

EL DESEO DEL ARTISTA¹

Juan Luis Moraza

Es comprometida para mí esta conferencia por la importancia que sé que el contexto del Psicoanálisis ofrece a la enunciación y además para hablar sobre el deseo -algo también crucial en el cosmos lacaniano- y que de una manera u otra tiene mucho que ver con el trabajo del artista. Lo que voy a intentar transmitir proviene de la experiencia del arte, y será conveniente advertir que esa experiencia no está estructurada como un lenguaje. Hay un par de referencias aquí, una de ellas es el texto que se me ocurrió pasar al Colegio, sobre el deseo como swing-² por si alguno de los asistentes quería tenerlo antes; otra referencia es un *pseudocumental* que incluye una conferencia apócrifa de J.Lacan, titulada *D´amour, savoére*³, sobre la relación entre arte y saber en la que precisamente la cuestión del deseo estaba muy presente; era una película que acompañaba una serie de esculturas fabricadas como moldes de besos, fundidos en plata.

0. LA FORMA COMO FONDO.

Esta charla cuenta con un fondo mudo de imágenes que van fluir mientras hablo⁴. No voy a comentar nada de ellas, salvo que las formas cambiantes que vais a ver provienen de los trabajos del ingeniero Hans Jenny, que al inicio de la década de los 60 expuso el surgimiento de una nueva disciplina, la “cimática”, destinada al análisis de las relaciones entre ondas y materias. Todas las imágenes son parte de sus sencillos experimentos, en los que se advierte de forma evidente el surgimiento de patrones morfológicos regulares y a veces muy orgánicos -hasta el punto de semejarse a seres vivos, cuando una sustancia inerte, inorgánica como polvo, caolín o agua, es afectada por vibraciones de sonido. Los análisis de Jenny alrededor de la cimática permitían reconocer que cada parte del universo despliega una doble naturaleza: (II) la primera ligada a una condición vincular, a la de ser parte de otra cosa, y por ello de estar siendo interferida, afectada, abierta, sensible, consecuencia de algo -relación, ritmo, rima... (I) la segunda ligada a una condición singular, a la consistencia y la conformación. La primera condición es muy apreciable en las ondas, la segunda en las partículas, por lo que la cimática permitía con procedimientos sencillos, contemplar a simple vista la influencia recíproca entre estas dos condiciones indisolubles.

La forma, en fin, se desvela como la condensación de una vibración, de una agitación, de una pasión. Os dejo con estas imágenes que espero que os distraigan lo suficiente como para dar un cierto tono en resonancia con algunas de las cosas que me gustaría tratar hoy, porque el título que sirvió como apuesta -“El deseo del artista”-, apunta a tratar de la centralidad de la cuestión de la forma y la normatividad en el trabajo del artista.

¹ Transcripción establecida por Carmen Delgado y corregida por el autor de la conferencia dictada en el Colegio de Psicoanálisis en abril 2009. Esta transcripción fue publicada en la edición de Carmen Gallano: *El deseo. Textos y conferencias*. Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid. ISBN: 978-84-614-6659-7.

² Cfr. J.L.Moraza (2007) *Variaciones etéreas. El deseo como swing*. Pamplona.

³ Cfr. J.L.Moraza (2004) *D´amour, savoére*. DVD.

⁴ Proyectándose en pantalla mientras habla

Querría comenzar con el fragmento de un poema de Yalal ad-Din Muhammad, o Jelaludin Balkhi, poeta afgano del siglo XIII, más conocido por Rumi⁵, que dice :

*“el cuerpo es un dispositivo para calcular
la astronomía del espíritu,
mira a través de ese astrolabio
y deviene oceánico...”*

1. HACERSE ARTISTA.

Convendría distinguir entre el artista que un sujeto está siendo, y el sujeto que un artista está siendo. Son dos aspectos de un mismo acontecimiento humano, y aunque estén estrechamente ligados, no se confunden, tienen una cierta singularidad. El sujeto que un artista está siendo es seguramente un objeto más propio del psicoanálisis -que cuando trata con artistas en la clínica, los trata en lo que el artista tiene de sujeto. Pero la otra dimensión, lo que un sujeto tiene de artista, es probablemente algo sobre lo que yo os pueda contar más.

¿Qué impulsa a un artista para hacerse artista? ¿Qué hace de un sujeto un artista? ¿Qué convierte a un sujeto en amante, en albañil, en asesino, en escultor? A pesar de los delirios de Lombroso, desde luego nadie nace criminal, ni albañil, ni escultor, y ejemplos evidentes son los hijos de artistas, que normalmente no muestran la intuición, la perseverancia, el talento de sus predecesores; el arte no respeta la genética.

Podríamos pensar que la pregunta sobre qué hace artista a un sujeto está emparentada con otra, más cercana a vosotros: ¿qué convierte a alguien en sujeto?... Permittedme responder simultáneamente a ambas con una incógnita formulada por Lacan:

“el estilo es el sujeto en su singularidad”

La pregunta sobre el deseo del artista, conduce a la cuestión del estilo, porque seguramente el estilo es el modo, el modo en el que uno se constituye a través de lo que hace, y el modo en que lo que hace le constituye a uno como sujeto. El estilo plantea esta cuestión central, esto que puede ser considerado “un modo sin modo” (según la fórmula que San Bernardo utilizó para hablar del amor), porque no hay un modo anterior o previo al modo en que se hace el arte. Como no hay un modo previo a la eclosión de cada subjetividad.

Me pregunto entonces qué habrá hecho que dedique tanto tiempo de mi vida a una actividad marginal que seguramente no reporta los prestigios, ni los beneficios económicos, sociales, o culturales acordes al esfuerzo que uno realiza y seguramente tampoco acordes a la capacidad. Y por otra parte me pregunto cómo el arte ha modificado mi forma de ser, mi forma de desear. El estilo será la consecuencia de esa modificación tanto como uno de sus factores constituyentes. ¿Podría identificarse deseo y estilo? ¿Es acaso el estilo -en toda su variabilidad personal y cultural- la manifestación del deseo?

⁵ Originario de la Anatolia romana, denominada por los turcos selyúcidas como la “tierra de Rüm (los romanos)”, el Imperio Bizantino.

