actitud corporal y con el pescado negro y largo que cuelga de su espalda la imagen de un hombre viril.

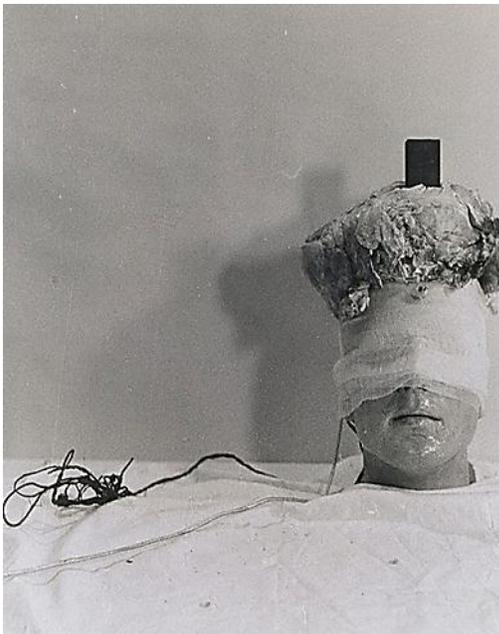
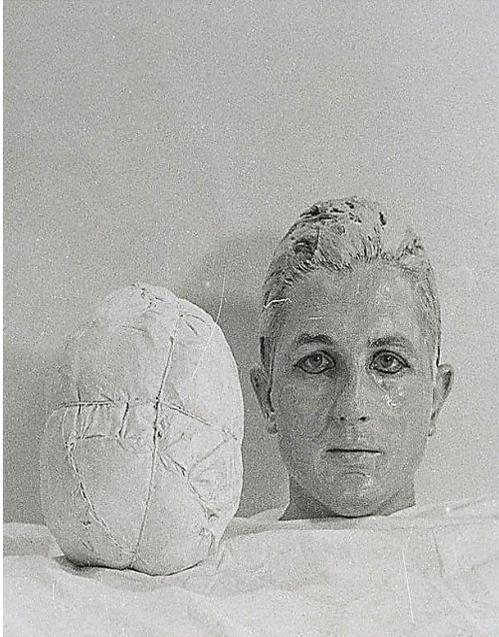
lo contrario ocurre con la imagen siguiente, donde se observa la porción de figura de un hombre, esto es desde la cabeza hasta el pecho, se ve tendido boca arriba en una cama con su semblante decaído: rostro pálido, ojeras, labios reseco y frente envuelta en una venda, apoya su lado derecho de la cara en una gran bola blanca; luego se distingue la figura de un hombre con los ojos tapados y con tres cables que salen de su boca (como si fueran espaguetis) y terminan enrollados en un plato de cocina que hay puesto sobre una mesa; aparece enseguida un cuerpo totalmente vendado, sentado y reclinado contra una pared, en las piernas se observa una bola blanca de la cual sale una manguera que termina en la boca dando la impresión de que esta succionando líquido.

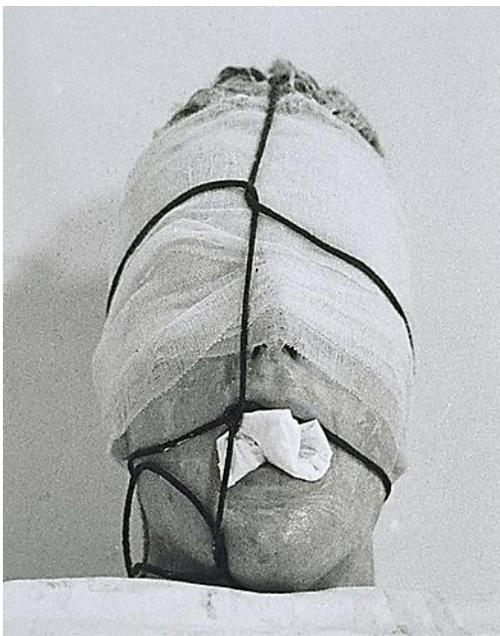
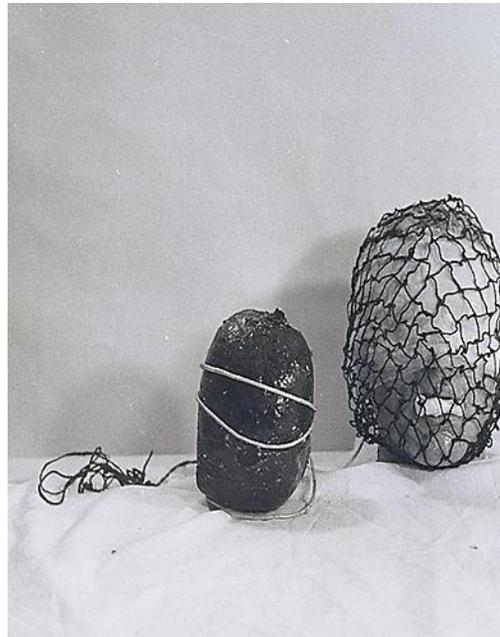
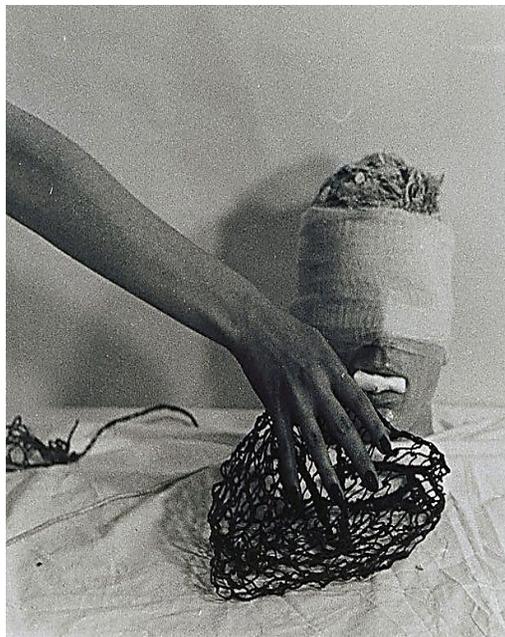
En las cuatro fotografías siguientes se observa un escenario distinto, la acción sobre el cuerpo ya no es desplaza hacia las secreciones o la alimentación, sino que alude a una sexualidad sufrida y escondida, pues se presenta un cuerpo parcialmente cubierto con vendas desde la cabeza hasta los pies (momificado), los glúteos destapados, y zonas como los brazos, la espalda, las piernas y los pies semidescubiertos -partes del cuerpo que bien se saben cargadas de erotismo- sin embargo elementos provocadores como cuchillas de

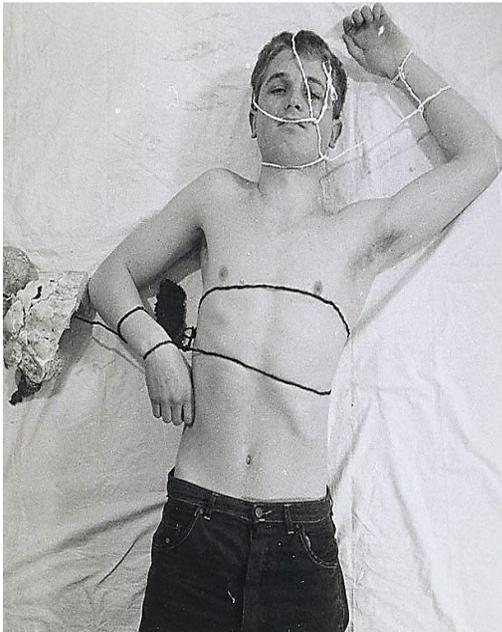
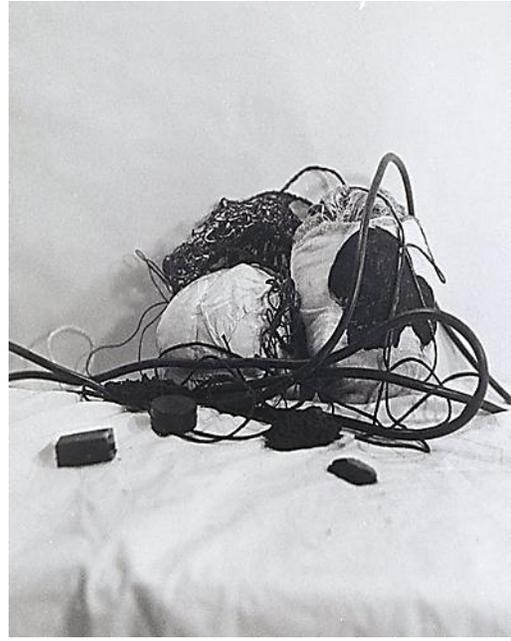
afeitar, cables y sangre le imprimen un tinte de violencia y desasosiego, dando la idea de un cuerpo limitado para el placer.

