

Tania Alba: El potencial subversivo de los objetos parciales¹

Publicado en: ALBA, Tania (2015), «El potencial subversivo de los objetos parciales», en PAREDES, Tomás (dir): *Arte Político. Actas del I Congreso Internacional Arte Político*, Madrid: AECA, páginas 91-104.

RESUMEN

Diversas manifestaciones del arte actual muestran, mediante varios lenguajes y modos de representación, el cuerpo humano en estado fragmentado, distorsionado o bajo la metonimia de sus restos abyectos. La intención de las siguientes páginas es la de analizar, con algunos ejemplos, el potencial subversivo que estas propuestas artísticas conllevan desde un punto de vista teórico que compara y combina las nociones de *objeto parcial* —relacionado por Lacan con el deseo y sus pulsiones bajo la denominación de *objeto a* y popularizado por el filósofo esloveno Slavoj Žižek— y *cuerpo sin órganos* —entendido por Deleuze-Guattari como la vida liberada de sus funciones biológicas y como un ente creativo con un gran potencial de experimentación, movimiento, etc., en su dimensión virtual.

ABSTRACT

Many works in contemporary art show, through different languages and modes of representation, human body appearing fragmented, distorted or as an abject human remainder. The aim of this text is to analyze with some examples the potential subversion of that kind of artistic proposals. The theoretical mark combines and compares the notions of *Partial object* —which Lacan relates to desire and its pulsions under the denomination of *Objet petit a* and which was spread by Slovenian philosopher Slavoj Žižek—, with the one of the *Body without organs* —according to Deleuze-Guattari, it implies a life liberated from biological functions and a creative entity with a lot of potential movements, feelings, etc. on its virtual dimension.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, estética subversiva, psicoanálisis, Lacan, Artaud, Deleuze-Guattari, Žižek, objetos parciales

¹ Este escrito se inscribe en el proyecto de investigación del Grup de Recerca en Estètica General i Antropològica (GREGA) titulado «Trasfondo antropológico, crítica político-social y objetivos ideológicos en el accionismo parateatral contemporáneo. Su auge en China frente a sus homólogos en Europa y América», subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-24212 / 2012-2014).

KEYWORDS: Contemporary art, subversive aesthetics, psychoanalysis, Lacan, Artaud, Deleuze-Guattari, Žižek, partial objects

SUMARIO

Introducción; Cuerpos sin órganos; Órganos sin cuerpo: los objetos parciales; Algunos ejemplos en el arte; Santos Órganos; Excrementos y otros residuos: el resto abyecto; La voz; A modo de conclusión

Introducción

Con la noción de “Órganos sin Cuerpo” (OsC), desarrollada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek en un ensayo con el mismo título (*Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*), el autor invierte el concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO), expuesto por Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* y desarrollado en la obra que la sigue: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Žižek insiste en que no se propone iniciar un diálogo, sino que se trata de un encuentro en el que pretende llevar hasta las últimas consecuencias los planteamientos de Deleuze, incluso en aquellos ámbitos *a priori* incompatibles con el autor.

A su vez, la idea de un CsO procede del deseo expreso del poeta y dramaturgo Antonin Artaud de liberarse de los órganos —inútiles y sujetos a la corrupción— en beneficio de un cuerpo que sólo así podrá desarrollarse en toda su potencia.

Se trata, en ambos casos, de entes desestabilizadores en tanto que extraños e inquietantes. Las posibilidades son múltiples.

Cabe decir que Žižek analiza las consecuencias de Deleuze mediante un enfoque psicoanalítico —en particular lacaniano—, y que los OsC remiten a los objetos parciales (formas del *objeto a*) según son teorizados por Jacques Lacan. Los ojos, los senos, el prepucio circuncidado, la voz, etc., como objetos perdidos² —ya sea de facto, en un nivel imaginario o como posibilidad— son, en tanto que tales, causa de deseo y de *angustia*. El objeto parcial actúa como pulsión pura, insiste y perdura más allá de cualquier límite. No se lo puede controlar. Se refiere tanto a lo Real³ como a la “positivización” del fracaso simbólico para

2 En relación con las pulsiones (impulsos primarios que escapan al control de la consciencia), Lacan (1990: 134) establece que estos objetos son: en el nivel oral, la *nada* —relacionada con la privación en la fase del destete—; en el anal, el «lugar de la metáfora»: se entrega el excremento como un don en lugar de lo que no se puede dar: el falo. En el escópico se abandona el nivel de la demanda para pasar al del deseo del Otro (entidad simbólica que representa la autoridad, individual y colectiva, a la vez que asegura el orden y el sentido del mundo).