1,1. *deseo de hacer, deseo de ser.*

Creo que hay en primera instancia un deseo de hacer arte -deseo de sentir la vida bajo ciertas formas de intensidad, deseo de dedicarse a cierto tipo de elaboraciones, a vivir de un cierto modo, a poder preocuparse y ocuparse de ciertas cosas que seguramente el trabajo de abogado o secretario no permitiría- ...y hay otro deseo de “ser” artista, de ser reconocido como tal, -y lo que eso supone en términos de adquirir un nombre, un lugar dentro de la sociedad, dentro de un sector, dentro de un campo de actividad humana reconocido como tal.

Por supuesto resulta fácil entender que estos dos deseos no son independientes. Pero me atrevo a aventurar que el primer deseo, de hacer arte, de vivir la existencia desde ese modo sin modo, es mucho más fuerte, más importante en el deseo de hacerse artista. Al menos yo me reconozco más en él, pero reconozco que es la tradición cultural que ha definido al arte y al artista como tales, la que permite que el arte sea seguramente si no la más, una de las actividades humanas más personales, donde más uno puede verter e invertir de sí mismo. De este deseo se derivan los modos del deseo que voy a mencionar. En efecto, en la elaboración artística, el sujeto y toda la complejidad de sus vivencias forma una parte nuclear en la propia mesa de trabajo y en ese sentido es el juego más subjetivo que existe entre todas los trabajos humanos, pero también es el juego más social, donde uno está más expuesto a todo tipo de vínculos con el exterior, de opiniones, de exigencias y negociaciones externas, etc. Esta doble intensidad, asociada y disociada entre subjetividad y cultura, es crucial.

Hay sin duda en el trabajo del artista la intermediación de un *médium* cultural, que tiene que ver con técnicas, pero también con sistemas de categorías que componen todo el campo artístico, con un campo de saberes previos que el artista tiene que interiorizar para finalmente poder reconocerse y elaborar dentro del campo del arte. Y esto convierte el arte en una actividad profundamente social, porque existe en el magma cultural donde habitan todos los mundos de imaginaciones, de interlocuciones simbólicas con otros artistas, con la literatura, con la música, etc. todo ese océano cultural en el que uno necesita adiestrarse para poder empezar a elaborar por sí mismo. Gombrich relacionaba ese *médium cultural* con el preconscious freudiano⁶; yo no lo podría asegurar, pero sí puedo decir que la elaboración artística discurre muy cercana al cuerpo, no sólo porque exige, al menos en lo que ha sido la creación artística universal, unas ciertas habilidades psicomotrices, cierto virtuosismo manual, ciertas habilidades sensoriales, la capacidad para ver, para apreciar, para distinguir cosas, para adecuar la materialidad a la forma ...sino también porque precisamente por la comparecencia sin ambages del sujeto en la elaboración -como autor y como ingrediente-, hay mucho de su mundo emocional implicado en el campo del arte. En el taller está todo. Cuando uno está inmerso en ese espacio, en esa *habitación propia* del taller, está la sensibilidad, la carne, la sexualidad, la angustia, el dolor, la esperanza, la envidia, la ambición, todas las ansias y las ansiedades, todas las emociones y todos los conocimientos, todo lo que uno es, lo que sueña ser, lo que no desea, lo que no es... En la elaboración quedan implicados los deseos, pero también su causa, aquello que está detrás y antes de lo deseado, y aquello que sostiene profundamente la relación del sujeto con su vida.

Precisamente por esta cercanía del sujeto al cuerpo, para tratar sobre el deseo del artista, cuesta pensar de manera abstracta. Así que tengo que partir de mi propia experiencia y sin

⁶ Cfr. Gombrich, E. H. (1971) Freud y la psicología del arte. Barcelona. Barral.

pretender ser autobiográfico, sí quería señalar una pincelada que me pueda ayudar a reflexionar. En una charla que tuve ocasión de pronunciar para un grupo de psicoanalistas en Vigo hace un año, me pidieron que hablase sobre los efectos psíquicos del trabajo artístico, lo que me comprometió a hacer un desarrollo bastante íntimo intentando vincular mi vida con las diferentes series de obras que habían ido configurando un estilo. Pensé que para esta ocasión, ese despliegue quizá fuera insuficiente o excesivo, y era más conveniente otro tipo de desarrollo. Con todo, sí quería situar un par de cosas que creo que han marcado mucho mis deseos de ser artista y de hacer arte...

En primer lugar, mi nacimiento está muy enredado en muerte: la misma semana que a mi madre le dicen que está embarazada de mí, le dicen que su padre está muriendo irremediamente. Unos meses después nací en la misma cama donde mi abuelo había muerto unas semanas antes. Eso provocó en mi madre una ambivalencia muy fuerte, una depresión que ni siquiera la alegría de mi nacimiento fue capaz de compensar. La muerte de mi abuelo y esa suerte de paso de la muerte a la vida, en esa especie de carrera de relevos, es algo que ha estado muy presente en el relato familiar con respecto a mí.

La segunda cosa que quería mencionar, es un episodio fundacional de mi dedicación artística, que sucedió en esa variedad de tiempo onírico sin noche que era la siesta obligatoria, que a los niños en aquella época nos hacían hacer, cosa que no me gustaba nada. La memoria borrosa que tengo de ese momento y también la leyenda familiar, me recuerdan que a los 4 años, en una de estas siestas y con un bolígrafo azul, dibujé sobre la almohada una corrida de toros, una imagen de tiempos simultáneos donde había varios toros o un mismo toro sobre las distintas suertes rodeado de público, por lo tanto, había un torero también en los distintos momentos. Esto fue un escándalo familiar: había estropeado con esa mancha la blancura de la sábana, que tuvo que someterse a las violencias de la lejía. Mucho después, convertido ya en un artista promesa, se arrepintieron, pero esa fue mi escandalosa entrada en la elaboración plástica, que comenzó unos pocos meses antes de que asistiera por primera vez a la escuela. ¿Qué hizo que yo dibujase aquello? No puedo dar respuesta a esto ni siquiera habiendo pasado una temporada por el diván. Puedo dar muchas explicaciones, pero seguramente mentiría. Sí puedo decir que la televisión llegó a mi casa por primera vez unas semanas antes, y que el recuerdo es tan vívido, que lo recuerdo en color, aunque en ese momento no existían. ¿Qué pudo emocionarme lo suficiente para que intensificase la sensorialidad y convirtiese esa escena violenta de una corrida de toros en la mirada que un niño ofrece a su familia? ¿el rojo, el negro, la sangre, la escena primal de la que habla Freud? Seguramente no. ¿Que llamó entonces mi atención? Podría, sí, vincular ese gesto con la temporalidad, con la escasa presencia del azar en las suertes del toreo, con el espacio mismo del círculo sagrado y sin esquinas de la plaza, con los brillantes colores, seguramente puedo decir que no se trataba de la escena primordial de un coito simbólico, donde el impulso violento del hombre agredía irremediamente al toro femenino. No es ese mi caso, no es ese mi recuerdo. Más bien yo recuerdo mi familia como una estructura en la que la violencia estaba por otro lado, seguramente en lo caprichoso de una ley materna inconsistente pero indiscutible, una función paterna bastante ausente o destituida; Y una especie de ausencia de correspondencias simbólicas estables, porque los significantes, los lenguajes no tenían una fijación con respecto al supuesto contenido; es decir, la falta de correspondencia supone -yo lo recuerdo así- un espacio de enorme incertidumbre, de angustia que seguramente entra en fase con la belleza misma del acontecimiento que se produjo en aquel momento, y en todo caso seguramente pueda decir, tanto o más que el propio contenido de lo que vi (la corrida de toros vista en TV) sobre el deseo, más que el contenido mismo, a mi me pareció importante apreciar de dónde surge el deseo mismo de