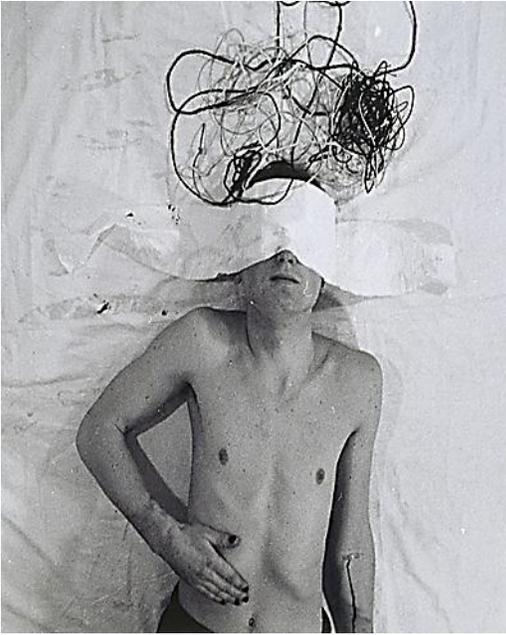
La idea de cuerpo en esta acción parece ahondar entre lo biológico y lo psicológico, es decir, entre la alimentación, la excreción y la enfermedad por un lado; y la sexualidad, la angustia y destrucción por el otro. Los elementos médicos allí utilizados (vendas, cuchillas, cables, mangueras) y el excremento se muestran con fines contrarios al de procurar una supervivencia en el sujeto, sugiriendo más bien, con el uso de estos elementos, una vía a la satisfacción sexual y mortífera, pues se abre y se dispone el cuerpo abyectamente a la excreción y nutrición, como también a una sexualidad dirigida y limitada; de ahí la angustia y la violencia contra sí mismo. El cuerpo en esta tercera acción es mostrado no solo como un objeto artístico para descargar violencia, sino también como un organismo mortal, como materia frágil que se dispersa y se desvanece; como atadura de la sexualidad.

3.2.4 Cuarta Acción









Título: 4° Aktion Sommer 1965, Wohnung Cibulka, 1070 Wien
(4° Acción Verano de 1965, apartamento Cibulka, 1070 Viena)

Artista, Rudolf Schwarzkogler

Imágenes tomadas de internet en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/496.1995.a-1/>

En las diez primeras imágenes de esta acción se observa solo la cabeza de un hombre en diferentes momentos de sumisión e intervención médica, las escenas se desarrollan sobre una superficie blanca como insinuando un espacio hospitalario, al lado derecho del rostro aparece reiteradamente una bola blanca que sirve unas veces de soporte para la cabeza y otras de punto de conexión de mangueras y cuerdas; otros elementos que aparecen repetidamente son mayas, cables, mangueras, vendas, sangre y una mano anónima.

Inicialmente en las imágenes se aprecia la cabeza consciente de un hombre, luego se le ve sedado con una gasa entre los dientes, esto como posible consecuencia de un líquido que es aplicado en su cabeza a través de una manguera, seguido se observa su rostro envuelto en vendas y su cerebro intervenido, todo el órgano se encuentra al aire libre, se ve salir de entre los dos lóbulos una pequeña caja negra como dando a entender que el fin único de la intervención era manipular información allí guardada; luego se advierte una mano anónima que sostiene el rostro aun vendado mientras vomita, esto tal vez como consecuencia de los líquidos y de la intervención recibida.

en la imagen siguiente la venda aún sigue cubriendo su rostro y de nuevo se observa una gasa entre sus dientes y una manguera de líquidos como indicando un nuevo procedimiento, también reaparece la mano anónima con una bolsa de alimentos en forma de maya que luego es puesta sobre la cabeza, tapándola completamente, a un lado de la cabeza envuelta puede verse un masa ensangrentada que se conecta con la cabeza por medio de una manguera de líquidos, esta masa puede entenderse como una extracción de las partes internas de la cabeza; finalmente esta es mostrada como una zona del cuerpo muy frágil, que sangra y que puede ser presa de completa manipulación médica, pueden extraerse de allí todas sus partes como en la décima fotografía: elementos como mangueras que aluden a venas y vasos sanguíneos, masas blandas y negras que representan el cerebro.

Las últimas tres fotografías muestran cómo la medicina somete el cuerpo para manipularlo e intervenirlo, por ello se observa elementos recurrentes como vendas, gasas, mangueras por las que circulan líquidos, sangre que sale del cuerpo, manos atadas y manos que ejercen acción de sumisión sobre el cuerpo.

La idea de cuerpo mostrada en esta acción es la de cuerpo silenciado, anulado en la palabra para ser manipulado y reducido a simple experimentación científica, se observa un cuerpo atado, lo cual elimina cualquier posibilidad de acto.

3.2.5 Quinta Acción



Título: 5° Aktion Sommer 1965, Wohnung Cibulka, 1070 Wien
 (5° Acción Verano de 1965, apartamento Cibulka, 1070 Viena)
 Artista, Rudolf Schwarzkogler

Imágenes tomadas de internet en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/496.1995.a-1/>

En esta acción se observan dos cuerpos sobre los cuales se ha derramado pintura negra, en las acciones no se logra distinguir el sexo de los cuerpos, la imagen del cuerpo aparece como un asunto asexual, sin embargo, en la primera imagen puede distinguirse una actitud erótica, pues, una de las figuras, la que está ubicada al lado derecho con el rostro envuelto en vendas y parcialmente pintada de negro, sujeta con sus manos la otra figura en el punto exacto donde estarían ubicados los senos de una mujer, pero esta otra figura, la que

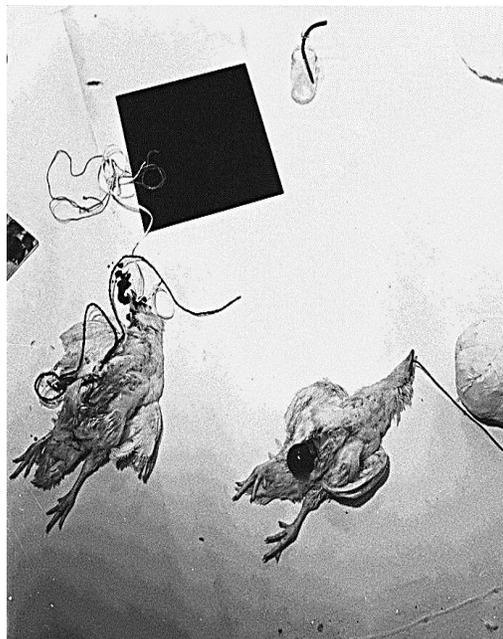
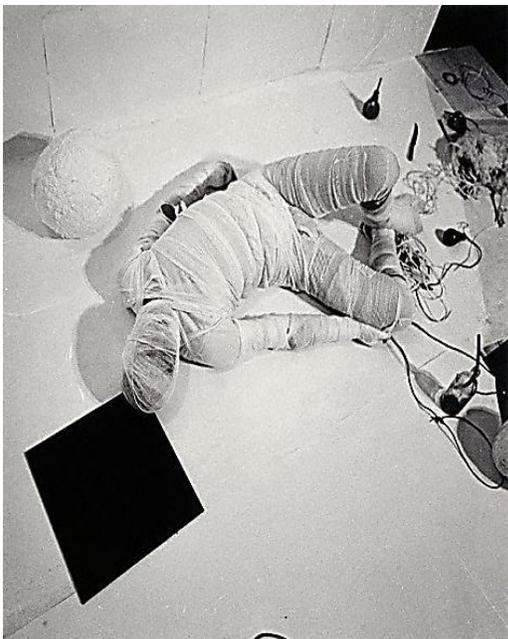
podría ser una mujer, tiene puesto su brazo sobre la cabeza de la figura sin rostro de una manera muy insinuante, es decir, su brazo aparece erecto como en actitud de resistencia o de disposición.