3 Registro psíquico cuyo contenido es irrepresentable, imposible de simbolizar, refractario a nuestros esfuerzos por otorgarle sentido y que, por ello, al manifestarse deviene traumático.

denominarlo (Copjec, 1991: 29)

Žižek ofrece varios ejemplos de ello; en el capítulo dedicado al arte, en particular, los casos que analiza proceden de la cultura popular. Ciertamente, bajo esta misma perspectiva pueden entenderse toda una serie de propuestas artísticas contemporáneas en las cuales la presencia del cuerpo distorsionado, fragmentado o en su cualidad de objeto parcial provocan efectos perturbadores y persistentes.

Cuerpos sin órganos

El CsO, decía, es un concepto que recorre las dos obras que componen *Capitalismo y esquizofrenia*. Es el lugar por donde circulan los “flujos de deseo”. El cuerpo sin órganos es “improductivo, estéril” (Deleuze-Guattari, 1985: 17), pero deseante. Relacionado con el instinto de muerte (como también lo estarán los objetos parciales), no es “el resto de una totalidad perdida” ni una “proyección” (id: id) —por lo que sería divergente y contrario, en principio, a los OsC. El cuerpo sin órganos reniega del psicoanálisis ya que según los autores dicha técnica transforma en fantasma la potencialidad del deseo y porque “el inconsciente ignora la castración del mismo modo como ignora a Edipo, los padres, los dioses, la ley, la carencia...” (id: 66).

Es un límite, y se está en él desde el momento en que se comprende la “inutilidad” del organismo. Históricamente rechazado (cuerpo hipocondríaco, paranoico, esquizofrénico, masoquista, drogado), el dúo francés reivindica su existencia también llena de alegría, éxtasis y exuberancia (Deleuze-Guattari, 2002: 156). Pero el concepto, advertía antes también, procede de uno de los últimos poemas de Artaud en el cual anhela acabar con el cuerpo sufriente, mal construido, extirpando a Dios en primer lugar:

“—Llevándolo por última vez
a la mesa de autopsias para
rehacerle su anatomía.
El hombre está enfermo porque está mal
construido.
Átenme si quieren,
pero tenemos que desnudar al hombre
para rasparle ese microbio que lo pica
mortalmente
y con dios
sus órganos
porque no hay nada más inútil que un órgano” (Artaud, 1975: 30-31).

Lo cual, a pesar de estar escrito en el contexto de sus últimos días, dolorido y extenuado tanto física como psíquicamente, torturado por la institución psiquiátrica, no deja de estar en consonancia con escritos teóricos anteriores en los que preconizaba la *crueledad* necesaria en el teatro, pero recurriendo a la etimología del término: a lo crudo, extrayendo su potencialidad creadora y movilizadora, estableciendo una verdadera comunicación entre escena y público (Artaud, 2001: 109) al devenir la crueldad “la vida que devora las tinieblas” (*id*: 116-117)⁴. Imposible ceder a la tentación de compararlo con la voluntad de poder de aquel otro gran sufriente que supera el dolor recreándose en la voluptuosidad del mismo: Nietzsche —autor también admirado por Deleuze.

Órganos sin cuerpo: los objetos parciales

En la teoría psicoanalítica, los objetos parciales se relacionan con el objeto *a*, concepto que se va configurando a lo largo de los años en los seminarios impartidos por Jacques Lacan. En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* lo define como aquello de lo que el sujeto, con el fin de constituirse como tal, se libera como órgano. Por lo que debe ser un objeto separable y que tenga relación con la falta, esto es, con el falo en su condición simbólica (Lacan 1990: 133-134).

Es el *objeto causa de deseo* porque se relaciona con una falta originaria, con aquello que se desprende de nosotros mismos al constituirnos como personas en el momento de formarse la imagen de nuestro Yo en la consciencia. El objeto *a* es el “resto” que, por lo tanto, no se refleja en el espejo, es el *signo* de la falta y causa de angustia —tanto más cuando “no falta”. En su condición de causa de deseo no deja de ser, también, motor que nos impulsa hacia algún lugar, aunque no sea allá donde anhelamos de manera consciente.