registrar eso en una imagen, de qué se trata aquí, y de ofrecerlo como mirada para otros de una manera significativa...

Según parece un avestruz se siente invisible cuando mete la cabeza en un agujero, y como ella no ve, piensa entonces que no es vista, como en un juego infantil. Del mismo modo es posible que uno ofrezca su mirada para sentir la sensación de que es visto, al suponer ser reconocido como testigo. Seguramente en ese juego algo importante de mi vida se estaba jugando. Es posible que la razón psicoanalítica de más cuenta de los qué, pero los cómo en ese punto, creo que son importantes. ¿Qué es ese deseo de registrar de una manera plástica, de una manera visual algo de la propia mirada? ¿Es insuficiente la memoria? ¿Se trata entonces de fijar para otros o para uno mismo algo más allá del acontecimiento, del episodio? ¿Se trata por lo tanto, de perpetuar o de testificar? ¿o bien, la memoria es excesiva y uno trata de quitarse del medio la intensidad de lo vivido hacia algo exterior, desplazándolo o transfigurándolo en una imagen, en un objeto? ¿Se trata de dar testimonio o de disipar?

1,2. *lo sublime no sublimado.*

Desde el arte es difícil compartir la noción freudiana de sublimación para pensar sobre el deseo del artista. Freud toma el modelo químico de la sublimación, que consiste en una especie de volatilización, un cambio de estado de lo sólido a lo gaseoso sin pasar por lo líquido, y desde ese modelo remite al arte como si fuese un proceso de desviación de la energía, o del conflicto, o de la angustia sexual, para lanzarla a nuevas metas más ligadas a valores culturalmente aceptados.

Me parece significativo que Freud se desentendiese de toda una tradición filosófica que desde Longino hasta Kant, pasando por Burke, o Baumgarten, hasta Gianni Carchia ...refiere lo sublime no al modelo químico, sino a un correlato de la belleza. Lo bello y lo sublime son las dos categorías más poderosas de toda la tradición estética occidental. Si lo bello tiene que ver con un placer ligado a algo agradable, mensurable, finito, por el contrario lo sublime se relaciona con una tensión donde aparece la tragedia, lo ilimitado, lo inconmensurable, incluso lo terrible, es decir, lo reactivo a la belleza, y sin embargo es capaz de provocar una emoción tan intensa que remite a la experiencia misma de la incompletud, eso que en toda la tradición filosófica es visible en las sensaciones que uno tiene frente a una tormenta, frente al hondo firmamento de la noche, frente al mar, frente a una sinfonía, frente a la muerte, frente al heroísmo, frente a la obra de arte...

BELLO	SUBLIME
placer (<i>pleasure</i>)	tensión (<i>delight</i>)
agradable	tragedia, terrible
finito, mesurable	Ilimitado, inconmensurable
la belleza	lo reactivo a la belleza

el revés de la angustia

Freud intenta resolver la tragedia insertándola en la normalización simbólica. Pero la evaporación de lo sublime no se condensa en lo bello. Incluso considerando que la belleza sea una condensación de la sublimación de la angustia, ésta no desaparece en la belleza, ni se disipa en el proceso de la creación, por lo que la sublimación resultaría vana. En la tradición estética, lo sublime apunta a una presencialidad de lo real, algo exsimbólico o insimbólico, inconmensurable, inabarcable, incomprensible... Nada había más temible para los griegos, que lo que llamaban *apeirón*, “lo que no tiene límites”, emparentado así

con lo sublime, “lo que subyace al límite” (*sub-limes*). Esa inconmensurabilidad resuena con la falta de proporción, de vínculo, de correspondencias entre los significantes y los significados, con esa especie de flujo extraño donde todo está girando sin que nada se condense en algo específico.

No puedo entender la sublimación sino en todo caso, más bien, la importancia que la experiencia de lo sublime puede tener respecto a esta importante o sorprendente atención hacia lo inconmensurable de la experiencia de la vivencia. El arte no tiene que ver con una socialización del instinto, ni como una operación de “desobjetivación o de naturalización” de las pulsiones. Pero sin duda el arte no es desinteresado, ni mucho menos, con respecto a la pulsión sexual, con respecto al sujeto, aunque no es una respuesta al “qué hacer” con la pulsión, sino más bien un “quehacer” de la pulsión: es una pulsión obrante, una energía que hace algo con ella misma, en un juego de reciprocidad entre la pulsión y el sujeto. Hay un sujeto corporal a ambos lados de la obra, todo el cuerpo, todo lo que un sujeto es comparece en la elaboración y produce la obra... Y es todo el cuerpo, todo lo que un sujeto es, lo que aprecia esa obra como espectador. Así que en el arte no hay una descorporalidad, sino la comparecencia misma de ese sujeto infinito -“lo que no tiene todo”- a ambos lados de la obra.