En la segunda imagen se observa un espacio grotesco, pintura negra derramada en las paredes, en los objetos y en los cuerpos allí presentes; se percibe además una actitud muy violenta entre los dos cuerpos, forcejean y se sujetan con fuerza del cuello y de los brazos, como si uno quisiera doblegar al otro. Sus cuerpos están borrados por la pintura y los vendajes de cualquier distinción anatómica y sexual. El cuerpo es mostrado en esta acción como un lugar confuso, enigmático e improbable en cuanto a la identidad sexual, el cuerpo es entonces, un lugar cualquiera pero necesario para ejercer violencia

3.2.6 Sexta Acción









Título: 6° Aktion 1966, Wohnung Schwarzkogler, 1010 Wien
 (6° Acción 1966 apartamento Schwarzkogler, 1010 Viena)
 Artista, Rudolf Schwarzkogler

Imágenes tomadas de internet en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/496.1995.a-l/>

En esta última acción se observa al artista con su cuerpo totalmente vendado haciendo uso de un escenario hospitalario, sin embargo, a diferencia de las otras acciones no se centra en hacer un papel de víctima, de agresor o de médico occidental, sino en hacer el rol de médico chaman, entregándose a un ritual místico con el pollo muerto. En las primeras imágenes se nota unos pies y unas manos que con actitud insistente conectan una bombilla a un pollo muerto por medio de dos cables; seguido se distingue solo una fracción de cuerpo y una mano sosteniendo la bombilla prendida; después se advierte al ente arrastrando por el piso el cuerpo del animal inerte, con empeño en que éste se levante; luego se lo mira sentado en el piso amarrando cuidadosamente el animal muerto a su

cintura, de su boca sale un cable que es conectado al cuerpo del animal como si tuviera la intención de conectar un cuerpo con el otro, la convalecencia con la muerte; más adelante se ve al individuo vendado de pie con el animal cuidadosamente atado a la cintura, pero éste aún sigue inerte; luego se ve sujetando al animal de una pata con su boca y se advierte muy fervoroso en lo que hace.

En las imágenes siguientes se halla el sujeto vendado acostado en el piso, se percibe ya sin esperanzas aferrado a un estetoscopio que le cuelga del cuello, a su alrededor se nota una bola blanca, un espejo negro y una botella de vidrio vacía, seguido se observa solo su rostro vendado exhalando e inhalando aire, expresando con esto un estado de abatimiento, al lado se distingue un espejo opaco donde se refleja un poco su rostro y se nota una manguera que trata de conectar el rostro abatido con el rostro reflejado, por segunda vez se nota en la obra una conexión de la vida con la muerte.

en la imagen siguiente la silueta vendada se halla acostada en el piso con actitud desesperanzadora, a su alrededor se advierten muchos elementos puestos desorganizadamente: cables negros y blancos, una botella vacía, un frasco negro, un cuchillo, una bombilla, un pollo muerto, una bola blanca y un espejo negro; seguido se atisba en escena el cuerpo de dos pollos muertos, uno, tiene conectado una bombilla en su estómago y un cable en su pico, el otro, tiene conectado un cable negro en su estómago y

uno blanco en su pico del cual salpica sangre, se observa además nuevamente una botella, un espejo negro y dos bolas blancas; después aparecen dos pollos muertos, en esta ocasión sobre el espejo negro, uno se halla con las patas sujetadas por cuerdas y se ve sangre salir de su estómago, el otro, se observa con las patas sujetadas por una mano.

Por último, se muestra al sujeto vendado con un semblante de abatimiento total, se encuentra parcialmente tendido en el piso absorbiendo líquido de una botella, al fondo se distingue de nuevo la presencia del espejo negro; ya en la última imagen se muestra al sujeto plenamente avocado hacia el espejo negro como tratando de reflejarse pero solo se encuentra con una sombra negra. En esta última acción el artista presenta el cuerpo como un lugar no construido, como un mediador entre la vida y la muerte, como un lugar misterioso, como un lugar no entendido, como un real.

El hallazgo particular encontrado alrededor de la estética abyecta del artista fue el cuidado que mantuvo en no ejercer directamente violencia sobre el cuerpo sino recrearla a través de velos: el vestido en la primera acción y las vendas en las demás acciones son colocados para tapar; modo de proceder que hasta cierto punto otorga un valor simbólico y humano a la violencia ejercida en las acciones, logrando cuestionar a través del arte, la relación con el otro, el uso excesivo del poder y la manera de hacer confluir la vida y la muerte en un cuerpo. No obstante, el artista desborda ese plano simbólico y humano cuando

repetidamente introduce en su obra elementos que destruyen esos velos, pues con esto se entiende que su apuesta no es por la vida, sino por el fin de la misma, de ahí que se vea entregado en cada acto a una relación azarosa y particular con el cuerpo y con la muerte.

Rudolf Schwarzkogler a través de su acción propone unos usos particulares del cuerpo en su arte, primero como un camino hacia la destrucción de las formas bellas e integrales de lo corpóreo; segundo como una provocación a todo estatuto social y moral; tercero como un asunto confuso que busca satisfacerse por la vía de la muerte.

Esta actitud del artista es lo que se repite en toda su obra; abrir, destruir y envolver el cuerpo para luego des-cubrir asuntos referidos a la sexualidad, la identidad, la vida, la relación con el otro y la muerte. El artista renuncia en sus acciones a cualquier interés vital y se entrega a un repetido empuje de muerte, esto puede observarse en la forma como utiliza constantemente elementos del orden de la necesidad nutricia o clínica con fines no propiamente constructivos; sino violentos y destructivos.

4. DISCUSIÓN

4.1 EL CUERPO DE Y EN RUDOLF SCHWARZKOGLER: DE LA IMAGEN A LO ABYECTO

Una parte del arte hoy no intenta imitar ni mucho menos representar las cosas de la naturaleza como sí ocurrió con el arte clásico, en este sentido, es que se anuncia un desanudamiento del recurso simbólico en la propuesta artística contemporánea puesto que, ésta implica disolver la relación imperiosa de las cosas con la representación de la misma, por ello se elimina cualquier posibilidad de mimesis en el sentido platónico -esto *parece aquello*- o en el sentido aristotélico -esto *es aquello*- y se recurre más bien a la noción de mimesis arcaica -esto *es*- y nada más, pues no se trata de representar motivos vivos, sino de representar como en los rituales y las fiestas antiguas lo que escapa a la vida, esto es, el mundo del más allá, de dioses y muertos.

Esta posición antigua es precisamente la que se observa en las *Acciones* de Rudolf Schwarzkogler, sus rituales no remiten a otra cosa que a su mismo enigma (al artista), toma su cuerpo para expresar por medio de éste, la existencia de un lugar inaccesible y vacío entre la vida y la muerte; cuestión que bien introduce el artista con dos elementos que repite

en toda su obra: la bola blanca y el espejo negro, elementos que aparecen como personificando una falta, en la obra falta la forma, por ello el artista no puede hacerse a una imagen; una forma integral del cuerpo es justamente lo que no puede reflejarse en la acción del artista. Así pues, su trabajo artístico como acto puro sobre el cuerpo, desintegra esa pantalla-imagen, ese vínculo simbólico y ese velo tan esencial en el arte para proteger al espectador de un todo o de una nada que aniquila.

Es a partir de su propio cuerpo y en torno a él que Rudolf Schwarzkogler intenta repetidamente dar forma a sus acciones, lo vuelve objeto artístico, y más aún, lo vuelve pretexto para develar aquello de su existencia que se haya preso del vacío y de la abyección, y que batalla “(...) una de esas oscuras y violentas rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante (...) (Kristeva, 1987, pág. 7); su cuerpo se hace acto, se vuelve expresión de lo que se entiende por vida, en su caso particular, un camino hacia la muerte.

En este sentido, el exceso de violencia que el artista descarga sobre el cuerpo y que pone de manifiesto con su obra, hace presente aquella ausencia, aquel vacío; su obra entonces, opera como un fantasma en el sentido en que presentifica a partir de la violencia corporal, ese vacío, al mismo tiempo que su acción es la materialización de un goce, entendido como lo define Lacan, como camino hacia la muerte.

El exceso de violencia sobre el cuerpo, será entonces, el elemento que aparece en toda la obra como escenario a veces velado y a veces descubierto de aquello no familiar (*unheimlich*) al hombre contemporáneo, la violencia cruda, se convierte en la materia con la cual el artista puede dar forma y presentar a través de su trabajo artístico aquello que sobrepasa los límites del hombre, situándolo en el plano exclusivamente de lo real; éstas formas que se ubican del lado de lo real serían: lo abyecto (lo rechazado), la *tyche* (lo traumático) y el automatón (la repetición).

En este orden de ideas, es que la obra de Schwarzkogler resulta pertinente para interrogar dos lugares desde los cuales opera los discursos de hoy, uno, que se sitúa al sujeto del lado del exceso, otro, que lo ubica del lado del acto; produciendo ambos sitios un efecto que se siente precisamente en el cuerpo, la angustia. En este punto, resulta paradójico que algo que parece familiar (*heimlich*) en la cotidianidad de la época actual (el exceso y el acto), por otro lado acontezca en la obra como una cosa extraña, ominosa, irreconocible y abyecta a pesar de estar ahí, repitiéndose constantemente en la dinámica social.

Ahora bien, con el arte de lo abyecto el artista pretende mover al sujeto actual de un estado anestésico (no querer saber) e inhibido (falta de acción) adoptado frente a los excesos de la época y frente a la exigencia de gozar sin un Otro; en un tiempo donde los

diques freudianos (culpa, asco, vergüenza) son desplazados para que el sujeto quede directamente expuesto a una realidad que lo sobrepasa, a una realidad desligada de la representación y de un orden simbólico que le permita interpretar lo que acontece; por ejemplo, al observar la *cuarta acción*, se des-cubre allí un cuerpo silenciado, atado, anulado en la palabra, objeto de manipulación y experimentación científica, posición desde la cual se elimina en el sujeto cualquier posibilidad de acto y relación con el Otro.