Más allá de las diferencias entre los CsO y los OsC encontramos, sobre todo en las prácticas artísticas, elementos comunes, y observamos cómo ambos conceptos apuntan hacia

4 Esto está también en consonancia con las impresiones narradas por Anaïs Nin del poeta acerca de la conferencia impartida en la Sorbona, en 1933, sobre el teatro y la peste: “para él, el teatro es un lugar donde debe gritarse de dolor la ira, el odio, y donde ha de representarse la violencia que llevamos dentro. La vida más violenta puede reventar de terror y de muerte”(Nin, 2009: 217). Aunque más que *representar* Artaud *presentaría*, eludiendo la simbolización, los efectos de la peste (de la vida, la enfermedad y la muerte) en su propio cuerpo: si el teatro es como la peste, que ataca los órganos y convulsiona todo el cuerpo, Artaud fue consecuente con su discurso y empalideció cayendo al suelo, retorciéndose, mientras hablaba. Tras el despecho del público, Artaud “escupió su ira: —Siempre quieren escuchar una conferencia objetiva sobre “El Teatro y la Peste”, y yo lo que quiero es darles la experiencia misma de ello, la peste misma, para que se aterroricen y despierten (...) No se dan cuenta de que están muertos. (...) Lo que yo les mostré es la agonía. La mía, sí, y la de todos los que viven. (...) —Su hostilidad demostró únicamente que usted les había inquietado —le dije” (*id*: 223-224).

la misma —o similar— dirección: el CsO se postula como diferente al objeto desprendido (parcial), a pesar de lo cual remite a los objetos parciales, tanto cuando son entendidos como un todo persistente y deseante, como por la acumulación desmesurada de órganos en relación a la cual ya no es pertinente hablar de partes constituyentes; así figura en algunas de las descripciones ofrecidas por Deleuze y Guattari⁵.

El CsO remitiría a un estado anterior a la formación del sujeto según lo exponía Lacan en el estadio del espejo, es decir, al sujeto que aún no se reconoce en la imagen de su reflejo y que por lo tanto no es todavía un organismo unificado, pues no existe aún la consciencia del yo, sino tan solo una serie de impulsos incontrolables (un cuerpo deseante). En cambio, el objeto parcial es lo que se desprende, el resto, el precio que tenemos que pagar al constituírnos como sujetos —de ahí su relación con la castración. Sin embargo, lo que no hay que perder de vista es que en la aparición, tratamiento y representación de los objetos parciales, lo que actúa no es el sujeto que carece de un objeto desprendido, sino el mismo objeto en su autonomía. Y es *contra* el sujeto que actúa, pues el objeto parcial en el arte no se postula como aquello que hay que asumir o integrar —de eso se trataría, en todo caso, en la clínica— sino que nos es arrojado: se trata de cambiar el punto de vista, y en lugar de situarnos en el lugar del sujeto que padece por su falta debemos considerar el cuerpo/órgano que desea. Ambos se relacionan con la pulsión de muerte, un impulso destructivo pero no simplemente nihilista, sino en su potencial subversivo capaz, en primer lugar, de vencerse a sí mismo; así lo indica Žižek (2006: 199) en relación con el puño que agrede el cuerpo que lo contiene, como sucede en el film *El Club de la lucha* de Fincher (1999), y acallando aunque sea momentáneamente la voz dominante.

Tal vez un buen ejemplo de la síntesis de ambos conceptos, y como primer caso antes de pasar a las manifestaciones artísticas, sea el *Innombrable* de Samuel Beckett (de 1953), un CsO incapaz de orientarse que se manifiesta por medio de la voz —objeto parcial en el que me extenderé más adelante—, con la forma precisamente que Deleuze y Guattari confieren al CSO: un huevo. Un Yo del que no se sabe nada y que sin embargo persiste en su monólogo:

5 Como por ejemplo la “Mesa esquizofrénica” de Henri Michaux, montón informe de órganos que no se puede manipular ni sirve para nada. Asimilada al cuerpo sin órganos, es traída a colación en *El Anti Edipo* (Deleuze-Guattari, 1985: 15-16). Cabe citar también: “Los órganos se distribuyen en el CsO, pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes. “Un” vientre, “un” ojo, “una” boca: el artículo indefinido no carece de nada, no es indeterminado o indiferenciado, sino que expresa la pura determinación de intensidad, la diferencia intensiva” (Deleuze-Guattari, 2002: 169). A lo que se opone, pues, no es al objeto parcial, sino al cuerpo racional del que da cuenta la estética clásica cuya belleza radica en la armonía conseguida por la unidad en la correcta proporción de las partes.

“Yo, del que no sé nada, sé que tengo los ojos abiertos, a causa de las lágrimas que de ellos manan sin cesar. Me sé sentado, con las manos en las rodillas, a causa de la presión contra mis nalgas, contra las plantas de mis pies, contra mis manos, contra mis rodillas (...) No titubearía en afirmar que tengo la forma, si no la consistencia, de un huevo, con dos agujeros en cualquier parte para impedir el estallido (...) soy una gran bola parlante, hablando de cosas que no existen o que quizás existen, es imposible saberlo, la cuestión no era esa” (Beckett, 1969: 75).