Así que el deseo de hacer arte y el deseo de ser artista, asumen el privilegio de poder dedicar gran parte de tu vida a elaborar con eso y alrededor de eso, que no es otra cosa que tu propio deseo, cuestionarlo, advertirlo, estar atento a él, pillarse uno mismo en aquello que desea, darle un espacio y un tiempo, una posibilidad de realización a todo lo que se trajina en estar siendo un ser vivo y un sujeto complejo en relación con otros. El privilegio social de dedicar tu vida al deseo.

2. EL HACER DEL ARTE

En más de una ocasión he formulado la idea de que la actividad del arte tiene dos dimensiones básicas:

I. PSICODELIA. El arte es *psicodélico* -en el sentido etimológico de esta palabra, el délos de la psique: la manifestación, la revelación de algo que sucede en el interior de un sujeto. Esta dimensión psicodélica apunta, pues, a la manifestación de la complejidad misma del sujeto; y por lo tanto la tarea del arte, lo que hace el arte, es ofrecer la posibilidad de que de una manera más o menos clara, más o menos evocadora, más o menos específica algo quede intensificado y registrado de esa complejidad psíquica en las obras, y quede así disponible para los demás.

II. PSQHEURESIS. El arte es *psiqueurético*, en el sentido de un invento psíquico. La heurética o heurística es la disciplina que trata de las invenciones, de los descubrimientos. Esta dimensión apunta a una performatividad mediante la que la obra es constitutiva de la subjetividad del sujeto, de la génesis psíquica del sujeto. Muchos artistas lo han dicho en todas las épocas: “la obra hace al autor”. Y esta dimensión es seguramente la más importante de todas, es decir uno se convierte en un ser inédito para sí mismo, se convierte en algo que antes no era, en virtud de aquello que le pasa, de aquello se hace, que siente y que recibe de lo que sucede en el taller.

La intensidad y la honestidad con que se produce este doble proceso, de revelación y de invención psíquica, hace que el artista -a pesar de lo que a veces pueda parecer-, sea

generoso. Es generoso por ser capaz de generar, del mismo modo que oloroso es algo que produce olor. Autor (*augere*) es quien genera, es auge⁷.

Por muy inexpresivo que pueda parecer un estilo, no hay arte sin subjetividad. Tampoco hay subjetividad sin arte. Ni existe subjetividad sin intersubjetividad (lo que indicaría alguna forma de autismo), ni intersubjetividad sin subjetividad (lo que sería una mera agregación de individuos sin vínculo, de máquinas humanas). Por eso los efectos psiqueuréticos del arte afectan a la intersubjetividad, afectan a los otros. Así, la creación de obras es una creación triple: lo que es hecho en ese acontecimiento es simultánea y sucesivamente el autor, la obra y el espectador. El artista es generoso en este sentido: es generación de subjetividad, de objetos, y de vínculos y correspondencias.

Este doble proceso -psicodélico y psiqueurético- apunta también a los deseos de expresión o transmisión en el arte. En toda expresión siempre queda algo sin expresar, aunque tienda a pensarse como indicativa o sintomática, al modo de una psicografía que orienta sobre lo que queda reprimido. La expresión artística es expresión más bien en el sentido de una *represación*: como en la metáfora del embalse, en el que la energía contenida se condensa, se intensifica, y apresada se vuelve disponible para ser canalizada para invertirla en otro tipo de maquinarias.

3. DE ARTE, DESEO.

Bien, tras todo este largo preámbulo y para no extenderme demasiado, quería proponeros seis deseos en los que como artista me reconozco, a través de los cuales reconozco el deseo del arte.

3,1. *un deseo de transformación.*

Sin un fondo de asco, de miedo, de esperanza, de angustia, sin una vivencia de lo posible, de lo incompleto, sin un anhelo de cambio, de perfeccionamiento, sin la conciencia de lo problemático, resulta difícil la emergencia de una voluntad de solución, de un impulso de transformación, de un afán de obra.

Creo que el deseo es lo contrario a la inercia; Es curioso que la etimología de arte -*ars*-, muestre que es lo contrario de la inercia -*iners*-. Es revelador que arte e inercia sean antónimos, lo que apunta a considerar el deseo como arte. La inercia es una resistencia al cambio de estado. Me gustaría destacar tres modos de inercia para apuntar a lo que determina ese deseo de transformación en el arte.

I. Hay una *inercia primaria*, de carácter fisiológico, pulsional, o fantasmático, en la que uno está enredado en circuitos de repetición. Como decía el físico Bohr: “*un electrón no tiene prohibido lo que le es obligatorio*”, por lo tanto, tiene muy poco margen de actuación, sus fases de libertad son muy pequeñas. Es la inercia de lo vegetativo, de lo inorgánico. Esta inercia primaria es una inercia que nos sitúa en un terreno problemático porque nos hace difícil convivir con otros. Es la inercia de la locura, de los procesos primarios, de las fijaciones fantasmáticas.

⁷ La etimología de “autor” remite al griego *autos-tautos*, ligado a la unicidad autoreferencial y a la autoridad, pero temite también al árabe *auctor-augere*, ligado a la acción y al auge...

(a) Frente a ese tipo de inercia existe un *arte primario*, que mediante una elaboración subjetiva, permite al sujeto ser conviviente, capaz de establecerse en y con vínculos, con códigos compartidos, con los otros. Libera al sujeto de la locura gracias a los muchos inventos creativos cotidianos. Ese arte primario es común a los humanos, permitiéndoles, en sus invenciones y acciones, instalarse en la cultura de forma fluida y eficaz.

II. La *inercia secundaria* es la consecuencia del éxito adaptativo del principio de realidad. Es la inercia de la normalización, donde uno queda enredado en eso que se llama la normalidad cultural, es decir, inmerso en códigos, en significaciones simbólicas, en hábitos sociales. Es la inercia de la normalidad en la que necesariamente todos vivimos como convivientes.

(b) Esta inercia cultural tendría como correlato un *arte secundario*, resultado de una relativización de los hábitos simbólicos, de una discusión o descreencia de las significaciones simbólicas y culturales, que otorga presencia a algo de ese real, de deseo único, inédito que uno tiene como ser estrictamente singular, y diferente a cualquier otro en cierto grado. Es un arte contracultural, deconstructivo, cuyo prototipo más evidente es el arte moderno, el arte de vanguardia.