En la *sexta acción* en cambio, la presencia del espejo negro, refleja una falta, un agujero en el orden imaginario y simbólico con relación al cuerpo, el espejo no devuelve imagen alguna, el sujeto solo observa una mancha negra sin forma, lo que elimina por un lado, cualquier posibilidad del sujeto con un Otro que procure identidad, y por el otro, un lugar preciso en el lenguaje y en los significantes venidos del Otro. En este sentido, se hablaría de un cuerpo que escapa tanto a lo imaginario como a lo simbólico, en un cuerpo que se evapora y pasa a ser puro organismo reducido a la necesidad biológica, ya sin una imagen y sin una identidad.

4.2 REPRESENTACIÓN DEL CUERPO CONTEMPORÁNEO A LA LUZ DE LA OBRA DE RUDOLF SCHWARZKOGLER

Con la apertura del *body art* en los años sesenta la obra de arte escapa a la representación y con ello, el cuerpo sale del cuadro y se encarna en la acción; el cuerpo deja de ser una imagen ideal del ser humano (belleza, inmortalidad, geometría, modelo) y se convierte en escenario vivo del arte para denunciar y cuestionar por medio de éste, la actitud simulada de la sociedad contemporánea. “(...) se observa entonces la aparición del cuerpo propio como objeto de diseño, de transgresión y de expresión por excelencia, en concordancia con la relevancia que adquiere también en la esfera de la publicidad (...)” (Aguilar, 2008, Pág. 1) como imagen aparente de la realidad.

De suma importancia es tener presente que las prácticas sobre el cuerpo hoy no son ajenas a discursos centrados en el hombre, especialmente los expuestos por pensadores como George Bataille (Ensayo sobre el erotismo), Jacques Lacan (Seminario sobre lo real y la mirada), Julia Kristeva (Ensayo sobre la abyección) y Antonin Artaud (Teatro de la crueldad); siendo este acercamiento discursivo el que ha posibilitado precisamente un giro estético en el arte, desplazamiento que como indica Marc Jiménez (1999) apunta sin duda a romper con la concepción tradicional del arte moderno (figurativo, bello, armonioso, ideológico, político, objetivo, privado y único) y poder llevar así, la producción artística al

placer de la vida cotidiana. De esta manera es que el cuerpo deja de tener un valor único (aurático) dentro de la obra y pasa a tener un valor múltiple fuera ya del marco.

Así, un cuerpo que interroga y pone en cuestión la vida y la existencia del ser humano, es un cuerpo que divide al sujeto en vez de unificarlo. Esto bien puede observarse en la *segunda acción* de Schwarzkogler, pues se encuentra allí que la violencia ejercida no es propiamente contra un cuerpo tomado como unidad, sino, sobre un cuerpo fragmentado como ocurre en las acciones ejercidas sobre el pescado muerto, la cabeza vendada y el pene del artista: un pescado muerto es abierto para ser desprendido de su cuerpo las entrañas y luego vendado y cerrado nuevamente; una cabeza es vendada y mostrada en un primer plano escindida de su tronco como indicando cierta violencia sobre el pensamiento, por ello una jeringa como inyectando un líquido en ésta; por último, un pene es sustituido por un pescado como indicando una forma de despojar o de mutilar un cuerpo de su sexualidad.

Con esta acción, el artista pone al descubierto la relación compleja entre lo que es disponer de un cuerpo y poseer el mismo en nuestra época, pues éste, el cuerpo de hoy, “ahonda en el doble y casi siempre contradictorio terreno del simulacro, de lo artificial, de lo posorgánico, de lo tecnológico, por un lado, y de lo abyecto y traumático, por otro” (Guasch, 2004, Pág. 60).

Ahora, decir que el cuerpo penetra el terreno de lo abyecto y lo traumático en el arte actual, es poner en evidencia que algo no funciona respecto al sujeto hoy, pues bien se sabe que el arte ha reflejado siempre la *forma* como cada sociedad opera en términos subjetivos. Entonces ¿Qué es eso que no funciona hoy? Precisamente, que tanto el arte como el sujeto contemporáneo no hallen una *forma* que dé soporte a su existencia, pues tanto el uno como el otro pierden su particularidad y son sustituidos de su posición subjetiva para ser homogenizados por el discurso capitalista, lo que implica no mirar, sino ser mirado; no pensar, sino ser pensado y no vivir, sino ser vivido.

Ahora bien, en relación a esta lógica, algunos representantes relevantes del *body art* hicieron una lectura sin censura de aquello encubierto por la realidad al sujeto de hoy: sacrificio, dolor, exceso, angustia, violencia, fragmentación de la identidad y de la imagen, con tal de poseerlo todo, de estar sin falta, de sentirse pleno, aun cuando paradójicamente nunca consiga la anhelada completitud. Estas contradicciones fueron precisamente las que expresaron con sus obras corporales artistas como Gina Pane (cuerpo sacrificio), Marina Abramovic (cuerpo dolor), Cindy Sherman (cuerpo estereotipo), Orlan (cuerpo identidad), Sterlac (cuerpo extensión), Gunter Bruscia (cuerpo límite), Hermann Nitsch (cuerpo ritualizado), Otto Muhl (cuerpo fragmentado) y el propio Schwarzkogler (cuerpo violentado); artistas que se abordarán en el capítulo posterior.

Ahora, para darnos una idea de la pérdida de particularidad promovida por el discurso capitalista y transmitida en la obra de Schwarzkogler detengámonos en la *quinta acción*, pues justo en ésta puede apreciarse cómo un líquido negro va desdibujando todas las formas allí presentes, de ahí que, los cuerpos luchan desde un lugar confuso, sin forma y sin identidad, y los objetos, se hallen en una sola masa grotesca sujetos a los cuerpos y al lugar.

Esto insinúa la existencia de una relación compleja entre los sujetos y los objetos, donde los objetos vienen a cubrir en el sujeto aquello que falta, es decir, vienen a satisfacerlo, sin embargo éstos vienen despojados de un sentido claro o de una forma aprehensible, aparecen como una ausencia (simbólica) para el sujeto, por ello, en tal dinámica no se refleja otra cosa que la angustia, la violencia y la pérdida de un deseo propio. Respecto al discurso que provoca esta forma de goce y satisfacción, Vilma Coccoz enuncia: “Con sus prometedoras píldoras de la felicidad, los "científicos" amenazan la existencia misma de la subjetividad” (Coccoz, 2006, Pág. 119).

En la sexta *acción* por su parte, se ve reflejada la pérdida de todo orden, de todo sentido, de toda imagen y de alguna esperanza de construir sentido a la vida; por ello, la realidad que el arte abyecto pone en juego y en cuestión es la que opera en el psiquismo del sujeto, la que funciona alrededor del deseo y la fantasía, pues si desde una orientación

psicoanalítica, lo primero estructura el psiquismo ya que supone una falta (todo deseo requiere una falta), y lo segundo, construye una forma en torno a ese vacío que protege del exceso, entonces es aquí, en el deseo, donde hay una grieta del arte hoy, pues los discursos y los objetos actuales vienen a completar la falta, y esta experiencia, la de sentirse completo, hace que el sujeto pierda la posibilidad de construir un sentido y un lugar a su existencia, así, éste (sujeto) queda predispuesto constantemente a encuentros con lo inesperado (real).

Al respecto en *La cosa y lo bello* de Antonio Quinet (2003) se expone que es el sinsentido, el que organiza el sentido, así, la forma no sería otra cosa que la expresión ganada de la batalla entre la materia y el vacío; de ahí que, la cosa, tome forma para Kant en objeto artístico, para Freud en representación y para Heidegger en verdad. Quinet expone además que:

“La Cosa para el psicoanálisis es, como la Cosa en sí de Kant, vacía, sin sustancia, es aquello en torno a lo cual se organiza toda la actividad del sujeto, toda su orientación subjetiva. Se trata de un vacío de representación que evoca el goce pulsional (...) la creación se hace en torno al vacío de la Cosa, como nos enseña Heidegger, como el alfarero que crea un vaso a partir de su vacío. Lacan considera el vaso como “un objeto hecho para representar

la existencia de ese vacío en el centro de este real que se llama la Cosa, ese vacío se presenta en la representación, justamente como un nihil, como nada”. Así el alfarero crea el vaso ex nihilo a partir del vacío. El efecto de esa creación ex nihilo es lo bello. “Todo arte -dice Lacan- se caracteriza en suma por una cierta manera, un cierto modo de organización alrededor de este vacío”. Se trata de un vacío en el ámbito de la representación, al cual el arte conferirá una forma con objetos, letras, imágenes o sonidos” (Quinet, 2003, Pág.109-110).