Algunos ejemplos en el arte

Los objetos parciales aparecen profusamente en el arte, sobre todo de las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado⁶, pero ya los encontramos en los experimentos surrealistas, tanto fotográficos como pictóricos, literarios y ensayísticos. Una exposición celebrada en 1994-95 en San Sebastián comisariada por Juan Vicente Aliaga daba buena cuenta y reseña de ello. La exhibición mostraba cuerpos en su representación extrema (miembros que ocupan la totalidad del encuadre fotográfico, torsos flexionados que esconden las extremidades, órganos metamorfoseados según asociaciones escatológicas y sexuales, etc.), que a pesar de haber sido creados en el contexto de la postguerra eran interpretados por Aliaga, en un sentido más psicologizante, como la expresión de los complejos que aparecen al entrar en juego la ambivalencia Eros-Tánatos (Aliaga, 1995: 65-117).

El objeto surrealista —no siempre humano— es irónico, cómico, agresivo, pero siempre, también, erotizado⁷. Funciona como fetiche y da buena cuenta del juego, como he indicado de la mano de Aliaga, entre Eros y Tánatos, tanto en su expresión más inmediata (lo que repele y al mismo tiempo atrae) como en sus consecuencias, no tan evidentes, relativas a las pulsiones incontroladas.

La selección de obras que viene a continuación se centra, a partir de diferentes lenguajes artísticos, en algunos de los objetos parciales “privilegiados”, es decir, en los indicados y más estudiados por Lacan: las cinco formas del objeto *a* según las reúne en su seminario sobre la Angustia, impartido en 1962-63, y que corresponden al ojo, la voz, el excremento, el seno y lo fálico.

Un primer ejemplo a considerar es la fotografía de Boiffard del dedo gordo del pie de un hombre de 30 años, tomada hacia 1929, que sobre un fondo negro muestra, ampliado y aislado del cuerpo, como único objeto de la composición, el mencionado miembro apuntando ligeramente hacia el espectador cual falo semierecto. Esta y otras dos imágenes similares

6 José Miguel Cortés (1996) ofrece varios casos y los interpreta como la “angustia de muerte” traspasada al arte transformando, como hará por ejemplo Louise Bourgeois, el sentimiento en experiencia física.

7 El objeto surrealista responde a fantasías y deseos eróticos, según lo expresa Dalí en el catálogo que ofrece sobre el tema en la revista *Le surréalisme au service de la révolution*, de 1931 (Dalí, 1931:16).

acompañan, ilustrándolo a la perfección, un texto de Georges Bataille sobre el mismo tema publicado en la revista surrealista *Documents*. Bataille afirma que es la parte humana más erótica a pesar de —o más bien a causa de— la repulsión y en algunos casos incluso angustia que suscita. Análogo psicológicamente a la “caída brutal del hombre”, es decir, la muerte, por su horrible forma cadavérica, el dedo gordo del pie provoca inquietud sexual, nos seduce a la vez que nos repele (Bataille, 1929a: 297-302). Unos meses antes, en la Crónica-diccionario de la misma revista, dedicó junto con otros autores un artículo al ojo (órgano asociado a uno de los objetos *a* lacanianos: la mirada). Definido en la acepción del término de la que se encarga como manjar caníbal —la relación boca-ojo no escapa a muchos artistas—, es causa de terror inexplicable en el ser humano (Bataille, 1929b: 216). El ojo cuenta con especial protagonismo en el imaginario surrealista y nuevamente es en la ambivalencia de la atracción y lo angustioso-inquietante, no sólo en la literatura de Bataille⁸. Este tratamiento del órgano en cuestión hay que relacionarlo con el miedo a la castración que Freud encontraba en el terror a la pérdida de los ojos cuando interpretaba el relato de Hoffmann *El hombre de la arena* (Freud, 1948). En 1929 Bataille había publicado, además, su novela *Historia del ojo*, donde este órgano es el hilo conductor de la historia y fetiche de los adolescentes protagonistas en sus macabros juegos sexuales como correlato del huevo, el ano, la vagina y —de nuevo— la boca.

La dialéctica del ojo y la mirada y su relación con el arte es tratada por Lacan en el seminario dedicado a *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*⁹. Es cuando el mundo provoca nuestra mirada que aparece el sentimiento de lo siniestro. A pesar de experimentar satisfacción a través de la mirada, ésta puede contener el objeto *a* y simbolizar la falta central relativa a la pérdida sufrida por el ser humano al constituirse como sujeto, para la cual Lacan utiliza el término *castración*. La función del cuadro, sostiene, es la de seducir al ojo para que depositemos en él, rindiéndonos, nuestra mirada —nuestro deseo¹⁰.