Estas dos formas de arte primario y secundario, en cierto modo, son las artes del sujeto, que las desarrolla cualquier persona, por el hecho de generar actos creativos para poder enamorarse, para poder vivir, para poder trabajar y para poder no ser ni un loco inadaptado, ni un tonto perfectamente adaptado a su cultura.

III. La *inercia terciaria* sucede cuando este arte contracultural se estabiliza en un hábito de creatividad y trasgresión; cuando la trasgresión, la radicalidad contracultural, el impulso liberador y relativizador ...ocupan el lugar de lo sagrado, de lo indiscutible; Cuando el cuestionamiento es inercialmente incuestionable; cuando lo anti-institucional es oficialmente promovido por unas instituciones que se ofrecen como creativas, vivas. Uno de los principios básicos en la teoría de la creatividad, postula que "*lo bueno es enemigo de lo mejor*" (E. De Bono). La aplicación acrítica de este principio heurístico exige no conformarse con lo bueno ni con lo existente, por muy bueno que sea. Cuando la creatividad insatisfecha se impone como hábito incuestionable, los riesgos se asumen sin cálculo, por inercia... Podemos imaginar a alguien diciendo a la persona amada: "Estoy muy bien contigo, nos llevamos muy bien, pero como tu comprenderás, por extraordinaria que sea nuestra relación, tenemos que dejarla porque somos seres creativos... Adiós, me voy en busca de lo mejor". Es la resistencia a abandonar el movimiento. Es la inercia de la investigación, el desarrollo y la innovación (I+D+I). Es la inercia de la institucionalización de los gestos libertarios del arte de vanguardia y su rabiosa creatividad. Si en la inercia primaria el sujeto está sometido al estatismo del fantasma; si en la inercia secundaria el sujeto es sometido al estatismo de la tradición, en esta inercia terciaria, el sujeto es sometido a la vertiginosa destructividad de la revolución, institucionalizada y rentabilizada en el capitalismo avanzado. El deseo se subsume a un paradójico movimiento convulsivo inercial, teledirigido.

(c) La pregunta por el deseo en el estado de inercia terciaria, es una pregunta sobre la constitución de un *arte terciario* que sea capaz de liberar a un sujeto de la trasgresión inercial, de la creatividad inerte... Si el arte primario supone el ensayo de ser conviviente, y el arte secundario el ejercicio de hacerse singular, el arte terciario supondrá el ensayo de ecualizar el modo en que uno existe en su mundo y por tanto hacerse sabio. El estado del deseo en la sociedad contemporánea nos compromete a reconsiderar la vigencia de las utopías modernas, la pertinencia de la impertinencia transgresora, la obsolescencia de la originalidad, la devaluación del deseo en fantasía,

en fetiche. La cuestión del arte terciario es precisamente la cuestión del deseo en el capitalismo avanzado, en sujeto contemporáneo.

INERCIA (*iners*)

- I. fisiológica, pulsional, fantasmática
- II. conductual, cultural (normalidad)
- III. contracultural (transgresión, creación)

ARTE (*ars*):

- a. hacerse conviviente (normalización)
- b. hacerse singular (deconstrucción, vanguardia)
- c. hacerse sabio (ecualización, gran arte)

El deseo es inventivo, al sustituir la incertidumbre por certeza: la certeza que la realidad del deseo identifica como causa, y que encuentra en el objeto su emoción, su movimiento. El arte consiste en una transformación deseante; ese deseo de transformación que el arte es -dentro y fuera del campo artístico-, en la vida cotidiana y en el taller, supone entrapar inercias. En el taller, tanto para el sujeto que el artista está siendo, como para el artista que un sujeto está siendo, la invención marca el deseo, y el deseo dirige la invención. La afirmación del deseo coincide con esa resistencia a quedar encerrado en inercias -pulsionales, culturales, creativas o contraculturales-. Esto supone sobreponerse a las lógicas de ofertas y demandas propias o ajenas, en anhelos o en ansias, sino desde la atención extrema a lo que sucede en ese espacio totalmente extraño, donde uno nunca sabe que va a pasar: el taller es un crisol de ese deseo de transformación que exige una intensa atención a las trampas de la inercia, al modo en el que uno está enredándose en cosas, a cómo no vemos lo que no vemos...

3,2. un deseo de elaboración.

Muchos artistas en distintas épocas han resaltado que la obra es menos importante que el proceso que ha concluido en ella y que con ella comienza. Reconozco en el deseo del artista un deseo de elaboración, un deseo de proceso más que de producto, un deseo centrado en los medios más incluso que en los fines.

Sucedan tantas cosas en el taller, de las cuales la obra apenas da testimonio, que importa mucho más el proceso mismo que el producto, que su consecuencia. La lógica occidental ha estado muy ligada a la preponderancia de un pensamiento funcional, estratégico, según el cual el "proyecto" es un sistema de medios adecuados a fines. Pero la idea de proceso es una idea ajena a la lógica del proyecto y al pensamiento estratégico. Es difícil reducir el espacio y el tiempo del taller a una adecuación proyectiva y proporcional entre fines y medios. El deseo del artista no es un deseo estratégico, no está depositado en un objeto específico, predeterminado, que se pretenda conseguir. El proceso mismo -más allá de su situación relativa respecto a fines y medios-, es un tiempo y un espacio de incertidumbres creativas, de acontecimientos sorprendentes, de encuentros, de hallazgos, tan intenso como para imponerse sutilmente como causa de deseo. Hay entonces un deseo en el proceso, hay un deseo del proceso, de la propia elaboración, de lo que no es ni un fin ni un medio sino justamente lo que está en ese espacio de elaboración.

En 1947, el escultor Oteiza se preguntó sobre cómo se elabora y de qué se compone una obra de arte, respondiéndose con una fórmula conocida como la "*ecuación estética molecular*". Tomando una metáfora química, sugirió que el ser estético es una aleación entre unos seres reales (Sr), unos seres vitales (Svi) y unos seres ideales (Si). Esta

formulación se corresponde, aunque no de un modo absoluto, con la ilustre fórmula lacaniana de 1975, que resume la elaboración psíquica como un anudamiento entre real, imaginario y simbólico. El *synthome* es ese juego de elaboración donde algo de lo real (R), imaginario (I), y lo simbólico (S) se engarzan subjetivamente de forma muy significativa para la propia constitución subjetiva.