Organización y forma es justamente lo que no se refleja en la obra del artista, en ésta, se percibe más bien una renuncia a la representación, al ideal, al placer, a la belleza, al deseo y a la fantasía; pues lo que se pretende es abandonar la idea de un cuerpo sometido al lenguaje (lo simbólico) para contemplar la idea de uno abocado al acto.

En las acciones lo que se procura, es presentar directamente y sin velos, a aquél que mira y es a la vez mirado por la obra, todo aquello que permanece oculto; por ello el afán de exhibir todo lo que no se dice y de transgredir todo lo que se prohíbe, miremos pues la *primera acción* (boda) que de entrada transmite una imagen en torno a la relación de pareja, violenta y confusa para el sujeto contemporáneo, pues alrededor de ésta se muestra un escenario sin censura donde se pone en escena una asimetría entre los sexos y unas

relaciones de poder en la pareja que se dirigen directamente al cuerpo, pero nunca éstas se dan en forma equitativa, mientras que uno, ejerce una fuerza violenta sobre el otro, el otro, la recibe y desde esa posición es silenciado (pañuelo en la boca), rasgado de su envoltura protectora (vestido destrozado) y borrado de su identidad (rostro manchado con la tinta azul).

Esto muestra precisamente que la pareja en su relación, es dis-pareja, y no igualitaria como se quiere hacer ver en la actualidad a través de ciertos discursos (romántico, religioso, psicológico), pues pensar la pareja desde esta perspectiva se vuelve un asunto impreciso, como bien se muestra en la *quinta acción*: dos cuerpos unidos, apresados en una sola masa y en un mismo conjunto, parecen desdibujarse en el espacio.

Ahora bien, lo que no funciona en la pareja hoy, y se transmite a través de la acción del artista, es que se tome al otro como mero objeto de satisfacción, de goce y de complemento de la propia falta, lo que explicaría en cierto sentido el fenómeno de la dependencia y la violencia al otro hoy.

En una época en la que se vive en función de la demanda del otro, en vez de un deseo propio “el cuerpo se presenta a recibir una marca significativa, a ser un lugar de inscripción a partir del cual podrá ser contado como tal” (Soler, 2010, Pág. 3), por eso, la violencia excedida sobre el cuerpo, es sin duda alguna la marca estética del artista, violencia que ofrece a la vez una cualidad erótica a lo corpóreo permitiendo ir más allá de la sexualidad: transgredir y poner en juego la vida, como si se tratara de un juego entre lo permitido y lo prohibido es un asunto que interroga al ser y lo deja en el lugar del vacío.

De ahí que Georges Bataille (1957) considere que el fin último del erotismo, es pues, alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento, hasta el punto de una violación del ser que linda con una atracción por la muerte y con el acto mismo; el autor agrega además:

“Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos. Pero en el erotismo, menos aún que en la reproducción, la vida discontinua no está condenada, por más que diga Sade, a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo. (...) Hay un exceso horrible de ese movimiento que nos anima; y ese exceso aclara el sentido del

movimiento. Pero para nosotros es sólo un signo horroroso, que sin cesar nos recuerda que la muerte, ruptura de esta discontinuidad individual en la que nos fija la angustia, se nos propone como una verdad más eminente que la vida” (Bataille, 1957, Pág. 14).

En la segunda y tercera *acción* lo que se exhibe es lo íntimo de la sexualidad, el carácter erótico del cuerpo, por ello, la acción estética es descargada sobre una abertura del cuerpo pero no para cerrarla sino para abrirla aún más y mostrar lo allí presente, proceder que se abre paso solo a través de la violencia; el acto entonces, tiene como intensión ponerse e imponerse sobre aquello que está por fuera de la voluntad de los cuerpos: la muerte, que se presenta en la obra como una manera de escapar del sinsentido de la vida (bola blanca) para adentrarse en lo indescifrable de la existencia (espejo negro).

Este despedazamiento de lo corpóreo ¿Qué consecuencia tiene sobre el sujeto contemporáneo? Tomemos como referencia la *segunda acción* donde se observa un pene violentado, mutilado y luego sustituido por un pescado muerto y la *tercera acción* en la cual un pene está untado de excremento derramado por una abertura del estómago, advertimos que con estos actos excesivos, no lejanos de prácticas actuales (cirugías plásticas, violencia de toda índole, cortes en el cuerpo, consumo desmedido, prácticas sexuales extremas, extensores en el cuerpo, tatuajes...) no se elige con ello propiamente la

vida sino transgredirla, pues, se trata entonces de hacer entrar el cuerpo en el orden de lo real, es decir, de hacerlo entrar en aquello que no tiene límites ni forma, que causa dolor y displacer, que no tiene sentido y produce angustia, impresión que se ve reflejada en los líquidos, el pescado y el pollo muerto, las vendas, los implementos médicos, la bola blanca y el espejo negro, puesto que son elementos que en la obra, nada dicen del cuerpo, ni lo complementan, ni lo presentan, sino que por el contrario, reflejan la imposibilidad de explicarlo, reflejarlo o contenerlo.

4.3 LOS CUERPOS DEVELADOS DEL ARTE CORPORAL

El arte contemporáneo ligado a diferentes discursos subjetivos (psicoanálisis, feminismo, hipismo) posibilitaron en algunos artistas, una particular manera de reaccionar frente a la imposibilidad que se tiene en el presente para hallar una imagen que represente la existencia del ser humano, pues, ni la representación del cuerpo, ni el cuerpo mismo han logrado dar respuesta en la sociedad actual (del exceso y la transgresión) a la pregunta ¿Quién soy?

Por ello artistas como Gina Pane, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Orlan, Sterlac, Gunter Brush, Hermann Nitsch, Otto Muhl y Rudolf Schwarzkogler con sus performances (fotografía, video o instalación) pretenden responder de alguna forma este interrogante y lo hacen precisamente poniendo al descubierto en y sobre el cuerpo asuntos propiamente internos y privados que marcan dos caminos estéticos en éstos artistas. El primero, es la posibilidad de un cuerpo expandido, transformado (menos limitado y simulado) donde se borre la frontera de lo permitido y lo prohibido; lo segundo, es la idea de un cuerpo fragmentado y violentado que libere al sujeto de la carne y lo lleve a encontrar las respuestas que por sí solo el cuerpo no da.

Orlan y Sterlac por ejemplo someten el cuerpo a variadas prácticas de transformación buscando con ello una nueva identidad, modificar o sustituir *partes* del cuerpo por implantes biológicos o tecnológicos, es para éstos artistas una manera de deshacer las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico, pues como expone Silvana Vilodre y Edvaldo Souza (2007) ambos artistas proponen la mezcla hombre-máquina, la concepción de un hombre mutante con una nueva mentalidad sobre el cuerpo producida por la era tecnológica.

Por ello, a diferencia de Schwarzkogler estos artistas no se oponen a la relación cotidiana entre ciencia y vida, pues se apropian de estas dos categorías y las llevan al arte como una forma de trascender la mirada clásica del cuerpo (unidad biológica o construcción psicológica) en la medida en que va siendo perfeccionado a través de manipulaciones físicas (genética, cirugía e implantación de prótesis).

En este orden de ideas es oportuno decir que el empeño de Orlan y Sterlac por articular ciencia y cuerpo en el arte es una manera específica de crear una corporalidad renovada acorde al discurso tecnocultural de la época, “(...) estrategia artística que promueve un discurso de reivindicación y obsolescencia del cuerpo orgánico en virtud de las tensiones físicas y culturales a las que este se enfrenta mediado por las tecnologías” (Radrigán, 2013, pág. 210).

Ahora bien, hasta aquí cuerpo y vida llevados al arte son los puntos de convergencia entre Schwarzkogler y estos dos artistas, pues encuentran allí, cada cual desde su particular estética la posibilidad de interrogar al hombre contemporáneo acerca de la identidad, la belleza, la perfección y la vida misma; empero, Orlan y Sterlac aunque transgresores también de normas socialmente establecidas (asuntos éticos, estéticos y religiosos) presentan en sus obras, más que todo, un cuerpo perdurable, pues la desintegración y la aniquilación de éste no son sus objetivos, sino que por el contrario de Schwarzkogler permiten que los objetos en vez de violentar el cuerpo se ligen a éste para renovarlo, completarlo, diversificarlo o expandirlo; por tanto Orlan y Sterlac se convierten en :

“(…) artistas-cientificistas, que forman parte de una generación que vive cotidianamente las más diversas tecnologías proteicas y de comunicación y experimentan en el cuerpo los efectos de la relación íntima entre hombres y máquinas. Promueven mezclas entre lo orgánico y lo sintético, lo natural y lo superficial, exploran los límites físicos e intentan traspasarlos ampliando la capacidad y la potencia corporal por medio de las tecnologías. De ese modo dan visibilidad a una estética proteica, cirugía y plástica de los cuerpos en estos tiempos de cibercultura” (Vilodre y Souza, 2007, Pág. 117).