Por todo ello resulta extraño que Lacan, colaborador puntual en los escritos

8 Sirvan como ejemplos la escena que abre *Un chien andalou*, de Buñuel y Dalí (1928), con la sección del ojo del personaje femenino por parte del director, y su obsesiva representación, en su presencia y en su ausencia, por parte de pintores como Victor Brauner —quien sufriría un accidente que lo dejaría tuerto tiempo después de haberse retratado, como si lo hubiera augurado, bajo dicha condición.

9 Véase, sobre todo: Lacan, 1990: 102-107; 113-119; 121-133.

10 La mirada, efectivamente, es lo que se halla en juego en el arte, y en el caso concreto de los objetos parciales esta es puesta en evidencia haciendo tambalearse la estabilidad del sujeto, del mismo modo en que el *voyeur* que mira tras la cerradura queda desconcertado al ser descubierto por un tercero a causa de haberse visto reducido a objeto-mirada (Lacan, 1990: 213). Su deseo ha sido expuesto, el sujeto queda desarmado. Es con esta idea que juega de modo irónico la célebre instalación de Marcel Duchamp *Étant donnés* (1946-66).

surrealistas, no trajera a colación este tipo de obras para hablar del objeto *a*. Las representaciones artísticas a las que se refiere en el seminario anteriormente mencionado son —además de los párpados de Buda— las santas Ágata y Lucía de Zurbarán mostrando en bandeja las partes de sus cuerpos que les fueron arrancadas durante sendos martirios —los senos y los ojos, respectivamente. Pero a diferencia de los ejemplos anteriormente mencionados la angustia, sostiene Lacan, se halla lejos de estas representaciones, pues en ellas no se pone nuestro deseo (nuestra falta originaria) directamente en juego. Además, debemos considerar la domesticación de los órganos así dispuestos por parte del cristianismo: los órganos separados son ofrendas, el objeto sacrificial que las santas entregan bajo una cuidadosa y pulida presentación para nuestra salvación, como la reliquia que se mantiene incorrupta y deviene un resto al que se sustrae la putrefacción que nos afecta a todos los demás.

Similar control afecta a la mesa de Napoleón III, una suerte de mueble artístico de 1866, en el Museo de la medicina de París, compuesto en su parte decorativa de órganos humanos disecados cuya descripción figura en la cartela que la acompaña como sigue:

“Construida por Efsio Marini, médico y naturalista italiano, y ofrecida a Napoleón III. Esta mesa está realizada con cerebros, sangre, bilis, hígado, pulmones y glándulas petrificadas, sobre los cuales yacen un pie, cuatro orejas y secciones de vértebras, también petrificadas”

Pere Salabert se refiere a ella en su libro *Pintura anémica, cuerpo suculento*. El autor analiza en esta obra la (omni)presencia del cuerpo en todas sus vertientes, sobre todo en el arte contemporáneo, indicando la fascinación que este —propio y ajeno— siempre ha suscitado incluso en los momentos en que el arte ha ido a buscar, por el contrario, la belleza más depurada, espiritual y sublimada. Según Salabert en esta mesa la “morbosidad (...) se disfraza de exquisitez” (Salabert: 146). Pero el mueble diseñado por Marini nada tiene que ver, pese la acumulación de órganos, con la mesa esquizofrénica de Michaux, y tampoco se trata de los órganos sin cuerpo, pues en la de Napoleón III órganos y cuerpo están domesticados (como la naturaleza de Versalles) en consonancia con la domesticación urbana de París bajo su mandato, con la cual consiguió no sólo la belleza del trazado racional sino también el control de las posibles revueltas ciudadanas. Si es preciso encerrar estos órganos en una vitrina, petrificarlos, disponerlos según los parámetros de la clásica belleza consistentes en el orden, la proporción y la medida para transformarlos en un objeto útil es porque si escapan pueden resultar peligrosos.

Santos Órganos

Volviendo a la reliquia como un resto sublimado: este es el tema con el que juega de un modo irónico una de las exposiciones de la artista visual Nora Ancarola. Celebrada en 2001 bajo el título *Naranjitas de la Xina*, en ella Ancarola dispone una serie de piezas (pinturas, objetos y proyecciones) presuntamente halladas durante unas excavaciones arqueológicas en los que habían sido los conventos de Elisabets y del Carme de Barcelona. Dichos hallazgos remiten, en su totalidad, a la santidad femenina. Entre estas reliquias encontramos pezones que ininterrumpidamente emanan leche que es recogida en unos grades recipientes (**fig. 1**); se trata de la vida en la muerte, de aquello que persiste en el resto que habría de ser inanimado, pero cuya razón de ser no es únicamente la de ratificar su carácter sagrado, sino que también ofrece alimento perpetuo. Además, rompe el circuito cerrado del fenómeno de la licuefacción de la sangre de otros santos, que suele darse en fechas concretas, resultando en su persistencia imposible de contener. Hallamos también la santa faz, pubis y pies dispuestos en tres bastidores bordados de los que va cayendo sangre (**fig. 2**), lienzos que conmemoran la crucifixión de Santa María Magdalena y sus estigmas en los pies (**fig. 3**), etc. Unos textos de la novelista y artista plástica Elsa Plaza¹¹ dan sentido a estos objetos ubicándolos, años antes del best seller de Dan Brown, en el contexto de la propuesta vía magdaleniana, es decir, preconizan la inclusión de la santa —a quien pertenecen las reliquias— entre los apóstoles de Jesucristo, inventando una mística femenina que habría sido silenciada por la voz dominante de la Iglesia católica.