Sabiendo de vuestro conocimiento de la fórmula lacaniana, permitid que me detenga un momento en la fórmula oteiziana: Analizando la escultura megalítica del área de San Agustín, en Colombia, contesta a una cierta tradición estética que sitúa al artista entre los valores (belleza, bondad, verdad, etc.) y su expresión (en obra), mediante un modelo de anudamiento estético que identifica diferentes “clases” de ingredientes activos:

- (r) en primer lugar, un universo de imágenes, objetos y figuras, que podemos encontrar en la naturaleza, y que denomina “seres reales” (paisaje, serpientes, sol, jaguar, buho, estrellas, arcoiris, valle, etc.)
- (i) pero también encuentra que proliferan otro tipo de seres que no se encuentran en la naturaleza, que son de carácter más bien geométrico o estrictamente formal, que denomina como “seres ideales”, que tienen una corporeidad física y que por tanto, están encarnados en una materialidad, aunque su naturaleza es intemporal (círculos, triángulos, líneas paralelas, líneas quebradas, grecas, pirámides escalonadas...)
- (vi) y finalmente advierte que comparecen otro tipo de figuras que no provienen del mundo real, ni tampoco son ideales o abstractos, sino que son más bien vivencias encarnadas, es decir, modos en los que todas las experiencias, afectos, emociones, identificaciones- se han ido configurando a través de depósitos experienciales y cosmos iconográficos (máscaras activas, un partero, guerreros, estatuas embarazadas, buhos con serpientes en la boca, hombres disfrazados de buhos, de jaguares, tocados representando arcoiris, pirámides o pájaros, etc.)

La conjunción química entre factores sensibles, intelectuales y vivenciales, produce la obra; y los valores son resultados adicionales, no factores constitutivos... El artista elabora esta aleación en una obra. Pero si la obra “hace al autor”, como plantea el propio Oteiza, este anudamiento de seres reales, ideales, y vitales supone además una auténtica constitución subjetiva.

De hecho, esta elaboración subjetiva es el resultado de una integralidad factorial que no tiene comparación con ninguna otra actividad humana: Las actividades técnicas prescinden de todos los factores que no resulten funcionales; y la actividad científica exige prescindir de la subjetividad, cuya “contaminación” degradaría la ciencia en mera opinión. Así, la técnica es “conocimiento sin observación” (P. Ricoeur), y la ciencia “observación sin observador” (K. von Foester). Por el contrario, el arte supone una radical implicación del sujeto en la observación. En efecto, el deseo de elaboración, el deseo de proceso de elaboración hace patente un impulso de integración, apreciable en la raíz experiencial de la etimología del arte: *ars* significa articulación, armonización, proporción y vinculación factorial...

Dicho de otro modo, el deseo de elaboración desvela lo que el deseo tiene de integración. La conexión entre arte y deseo se desvela en la gramática de la elaboración imaginario/real/simbólico. La elaboración psíquica realizada en la obra es el desarrollo de un deseo de ser, pues la obra nos constituye como seres inéditos. Es un proceso deseante constitutivo y destitutivo. Así, el arte no realiza el deseo, sino en el sentido de hacerlo presente como deseo. No es respuesta sino pregunta: el arte realiza el deseo como incógnita.

3,3. *un deseo de forma.*

Es un deseo importantísimo. La forma lo traspasa todo. La forma es el estilo. Es la consistencia y la influencia. La forma es la evidencia de un proceso que la interfiere, de una pasión que la atraviesa. El deseo de forma remite a la forma en tanto evidencia, en tanto concreción, en cuanto secreción del deseo como tal. O dicho de otro modo, el arte es un espacio donde el deseo se está estableciendo en su forma más plena. No es el deseo de un algo concreto, positivo. Es el deseo en su intensidad real lo que se abre paso en la elaboración artística. Recuerden a Cezanne, girando durante años alrededor de la montaña de Santa Victoria, generando cientos de dibujos, decenas de cuadros. ¿Qué hay en esa montaña? ¿Qué en la mirada de Cezanne? Sería bonito hablaros de esa persistencia, de esa insistencia cezanniana al encuentro de su “pequeña sensación”, uno y otro día pintando esa montaña lejana pero visible, rodeándola sin jamás subir, como el punto de fuga de un deseo cuya satisfacción no consiste en la escalada, sino en el cuadro, en lo que él mismo llamó la “realización”, que interpreto como la realización misma del deseo como tal, del deseo como constitución subjetiva fundamental.

Este deseo de forma tiene que ver con el intento de desvelar algo de la estructura de la realidad, algo de la complejidad en la que la forma se desvela como un ingrediente de la organización, y simultáneamente la organización misma de la triple dimensión -real, ideal y vital- que compone el ser estético. La forma hace patente algo de esa estructura que refiere a la verdad incompleta del contenido de la propia obra. La forma diría mucho de la incompletud de la verdad del contenido del arte.

El deseo de forma es consecuencia de un deseo de elaboración. Tanto en el sentido corporal y sensorial del goce al tratar con las materialidades y sus resistencias ...como en el sentido estructural de la capacidad y el placer de la organización. Es la vivencia activa del tránsito de las materias primas a las obras elaboradas, de la desorganización a lo organizado. Podemos comparar el taller del artista con el reverso de un frigorífico; un frigorífico en términos termodinámicos es una caja capaz de producir orden geométrico en el interior -bajando la temperatura-, pero a costa de segregar desorden energético hacia el exterior -en forma de calor disipado-. Alrededor de un frigorífico siempre hay mucho calor, que es el coste termodinámico del frío que genera cristales de hielo en su interior; En la elaboración artística sucede lo contrario: el taller es una caja que se alimenta del desorden del mundo y del sujeto para generar orden: todos los desórdenes energéticos del sujeto y el modo en que el sujeto contempla el mundo y sus incertidumbres y caos, se incluyen dentro de esa caja para generar esa cosa tan extraña que en cierto modo es un ser ordenado y ordenador que es la obra de arte.

Esto no quiere decir que la obra de arte sea como un cristal, -con una estructura muy estable y perfectamente ordenada-. La obra -configurada, ordenada- deja presencia palpable del fondo caótico de partida. Como el deseo de elaboración es también un deseo de transformación, frente a situaciones o estructuras cerradas, la elaboración es desestructurante. Así, ese espacio termodinámico del taller es una especie de conmutador de orden y desorden, que nos puede servir para entender que este deseo de forma es también un deseo de transformación: un doble deseo de alteración y de configuración, de organización y desorganización. Un deseo de relativización y de proporción.