Schwarzkogler por su parte, insinúa a través de un escenario hospitalario y de la violencia puesta en acción sobre el cuerpo que lo quirúrgico y lo tecnológico no logran de ninguna manera contener los cuerpos de su decadencia, fragilidad, desintegración u obsolescencia, pues estos elementos (quirúrgicos, tecnológicos) ya sean utilizados como extensiones o modificaciones del mismo (en el caso de Orlan o Sterlac) no logran responder por si solos a la pregunta por el ser.

Para Schwarzkogler preguntarse ¿Quién soy? Es un asunto arto siniestro y ominoso que genera no otra cosa que angustia en el sujeto contemporáneo, pues responder esta pregunta hoy es algo que no se logra a través del cuerpo propio o del otro, ni mucho menos a través de los objetos de goce de la época (tecnología, ciencia) ya que sobre estos se encuentra precisamente el agujero por el cual se desdibuja la imagen y el discurso del hombre contemporáneo. En esta vía es que el discurso psicoanalítico expone que el sujeto es un ser en falta que aspira a encontrar en el otro lo que le falta, empero, en el cuerpo del otro no haya nada; asunto complejo que el artista pretende expresar con su angustiante obra. Respecto a todo esto Lacan expone:

“todo lo que se ha articulado del ser supone que se pueda rehusar el predicado y decir *el hombre es*, por ejemplo, sin decir qué. Lo tocante al ser está estrechamente ligado a esta sección del predicado. Entonces nada puede

decirse de él si no es con rodeos que terminan en impases, con demostraciones de imposibilidad lógica, donde ningún predicado basta. Lo tocante al ser, a un ser que se postule como absoluto, no es nunca más que la fractura, la rotura, la interrupción de la fórmula *ser sexuado* en tanto el ser sexuado está interesado en el goce” (Lacan, 1981, Pág. 19).

De ahí que la bola blanca y el espejo negro cobren un sentido profundo en la obra de Schwarzkogler, el de enunciar el fracaso contemporáneo respecto a la imagen y la subjetividad, pues parece ser que el cuerpo ya no es más el lugar de un discurso sólido acerca del hombre; la imagen ya poco o nada dice del sujeto, mucho menos de un otro como supuesta alteridad o como elemento externo que daría consistencia a uno mismo, no proporciona tampoco una respuesta a la particularidad del ser.

En cuanto Marina Abramovic y Gina Pane observamos que sus cuerpos en la obra son usados como elementos para infringir dolor físico, así la herida y la sangre aparecen como parte de un rito sacrificial que lleva al espectador a interrogarse sobre el sentido de la vida y la muerte, lo prohibido y permitido, lo social y lo individual, lo profano y espiritual en la contemporaneidad.

No obstante, a diferencia de Schwarzkogler para estas dos artistas abrir la carne significa resarcir la vida en vez de dañarla, pues como expone George Bataille (1957) la estética del sacrificio ritual (antiguo y no cristiano) encuentra su fundamento más allá de los límites de la vida y la muerte, pues solo allí se mantiene la unidad de la esfera sagrada, por ello “En el estadio pagano de la religión, la transgresión fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros. Lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada” (Bataille, 1957, Pág. 92).

En este sentido para Abramovic y Pane abrir la carne hasta derramar sangre significa visibilizar en el espectador la fragilidad del cuerpo por un lado, por el otro, resarcir el sufrimiento del mundo interno, realidades que solo pueden ser transmitidas a través de un lenguaje, el dolor real, como bien lo experimentan las dos artistas con los cortes realizados en la piel u otras formas de flagelo a sí mismas (quemaduras, amarres, picaduras, mordeduras, etc) en sus performance.

La apuesta artística tanto de Pane como de Abramovic es por la purificación colectiva del espíritu a través de rituales de dolor, por eso, sus obras tienen como función “la recuperación del rito como práctica social, en el que el artista es una especie de intermediario o chamán al servicio de la audiencia (...)” (Sedeño, 2010, Pág. 1), es quién

hace visible a través del ritual todo aquello que ha estado velado para el colectivo; en este sentido es que gira la pretensión de las artistas al llevar lo sagrado al arte.

Ahora bien, Schwarzkogler por su parte difiere de estas dos artistas al no ejercer violencia real sobre su cuerpo sino violencia simulada a través de un escenario hospitalario, noción que utiliza esencialmente para mostrar que hay una esfera de la vida interna que no es posible simbolizar.

De este modo retomando la idea de lo sublime de Eugenio Trias (1982), se puede decir que mientras la estética del dolor ve en el arte carnal una pequeña posibilidad de unir, más allá de una categoría formal de lo bello, un dato de lo sensible con una idea de la razón para dar sentido a la vida; la estética de lo abyecto lleva el cuerpo y la violencia al arte para destruir cualquier posibilidad de existencia.

En cuanto al trabajo de Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muhl y Schwarzkogler se observa que toman sus propios cuerpos y los llevan al arte para expresar de forma violenta asuntos prohibidos que provocan al otro social, político y religioso. Así pues el cuerpo es tomado por éstos no solo como sitio para una práctica artística, sino también como un

discurso revolucionario en tanto remite al observador a un lugar fuera de los límites permitidos, esto es lo repugnante, lo traumático, lo deformado, lo horroroso, lo mortífero o como lo enuncia Julia Kristeva: lo abyecto.

Por ello, el acto violento es el lugar que los artistas vieneses le dan cuerpo, respecto a esto Piedad Solans (2000) agrega:

“el cuerpo se convierte en el territorio donde tiene lugar la creación y la destrucción, en la topografía del análisis de los límites y en la zona de resistencia de una subjetividad que, a través de la vulnerabilidad de la carne, se enfrenta violentamente al poder político, social y tecnológico. (...) el cuerpo del artista abre en su piel, en su carne, en sus órganos y en su sangre las preguntas sobre su identidad” (Solans, 2000, Pág. 2).

Frente a todo lo expuesto anteriormente tenemos que el artista contemporáneo deja claro que el cuerpo imaginario y el cuerpo simbólico en el arte hoy, no se hacen uno solo, existe entre éstos un vacío, un no lugar, una ausencia que separa lo uno de lo otro, palabra e imagen toman cada una direcciones diferentes dejando un lugar libre, que justo el cuerpo

vivo del artista de hoy llega a ocupar y no precisamente con la intención de representar una realidad externa, sino con el propósito de expresar y presentar su propia vida interna.

Este fenómeno es conocido como crisis de representación en el arte, al respecto expone Foucault (1973) en su ensayo *esto no es una pipa*, es importante señalar en la Pipa de Magritte que entre la posición de la figura y la posición del texto existe un lazo sutil, inestable, insistente e incierto señalado por la palabra -esto-, lo cual indica que el cuadro de Magritte en efecto no es una pipa, pues tanto la imagen como la escritura ahí plasmada tan solo son representaciones de una pipa, de este modo la cosa misma desaparece, en ninguna parte parece haber pipa alguna; paradoja que demuestra la ausencia de espacio o la desaparición de un lugar común entre las palabras y las cosas; “la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada una de ellas, ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico”. (Foucault, 1973, pág. 42).

En este orden de ideas se podría decir que el arte de acción o el arte carnal es justamente una manera de reaccionar frente a esa crisis de representación, por eso el afán de Schwarzkogler y demás artistas mencionados en este trabajo por liberar el cuerpo

imagen/palabra del cuadro y convertirlo en escenario vivo a fin de construir o de-construir sobre éste otros espacios de expresión artísticos.

Según Foucault fueron Klee, Kandinsky y Magritte los que pusieron en crisis los dos principios básicos de la pintura occidental, el primer principio legitimaba una separación entre representación plástica y referencia lingüística, indicando esto que los dos sistemas no podían mezclarse ni entrecruzarse, “el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez. Siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma” (Foucault, 1973, pág. 48), pero tal discurso fue abolido por la actitud de Klee, puesto que su trabajo no se trataba de una separación sino de un entrecruzamiento de la representación plástica y la referencia lingüística en un mismo tejido; para éste, barcos, cosas, hombres, eran a la vez formas reconocibles y elementos de escritura; de esta manera puede decirse que Klee trenzó un nuevo espacio para sus signos plásticos.

El segundo principio en cambio planteaba la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo, discurso con el cual rompe Kandinsky al excluir su trabajo de una forma lógica, para el artista una figura no era semejante a una cosa, las cosas para éste eran representadas por líneas y colores, de esta manera el artista liberó la pintura de la forma y del lenguaje.