El título de la exposición apela a la complicidad del espectador dándole a entender, mediante la incredulidad a la que alude la expresión, que la recreación forma parte de lo posible, pero no es más que una ficción. Pese a ello, una parte del público la tomaría como real.

Ancarola utiliza, conscientemente, la escenografía propia de la iglesia para introducir con un rol activo y protagonista a la mujer más allá de la clásica condición de casta y sumisa de la santa. También muestra la posibilidad de la unión femenina directa con la divinidad sin mediación de la iglesia cuando se interesa, en una videoinstalación de 2003 titulada *Heridas. Madelaine*, por otra Magdalena, una de las pacientes del hospital de la Salpêtrière a caballo entre los siglos XIX y XX tratada como histérica por sus delirios místicos. En la obra

11 Una versión extendida de estos textos fue publicada en la revista *Materia* (Plaza, 2003: 74-80).

observamos los pies estigmatizados, sinécdoque de su santidad en la ascensión hacia la región superior, divina¹²: son los pies que la elevan, que la mueven y la impulsan, fuera de su voluntad. En estos casos la fuerza del objeto parcial, su insistencia, se dirige y golpea una tradición que ha relegado lo femenino a lo impuro y a la locura.



ig. 1



ig. 2



ig. 3

Excrementos y otros residuos: el resto abyecto

El excremento es aquello que queremos expulsar, anular, hacer desaparecer cuanto antes, lo cual según Lacan es lo que nos distingue de los animales. Al igual que Freud, lo relacionó con la dádiva (el regalo que el bebé hace a sus padres).

Varios artistas han trabajado con esa “materia pura”. Andrés Serrano, por ejemplo, en 2008 presentó 66 fotografías de gran formato y a todo color de las heces de varios animales —incluidas las propias. La escritora y ensayista Hélène Cixous, en el texto que elaboró sobre la exposición, da cuenta de la tentación en la que cae el espectador de huir al visitarla, no obstante lo cual siente un impulso igual o más fuerte que lo retiene allí. Serrano nos obliga,

12 En el texto acerca del dedo gordo del pie antes mencionado, Bataille hace notar cómo el pie tiene la función de mantenernos erectos, y cómo mantiene contacto permanentemente con lo más bajo, con el fango, mientras la cabeza tiende a elevarnos a lo más alto y espiritual, aunque de hecho al ser humano no le queda otra opción que oscilar del ideal a la basura, y viceversa (Bataille, 1929a: 297). Refuerza esta ambivalencia su condición de fetiche, asimismo apuntada por el autor. También en la *Madelaine* de Nora Ancarola encontramos semejante ambigüedad: los pies en su recreación artística remiten a la herida y al fetiche, juegan con lo poético y lo sagrado para revertir el discurso.

indica Cixous, a enfrentarnos con aquello que más rechazamos. Los objetos parciales fascinan y aterrizan o asquean al mismo tiempo, ya lo hemos ido observando. El análisis de Cixous sobre la obra de Serrano —en la que se trata, según la autora, de la diferencia entre lo vivo y lo muerto— bien puede hacerse extensible a otros ejemplos de objetos parciales en las diversas propuestas artísticas, sobre todo en lo que se refiere a su poder: lo que persiste insiste, sostiene, y el *resto* excede el sentido ontológico. Objetos como los excrementos de esta serie nos miran sin que seamos capaces de ver sus ojos¹³. Su obra, prosigue, más que provocar, invoca y convoca —nuestro compromiso, podríamos añadir—(Cixous, 2008). Pero si bien Andrés Serrano comenta en alguna entrevista que lo más difícil de su proyecto fue el olor que desprendían los especímenes, por lo que tuvo que recurrir al uso de una máscara e, irónicamente, que en el fondo buscaba la belleza y el rostro de Dios en los excrementos (Yaeger, 2008), en realidad los está sublimando de algún modo. Una presentación más directa, a la cual es más difícil sostener la mirada, es la del artista esquizofrénico David Nebreda, quien documenta mediante la fotografía el estado de su cuerpo sometido a la abstinencia (sexual, social, de alimentos y de medicación) y a toda serie de situaciones extremas, dolorosas y humillantes. Uno de los autorretratos de 1989-90 presenta su rostro completamente cubierto de sus propios excrementos. Media también aquí la fotografía, se nos ahorra el olor y el peso de su consistencia, pero no así al artista, que de este modo se nos acerca mucho más contundentemente.