3,4. *un deseo de sabær.*

La palabra *sabær* no es un neologismo, sino en todo caso un arqueologismo. Nos recuerda que si retrocedemos lo suficiente, -al francés del siglo XIX o al latín del siglo III-, saber y sabor son la misma palabra, remiten a una única experiencia. Ello indica que la experiencia de la que surge esta palabra es anterior al nacimiento de la Filosofía, que precisamente se constituye separando las aguas de la experiencia de los cielos del conocimiento inteligible: el pensamiento occidental rompe la realidad, al escindir de forma radical el conocimiento inteligible y la experiencia sensible.

El término latino “sapere” incluye saber y sabor. Aún en el castellano contemporáneo esta confluencia es apreciable en las formas reflexivas. Se dice de un sujeto que sabe, en el sentido de un conocimiento sobre algo; y se dice que un objeto nos sabe, en el sentido de producir ciertos efectos sensibles sobre y en nosotros como sujetos pacientes de ese sabor. El arte está estrechamente vinculado con una forma de experiencia ajena a la escisión filosófica. Desde esta perspectiva, el deseo de saber es un deseo también de sabor y en este sentido, el deseo de saber incluye simultáneamente y de una manera totalmente indiscernible, la experiencia sensible y el conocimiento inteligible. El artista desea sentir. El deseo del arte es un deseo de sentir, de intensificar la experiencia. Es también un deseo de atención, de comprensión, de consciencia. No es, o no sólo, un “deseo de saber” en el sentido de una indagación analítica, sino un deseo de atención sensible, un deseo de experiencia. Y es además un deseo de deleite, pues el goce de elaboración es una motivación fundamental. El arte es un *sabær* paleológico, más cercano al cuerpo que la teoría, o que la lógica, pero lo suficientemente distante como para el deleite. Saborear es, en efecto, sentir sintiendo, apreciar lo que se está sintiendo, distanciarse ligeramente sin perder proximidad.

En efecto, incluye conocimiento y fruición, pero también desvela su límite, su hiancia, su disfunción. Este *sabær* del arte no es un saber asimilado a una teoría del conocimiento, a una Epistemología, institucionalizada alrededor de la especificidad del conocimiento científico.

Al incluir los abismos subjetuales, al incluir al sujeto operatorio en la operación cognitiva, el *sabær* del arte destituye precisamente la noción de un conocimiento positivo de las cosas, destituye la ilusión de un conocimiento desapasionado, desubjetivado, objetivo. Y al hacerlo pierde legitimidad epistémica, aplicabilidad técnica y poder de control, volviéndose sospechoso, reactivo a una total formalización, irreductible a la transparencia.

Ese *sabær* incluye un no saber, incluye un desconocimiento estructural. Opera con información faltante, e incluye esa falta como ingrediente fundamental. Este deseo de *sabær* deja que algo de lo que no se sabe, algo de lo que probablemente no podamos conocer, se haga presente en la obra. El deseo en el arte supone atreverse a fracasar, a ser hospitalarios a lo inútil, a lo ineficaz, a lo desconcertante, a lo profundamente extraño. Al dotar a la subjetividad un lugar prioritario, el deseo de *sabær* incluye además una apreciación del inconsciente, del saber que no se sabe, de lo que no se quiere saber, de “lo insabido que hace saber” (C. Gallano).

El deseo de *sabær* explora una resistencia activa y pasiva a cualquier resistencia psíquica, y a cualquier resistencia material. La resistencia de los materiales no supone una vivencia frustrante, sino el gozo procesual de la elaboración, la experiencia sensible de la formación. Pues la elaboración formal muestra la importancia de la resistencia para la consistencia, pues la resistencia de la materia es la disponibilidad para la forma. Imaginad qué difícil modelar un Bernini con mantequilla... Es la tensión entre la resistencia material

y el deseo formal lo que otorga intensidad al proceso. Tan pernicioso para el *sabær* del arte es el descontrol técnico como el virtuosismo.

Por decirlo de otro modo, el deseo de *sabær* apunta a un doble proceso:

- I. “*Sabær* hacer” incluye una tensión productiva, ligada al dominio técnico y la resistencia material, pero incluye también un gozo de elaboración. Incluye virtuosismo y vivencia. Es la experiencia gozosa de mancharse las manos y estar en contacto con materiales que sólo parcialmente controlas, que sólo parcialmente responder a tus manos, a tus designios, pero que te están transmitiendo cantidad de cosas; en ese sentido, en ese deseo de saber hacer, hay también un deseo de juego y de sorpresa.
- II. Este deseo de saber incluiría también un deseo de “hacer *sabær*”, un deseo de transmisión. “Hacer saber”, es ofrecer un saber a los demás. Incluye transmisión y emoción. “Hacer *sabær*” apunta además a provocar sabor en el otro, provocar efectos sensoriales, efectos físicos, efectos corporales, efectos emocionales. Es provocar en el otro el acto de una degustación, el saber del saborear.

Es, en efecto, el deseo artístico de transmisión. Algo muy importante, que excede con mucho la intención de emitir ciertas informaciones, de ofrecer ciertos documentos o evidencias, o de comunicar ciertos contenidos o ciertas ideas, -como a menudo se sigue pensando desde la Semiología del arte, desde la Filosofía del arte o la Historia del arte, o incluso desde ciertas estéticas relacionales, pensando que el arte es un simple ilustrador de ideologías, que la obra es un documento fácilmente explicable desde un punto de vista histórico, sociológico, o incluso clínico.

La transmisión artística no es una oferta de información, de acuerdo a ciertos contenidos que registrados en la obra están disponibles para que el espectador los decodifique. No tendría sentido decir: “Acabo de comprender la IIª sinfonía de Mahler”... Entiendo que en el caso del arte, la transmisión supone el establecimiento de un vínculo: es un desplazamiento por el que autor y espectador quedan extrañados; y es un emplazamiento por el que autor y espectador quedan entrañados. Así el deseo de transmisión en arte tiene que ver más con una interferencia. Es curioso que interferencia y transferencia tengan raíces tan distintas (*bher*). La transferencia tiene que ver con la acción de llevar (*fero*), pero la interferencia tiene que ver con la acción de herir (*ferio*), con el verse afectado por las cosas, con la perturbación, la agitación, con inmiscuirse... El deseo de transmisión en el arte consiste en situarse en un espacio de interferencias: emplazamiento y desplazamiento, extrañamiento y entrañamiento por el que el artista se inmiscuye en el mundo. El deseo de transmisión aquí se desvela como una puesta en juego de ese deseo de interferir en el otro provocándole emociones y no ideas.