Asimismo podría decirse que si bien Magritte, Klee y Kandinsky con sus obras plásticas anunciaron la crisis de la representación en el arte, Artaud con su teatro de la crueldad traspasó el límite (de la representación) al rebajar los conceptos de representación y lenguaje a ordinarios, opresores inadecuados absurdos, inútiles e impropios para expresar algo del espíritu y aprehender el mundo; oponiéndose además a que la palabra fuese colocada como valor único de la representación ya que esto impedía al verdadero teatro nacer y limitaba al hombre para conocer.

Artaud propone entonces el lenguaje corporal como espacio de crueldad (liberación total de los instintos: deseo, exceso, carne) donde todo lo prohibido debía emerger y salir a la luz para trasgredir los límites impuestos al arte; propuesta que retoma el body art al llevar vida y carne al arte para volverlos acción y escenario vivo de formas dionisiacas y no apolíneas de creación artística. En definitiva el cuerpo en el arte hoy se ha convertido en el medio por el cual el artista presenta abyectamente las luchas existenciales de carácter erótico o identitario que se libran en su interior.

5. CONCLUSIONES

El análisis de los antecedentes en el presente trabajo de investigación: *Estéticas de lo real en la obra fotográfica de Rudolf Schwarzkogler* puso de presente un giro estético dado en el arte contemporáneo el cual va de la objetividad a la subjetividad, acontecimiento que ha agrietado y agujerado las concepciones tradicionales del arte moderno (bello, racional, figurativo, armonioso, ideológico, privado y único) al procurar introducir experiencias subjetivas al arte: la vida íntima por un lado, y la obra de arte a la vida cotidiana por el otro.

Así pues, lo bello ha dejado de ser el único criterio con el cual se define la estética, por lo contrario lo horroroso y lo abyecto son las nuevas bases sobre las cuales se asienta lo estético hoy, provocando esto, una crisis de representación en el arte. En este orden de ideas todos los trabajos referenciados en los antecedentes del presente trabajo de investigación tuvieron como punto de encuentro cinco elementos comunes que bien pueden interpretarse como fundamentales para la apertura del arte contemporáneo, estos son:

- ✓ Evidencia de una crisis de la representación, el artista no pretende representar la realidad sino vivirla, experimentarla, transformarla y cuestionarla por medio de acciones abyectas.

- ✓ Se ubica el cuerpo como lugar donde se lleva a cabo la existencia y como sitio de las prácticas artísticas contemporáneas.

- ✓ Se privilegia nociones psicoanalíticas en trabajos estéticos por ser instrumentos que posibilitan pensar de una manera cercana el arte y sus fenómenos.

- ✓ Se observa un uso del concepto “real” lacaniano como manera de descubrir lo prohibido por la sociedad y dar un giro subjetivo al arte. Sin embargo se constata en los diferentes trabajos un uso impreciso de esta noción psicoanalítica a la hora de pensar el lugar del cuerpo en el arte.

- ✓ La estética abyecta aparece como una provocación y desafío a las normas preestablecidas y como nuevas formas de conquistar espacios de libertad en el arte.

De este modo, la crisis de representación en el arte hoy es en gran medida una respuesta negativa al imperativo de la razón occidental y a la ficción seductora de la sociedad capitalista que entrapa todas las esferas de la existencia, por eso la importancia dada a la acción abyecta en el arte contemporáneo como recurso para exhibir “aquello” que no puede ser mostrado por vía simbólica pero sí interrogado por medio del acto corporal.

En cuanto a los hallazgos se encontró que el arte corporal se acerca a la noción de mimesis arcaica, pues no intenta hacer que las cosas expresen algo en sí mismas, es decir, no se remite a ningún ente, no se intenta repetir ni mucho menos imitar la cosas, la obra es y nada más.

Se halló además que el exceso es la manera como se piensa el arte y la subjetividad de hoy, de ahí que aparezca el cuerpo como un acontecimiento que causa un efecto sobre la existencia; siendo, en este sentido que Rudolf Schwarzkogler y otros exponentes del arte carnal propusieron documentar exclusivamente “en” y “sobre” el cuerpo cuestiones que parecen excesivas para la sociedad actual, de ahí que se observe el exceso de violencia particularmente en la obra de Schwarzkogler como elemento base para crear e intentar dar forma a su obra, sin embargo esta forma que se repite, se presenta a la vez como algo “no familiar” repugnante, rechazado y nulo de sentido para el hombre contemporáneo.

La obra de Schwarzkogler resulta desde esta perspectiva pertinente para interrogar dos lugares desde los cuales operan los discursos de hoy, uno que sitúa al sujeto del lado del exceso, otro que lo ubica del lado del acto; eventos que a consecuencia producen enigmáticamente un efecto en el sujeto que se manifiesta en el cuerpo, acontecimiento que

clínicamente se conoce como angustia (la cual aparece justamente cuando el fantasma, velo o pantalla falla en su función de apartar lo enigmático del sujeto).

Frente a esto puede decirse que es el arte de representación, y no el del acto, es el que al igual que la clínica psicoanalítica actúan como barrera contra la angustia ya que se ubican en el lugar del fantasma (función cuadro, marco, velo, pantalla), por ello, lo que se construye es algo bello, agradable que autoriza al espectador o al sujeto gozar sin vergüenza ni remordimientos de sus propias fantasías.

La obra de Schwarzkogler se propone entonces como un asunto paradójico en la sociedad contemporánea, pues algo que parece tan familiar (*heimlich*) en la cotidianidad de la época actual (el exceso y el acto), por otro lado acontece en la obra como una cosa extraña, ominosa, incoherente, irreconocible y abyecta a pesar de estar ahí, repitiéndose constantemente en la dinámica social.

Finalmente en lo correspondiente a la discusión se observó que el cuerpo es tomado por el artista contemporáneo como un recurso para enunciar un interrogante ¿Quién soy? pregunta que marca dos vías estéticas contemporáneas en el arte: la fragmentación y la

extensión corpórea. Medios por los cuales los artistas mencionados en este trabajo intentaron dar respuesta a la cuestión del ser, sin que con ello pueda decirse que algo haya quedado resuelto, puesto que, ni por la vía de la violencia extrema, ni de la transformación parcial o total del cuerpo se encontraron las respuestas por la subjetividad.

El recurso de la bola blanca y el espejo negro bien se muestran en la obra de Schwarzkogler como una imposibilidad de encontrar en el cuerpo propio o del otro una respuesta por el ser, por ello en las acciones aparece el “cuerpo” y el “otro” como un fracaso frente a la idea de un poderse reflejar.

La acción violenta en el arte contemporáneo aparece entonces en el cuerpo bajo el signo de la imposibilidad y del fracaso de ese no poder reflejarse en el otro, por tanto, el valor de la acción cobra fuerza en tanto que, lo que no puede ser dicho puede ser mostrado, de ahí que lo que provoque este tipo arte, particularmente el de Schwarzkogler sea provocación, angustia y rechazo, pues por medio de obscenidades se muestra un cuerpo abierto, esto es, sin envoltura simbólica.

Un arte así no deja lugar al deseo, entonces aparece la angustia, pues no se tiene un orden, un sentido o una forma que pueda dar cuerpo a esa realidad que se impone y empuja al sujeto a la destrucción. La función de la fantasía en la clínica psicoanalítica, al igual que lo bello en el arte es dar forma a esa realidad que no es comprendida por el sujeto y que excede su entendimiento.

6. RECOMENDACIONES

Se recomienda a la facultad de psicología motivar en los estudiantes la investigación a través del arte, ya que este (el arte) como manifestación objetiva o subjetiva de la imaginación y el acontecer humano, permite al estudiante acercarse de una manera más directa y asertiva a los problemas de orden psicológico por los que atraviesa los sujetos de la época; pues se sabe bien, que a través del arte se documenta la subjetividad de cada época.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, García; Teresa. (2008). Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo. *Nómada*, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas n° 17 de 2008. Documento PDF tomado de internet el 25 de abril de 2016 en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/17/mayteaguilar.pdf>

Anadón, Marta. (2008). La investigación llamada "cualitativa": de la dinámica de su evolución a los innegables logros y los cuestionamientos presentes *Investigación y Educación en Enfermería*, vol. XXVI, núm. 2, septiembre, 2008, pp. 198-211 Universidad de Antioquia Medellín, Colombia.

Arroyave, Juan Felipe. (2001). *Art Crudelis*. Tesis de maestría Universidad de Antioquia, Medellín.