La Voz

La voz es recurrente en los lenguajes audiovisuales —cuyos medios permiten aumentar, enfocar, disminuir o ampliar, seccionar, repetir y, por supuesto, desarrollar en el tiempo, cuerpos visuales y sonoros. Resulta muy sugerente la utilización en primer plano de una boca desde cuya profundidad se emiten (que no engullen) sonidos, dejando ver tanto la carnosidad sensual de los labios como los dientes, potencialmente amenazadores por su función. Un ejemplo de ello es la *Pecera* (Fishbowl, 1996) del artista Zhenzhong, que contiene, parcialmente sumergidos en un recipiente transparente, tres televisores que emiten la imagen de bocas pronunciando sin cesar: “no somos peces”. La videoinstalación crea una atmósfera claustrofóbica acentuada por la compulsión de repetición del objeto parcial boca-

13 Se pone en juego, como me refería páginas atrás, la mirada en su aspecto más inquietante: descubriendo la *mancha* en el cuadro (Lacan, 1990: 125-127), aquello que no debería estar ahí y no hace más que señalarnos y reducirnos a seres indefensos, incómodos con nuestro propio deseo por intentar dominarlo y no ceder a él en lugar de aceptarlo.

voz que, de manera similar a la pipa de Magritte, niega lo que otros componentes de la obra presentan como evidente.

El último ejemplo procede de última la novela de Elsa Plaza: *Jacqueline o el eco del tiempo*. En este caso, la narración nos muestra el efecto de la voz y el choque de objetos parciales. Pese a tratarse de una ficción, además del principio de verosimilitud, el fragmento en cuestión se refiere a un acontecimiento real, a una anécdota verificada por la autora. Pero además muestra cómo la subversión no siempre se encuentra en los actos apocalípticos, sino también en pequeños gestos, tal vez por el hecho de proceder de donde menos se los espera¹⁴. La novela está dedicada, tal y como sugiere el título, a las resonancias de los acontecimientos en los diferentes ciclos vitales. En las acciones y sucesos desencadenados por los recuerdos, se habla en cierto momento de un programa de la televisión argentina de los años 60 del pasado siglo. Un formato de los que todavía hoy cuentan con gran audiencia: casos reales de personas anónimas. En esta ocasión, los internos de diversos hospitales psiquiátricos exponen las creaciones artísticas que les sirven como terapia. El relato subraya continuamente la voz incansable, chillona e insistente de Pipo Mancera, el locutor. La voz no tiene que ser insultante para ser molesta, agresiva, violenta. Es uno de los objetos parciales por excelencia ya que es lo que persiste una vez separado de nuestro cuerpo, de manera que es muy susceptible de adquirir consistencia autónoma, de existir *sin* el cuerpo, y por tanto de resultar inquietante, amenazante. Objeto primigenio, presente antes de la formación del sujeto, incluso perceptible antes de su nacimiento, en estado de gestación, es una de las manifestaciones del Superyo psicoanalítico (la ley, la norma, la moral). La del presentador de televisión es más bien molesta por cansina, domina la escena dejando en segundo plano a los enfermos mentales con sus creaciones, que él va explicando. Esa *voz dominante* que parece imposible de acallar interroga a una de las invitadas que, en contraste, insegura, balbucea tartamudeando las respuestas con un leve hilo de voz. Su obra es un imponente tejido inacabado, una manta que habrá de abrigo durante los días fríos, alabada por el presentador mientras va cortando las frases de la mujer cuando esta intenta describir la pieza. Al preguntarle sobre la fibra utilizada, la incansable tejedora responde que se trata de su propia cabellera.

“Esta vez el famoso Mancera no repitió a gritos la respuesta de la mujer. Con poca disimulada repulsión, devolvió la labor al regazo de su creadora. Y, a toda prisa, se dirigió hacia el extremo opuesto, en busca de otra manualidad que continuó glosando” (Plaza, 2013: 70).

14 Esos pequeños gestos a los que dedica Žižek sus órganos sin cuerpo.

Aunque sólo fuera por un instante, el manto de pelo humano (ese elemento que sigue creciendo, que persiste, pues, tras su separación del organismo vivo, tras la muerte, un cuerpo sin órganos que en este caso continuará proporcionando calor sin participar ya del que le infundía el cuerpo), procedente además de un ser aparentemente inocuo y anodino, logró detener el flujo incesante de la voz omnipotente y racional.

A modo de conclusión

Los objetos parciales en el arte, así como los cuerpos sin órganos, son el punto donde la mirada deviene ominosa, son la *mancha* en el cuadro, aquello que nos expulsa de nuestra condición de espectadores embelesados al afectarnos de un modo más directo y contundente con el fin de movilizarnos, como pretendía Artaud con su teatro de la crueldad.

Los cuerpos, sean alterados, deformados, sufrientes, en su tratamiento extremo por parte de los artistas, se hacen eco —indica la psicoanalista Simone Korff-Sausse— de otros cuerpos, aquellos que se encuentran en la clínica, enfermos, discapacitados, envejecidos, mutilados, etc., utilizando la potencialidad psicótica al servicio de la creación artística y deviniendo, no un objeto dado al cual hay que aceptar, sino un cuerpo a transformar (Korff-Sausse: 89; 96).

Ambos, CsO y OsC, están relacionados con la intensidad, la pulsión, la persistencia, el *deseo*. Žižek, refiriéndose al órgano sin cuerpo que persiste, nos invita a no reprimirlo, sino a celebrarlo por considerarlo como el “recurso último de nuestra resistencia” (Žižek, 2006: 201).

Referencias bibliográficas:

ALIAGA, Juan Vicente (1995), *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960* (catálogo de exposición), San Sebastián: Diputación Floral, Koldo Mitxelena Kulturunea.

ARTAUD, Antonin (1975), *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, Caldén: Buenos Aires.

ARTAUD, Antonin (2001), *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.

BATAILLE, Georges (1929a), “Le gros orteil”, *Documents*. n° 6, páginas 297-302.

BATAILLE, Georges (1929b), “Oeil”, *Documents*. n° 4, página 216.

BECKETT, Samuel (1969), *El innombrable*, Barcelona: Lumen.

- CIXOUS, Hélène (2008), “Pas de Cadeau / Shit, no present”, en *Shit - An investigation*. Andrés Serrano (catálogo de exposición), París, New York: Yvonne Lambert.
- COPJEC, Joan (1991), “Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety”, *October*. Volumen 58, páginas. 24-43.
- CORTÉS, J.M. (1996), *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Museus i Belles Arts.
- DALÍ, Salvador (1931), “Objects surréalistes”. *Le surréalisme au service de la révolution*, 3, páginas 16-17.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1985), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- FREUD, Sigmund (1948), “Lo siniestro”, en *Obras completas*, vol. III, Madrid: Biblioteca Nueva, páginas 2483-2505.
- KORFF-SAUSSE, Simone (2006), “Le corps extrême dans l'art contemporain”, *Champ psy*. 2/ 2006 (n° 42), páginas 85-97 (disponible en: www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-2-page-85.htm. Fecha de consulta: 20 septiembre 2014).
- LACAN, Jacques (1990): *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi (El Seminari. Llibre XI)*, Barcelona: Edicions 62.
- LACAN, Jacques (2006), *El seminario X. La Angustia*, Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (2004), *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós.
- NIN, Anaïs (2009), *Diario I (1931-1934)*, Barcelona: RBA.
- PLAZA, Elsa (2013), *Jacqueline o el eco del tiempo*, Barcelona: Mecenix.
- PLAZA, Elsa (2003), “Iconografía de un hallazgo”, *Materia: Revista d' art*, 3, páginas 74-80.
- PESKIN, Leonardo (2004), “El objeto a”, *Psicoanálisis: ayer y hoy. Revista digital*, n° 2 (disponible en: <http://www.elpsicoanálisis.org.ar/old/numero2/objetoa2.htm>. Fecha de consulta: 05 junio 2014).
- SALABERT, Pere (2003), *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona: Laertes.
- YAEGER, Lynn (2008), “Andres Serrano's 'Shit' Show”, *The Village Voice*. 27 de agosto

(disponibvle en: <http://www.villagevoice.com/2008-08-27/columns/serrano-s-shit-show/>.

Fecha de consulta: 01 octubre 2014).

ŽIŽEK, Slavoj (2006), *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.

RELACIÓN DE IMÁGENES:

FIG. 1: Nora Ancarola, *Relicario*. Instalación. Marzo 2001. Barcelona, La Xina-art. Imagen cortesía de la artista.

FIG. 2: Nora Ancarola, *Sudarios*. Pintura e instalación. Marzo 2001. Barcelona, La Xina-art. Imagen cortesía de la artista.

FIG. 3: Nora Ancarola, *Pies*. Pintura. Marzo 2001. Barcelona, La Xina-art. Imagen cortesía de la artista.