Artaud, Antonin. (1978). *El teatro y su doble*. Documento PDF tomado de internet septiembre de 2015 en: <http://www.edras.cl/wg/data.edras.cl/resources-files-repository/teatro-doble.pdf>

Artaud, Antonin. (1978). *La clausura de la representación*. Documento PDF tomado de internet septiembre de 2015 en: https://books.google.com.co/books?id=Ya-7pQHeJPsC&pg=PA318&dq=El+teatro+de+la+crueldad+y+la+clausura+de+la+representaci%C3%B3n.&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=El%20teatro%20de%20la%20crueldad%20y%20la%20clausura%20de%20la%20representaci%C3%B3n.&f=false

Bataille, Georges. (1957). El erotismo. Pdf. Tomado de internet el 2 de julio de 2015 en: http://www.artpaniagua.es/uploads/4/8/6/4/4864148/bataille_georges_-_el_erotismo_v1.1.pdf.

Baudelaire, Charles. (1863). El pintor de la vida moderna. Documento PDF tomado de internet agosto de 2015 en: http://eva.universidad.edu.uy/pluginfile.php/506074/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20El%20pintor%20de%20la%20vida%20moderna%20-%201863.pdf

Centro de Andaluz de arte contemporáneo. (2008). Accionismo Vienés Brus, Muehl, Nitsch y Schwarzkogler Colección Hummel. España. Tomado de internet el 21 de abril de 2015 en: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/hoj_accionism08.pdf

Chipp, Herschel B. (1995). Teorías del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas. Editorial Akal S.A. Madrid, España.

Derriba, J. (1989). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Documento PDF tomado de internet agosto de 2015 en: http://www.merzbach.de/UNICACH/Antologia/textos/1.3.1._Derrida_-_El_teatro_de_la_crueldad_y_la_clausura_de_la_representacion.pdf

Eggers, Conrado. (1988). Platón, diálogos IV, republica. Libro X (pág. 457-497). Editorial GREDOS S.A. Madrid, España.

El Vicio Producciones (2012). Video documental sobre el Arte de Performance en Colombia. "Performance: Lo que puede un cuerpo" recuperado de internet el 4 de marzo de 2016 en: <https://www.youtube.com/watch?v=y8JLGJCHy4Y>

Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Poética Aristóteles. Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

Evans, Dylan. (2007). Diccionario introductorio de psicoanálisis Lacaniano. Primera edición, cuarta reimpresión. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires, Argentina.

Fernández, Blanco; Manuel. (2009). El estilo adictivo de las civilizaciones actuales. Artículo de la NEL México, nueva escuela lacaniana del campo freudiano. México. Tomado de internet el día 1 de abril de 2016 en: <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/textosonline/subseccion/Toxicomanias-y-Alcoholismo/290/El-estilo-adictivo-de-las-civilizaciones-actuales>

Foster, Hal. (2001). El retorno de lo real, la vanguardia de finales de siglo. Capítulo cinco. El retorno de lo real. Ediciones Akal S.A. Madrid España.

Foucault, Michel. (1973). Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte. Editorial Anagrama S.A Barcelona España. Documento PDF tomado de internet en: https://monoskop.org/images/a/ae/Foucault_Michel_Esto_no_es_una_pipa_4a_ed.pdf

Foucault, Michel. (1984). Que es la ilustración. Documento PDF tomado de internet agosto de 2015 en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/13201-63131-1-PB.pdf>

Freud, S. (1915). Pulsión y destinos de pulsión. Sigmund Freud Obras Completas. Buenos Aires: Ed. Amorrortu Editores, Vol. (14).

García Cimaomo, Gabriel. (2007). Más allá de la acción artística una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo. Documento PDF tomado de internet noviembre de 2015 en: http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf

Gómez, Mariana E. (2005). Cuerpo, goce y letra en la última enseñanza de Jacques Lacan. Análisis de algunas de sus condiciones de Producción. Aesthetika International journal on culture, subjectivity and aesthetics Revista Internacional de cultura, subjetividad y estética Vol. 2, (1), Fall/Otoño 2005. Tomado de internet el 19 de septiembre del 2015 en: <file:///D:/tesis/TRABAJO%20DE%20GRADO/LACAN%20Y%20EL%20CUERPO.pdf>

Guasch, Ana M. (2004). Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Los “cuerpos” del arte de la posmodernidad. Ad Hoc Seminario Región de Murcia, corporación de educación y cultura.

Hans, Belting. (2002). Antropología de la imagen. La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis. Ed. Katz, Barcelona. Documento PDF tomado de internet enero 2016 en: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/3.1.%20Belting%20-%20Antropolog%C3%ADa%20de%20la%20imagen.pdf>

Izcovich. L. (2009). El cuerpo y sus enigmas. El cuerpo y el goce. Pág. 69-86. El cuerpo: imaginario, simbólico y real. Pág. 37-51 Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.

Jacobo, Martin (2010). Pulsión de muerte, terror e infancia. Facultad de Psicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Revista de Educación y Desarrollo, 14. Julio-septiembre de 2010. México. Tomado de internet el 28 de marzo de 2016 en: http://www.cucs.udg.mx/revistas/edu_desarrollo/anteriores/14/014_Jacobo.pdf

Jiménez, Marc. (1999). ¿Qué es la estética? Editorial Idea books S.A. Málaga, España.

Kristeva, Julia. (1987). Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Sobre la abyección. Documento PDF tomado de internet septiembre de 2015 en: <https://sanasideas.files.wordpress.com/2013/11/kristeva-poderes-de-la-perversion.pdf>

Lacan, Jacques. (1981). Libro 20, seminario AUN 1972-1973. Capítulo I, del goce. Traducido por Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Buenos Aires, Argentina.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Beltrán y Lagache, Daniel. (2004). Diccionario de psicoanálisis. Ediciones Paidós Ibérica S. A. Buenos Aires, Argentina.

Laznik, David; Kligmann, Leopoldo. (2012). La clínica de la segunda tópica freudiana: los diques pulsionales. Anuario de Investigaciones, vol. XIX, 2012, pp. 243-247. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Documento PDF tomado de internet el 26 de abril de 2016 en: <http://www.redalyc.org/pdf/3691/369139948025.pdf>

López, N. Fernando. (2002). El análisis de contenido como método de investigación, XXI revista de educación, 4: pág. 167-179. Universidad de Huelva, España.

Lutereau, Luciano. (2002). ¿Una estética lacaniana? La estética de lacan o una estética con lacan. Buenos Aires, Argentina.

Oliveiros, Amanda. (2003). El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis? Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis, ISSN 1657-3986, N° 3, 2003, págs. 186-197. Tomado de internet el 1 agosto de 2015 de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8282/8926>

Quinet, Antonio. (2003). La cosa y lo bello. Documento traducido por Ricardo Moreno. Documento PDF tomado de internet el 1 de abril de 2016 en: http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_coisa_e_o_belo/n16antonio.pdf

Radrigán, Valeria. (2013). Cyborg Art and Bioethics: Stelarc and The Third Ear. Revista AISTHESIS N° 54 (2013): 209-221, ISSN 0568-3939. Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile. Tomado de internet el día 2 de febrero de 2016 en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200011

Recalcati, Massimo; Cocoz, Vilma; Brousse, Marie-Hélène; Wajcman, Gérard; Ponce, Xavier y Vinciguerra, Rose-Paule. (2006). Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis. Primera edición, Buenos Aires, Argentina.

Rincón Rosales, Milagros. (2009). Mutaciones de discursos. Nuevas visualidades en el Arte Contemporáneo. Revista de Artes y Humanidades UNICA, vol. 10, núm. 1, enero-abril, 2009, pp. 38-60 Universidad Católica Cecilio Acosta Maracaibo, Venezuela.

Sedeño, Ana. (2010). Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de ron Athey. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas n° 27-2010. Universidad Complutense de Madrid. Artículo PDF tomado de internet el día 25 de mayo de 2016 en:

Solans Piedad. (2000). Arte hoy, Accionismo Vienés. Editorial NEREA S.A. Madrid, España.

Soler, Colette. (2010). El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan. Texto PDF tomado de internet el 20 de abril de 2016 en: <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/colettesolerelelcorpoeenlaensenanzadejacqueslacan.pdf>

Tornos Urzainki, Mainer (2010). Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille. texto PDF. Tomado de internet el 3 de septiembre de 2015 en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-DeseoYTrangresion-3325996.pdf>

Trías, Eugenio. (1982). Lo bello y lo siniestro documento PDF. Editorial ARIEL, tercera edición. Tomado de internet el día 20 de marzo de 2016 en: http://www.conversiones.com.ar/nota1085_LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf

Úbeda, F. María. (2006). La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

Vélez R, Olga y Galeano M, María (2002). Investigación cualitativa, estado del arte. Universidad de Antioquia, facultad de ciencias sociales y humanas. Centro de investigaciones sociales y humanas. Medellín, Colombia.

Vilodre, Silvana y Souza, Edvaldo. (2007). La estética de los cuerpos mutantes en las obras de Sterlac, Orlan y Gunter von Hagens. Documento PDF, revista científica Redalyc, Opción, vol. 23, núm. 54, septiembre-diciembre, 2007, pp. 114-131. Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela. Tomado de internet el día 5 de febrero de 2016 en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31005408>