Así, el arte no enseña, no dice, es extremadamente singular tanto en términos del tipo complejo de información (real, imaginaria y simbólica), como respecto al tipo de transmisión porque exige una puesta en obra también por parte del espectador. No existe la obra si al espectador no le pasa nada. Y el tipo de transmisión hace que -permitidme el juego de palabra- sólo exista obra cuando la obra obra en el espectador. La obra opera sobre el espectador y lo que le hace es ponerle a jugar con su propio deseo. Bien, entonces ese deseo de saber es un deseo no sólo de sentir sino también de hacer sentir.

Ortega y Gasset, decía “*que el amor es un fenómeno de atención*”. Podremos afirmar que el arte es un fenómeno de atención, tanto del lado de estar atento como de ser atento. Tanto del lado de la sensibilidad como del afecto. Atención tanto en el plano de observación minuciosa y consciente que intensifica la mirada hacia el mundo y hacia los demás, cuanto de ser atento, con las cosas, hacer justicia a los materiales, cuidar

cariñosamente la forma, apreciar los símbolos, ser -mediante la obra- atento con los demás en el juego de interlocución.

3,5. *un deseo de vínculo.*

Entiendo que todo deseo de vínculo aspira a una transformación. El encuentro con los otros destituye cualquier presuposición, cualquier ensimismamiento. El vínculo aspira a que la destitución subjetiva arranque una relación desde la que los sujetos se renuevan, dejan de ser lo que creen ser, quedan abiertos a convertirse, a devenir. Entiendo que ser artista es querer algo con los demás. En una entrevista comparé al artista como una dama que deja caer un pañuelo para ver si algún caballero se lo recoge. Uno no puede pedir responsabilidades al público porque no le haga caso, pues es el autor quien quiere algo del otro, el artista es quien toma la decisión de ofrecer algo a ver si causa en el otro algo. Tú no le puedes pedir ninguna responsabilidad al espectador -con expresiones como “¡es que no me entienden, es que no dedican el tiempo suficiente!”-... Reconocerse como artista en el deseo de vínculo, supone que uno ya ha tomado una iniciativa con respecto a los demás, al hacer y ofrecer algo, al querer involucrar al otro en algún tipo de interlocución. El autor no pretende prescribir la conducta o la conciencia del espectador, pero tampoco desea del todo un espectador totalmente libre: sólo exponer al espectador a los efectos de su obra, supone un deseo inductor. El autor desea que su obra sea causa de un sentir, la provocación de un estado. Quiere involucrarle en un vínculo inducido, desplazado.

Fíjense en todos esos “pájaros jardineros” cuyos machos fabrican pistas de baile, jardines con torres monumentales a veces 30 veces más altas que su propio tamaño, que muchas veces completan con tesoros y pequeños objetos. En algunas especies, esos tesoros son siempre azules e incluso a veces los pájaros los pintan de azul con una mezcla de bayas y de saliva. No puede decirse que esos estilos en jardinería, que evolucionan y se propagan, puedan explicarse simplemente como respuestas evolutivas ligadas a una lógica de necesidad-satisfacción, o meros sistemas de atracción ...excepto que incluyamos a Frank Lloyd Right y los artefactos y las conductas humanas en la misma lógica, como sofisticados tipos de juegos básicos donde la interlocución con los otros es fundamental.

Hay un deseo de amor en el juego de la creación, que es un deseo de sensibilidad que abre al ser a las interferencias que le vienen del exterior. Y también es pasión erótica, en el sentido de esa apertura donde importa el cuerpo en la relación con otros cuerpos. La obra de arte es en sí misma, otro tipo de cuerpo: no existe obra sin corporalidad.

La obra es un cuerpo físico, alterado por la corporalidad del autor y alterado también por la corporalidad del espectador. Su corporalidad participa de ese espacio vincular donde suceden todos esos tejemanejes -que Lacan formula tan bien- del tacto, de la voz, de la caricia ...todo ese espacio que la el antropólogo Edward T. Hall denominó como el espacio proxémico⁸, el espacio de las proximidades, y que implica cambios en los modos en que se relacionan las personas entre sí y los modos en que los objetos mismos modifican el modo en que nosotros nos aproximamos a ellos. Esto es muy visible en toda la tradición monumental de arte urbano, y en cómo nos afecta.

Este espacio proxémico, supone que el *sabær* del arte es un *sabær* del cuerpo -en el que el cuerpo se sabe y se saborea. El modo en el que el arte se enuncia como arte no está alejado de la corporalidad física, de la gimnasia del modelado, de la carnosidad, de la caricia que uno hace cuando está tocando los materiales con los que trabaja. Como planteaba Jean Genet a partir de Giacometti, cuando un espectador se acerca a una

⁸ Cfr. E.T.Hall (1972) *La dimensión oculta*. Madrid. Siglo XXI.

escultura, la tactilidad real o potencial, marcada por la forma material, le sugiere recorrer el camino trazado por las manos del autor, que al modelar hace camino al andar. Estar delante de una obra de arte, como cuerpo, con un cuerpo hecho por otro, supone estar metido en ese trazo que traza el cuerpo para otro.

La interlocución no es, no siempre, no del todo, no sólo con una persona concreta. En sus procesos creativos, en sus obras, uno dialoga -con otros artistas, vivos o muertos, con músicos, literatos, filósofos, con su familia, con su cultura, con sus enemigos, con sus amigos, con un espectador potencial del que no sabe nada... evocándoles, respondiéndoles, continuando su juego, eternizándolos, siendo con, contra, desde ellos, conviviendo, en fin, con ellos. Es, sin duda, una interlocución de amor, que desde luego excede pero incluye el amor físico y el amor corporal. Se trata entonces, no sólo de establecer un vínculo directo, cuerpo a cuerpo, sino de establecer un vínculo a través de correspondencias, de evocaciones, a través de un *dialogos*⁹ que nos introduce directamente en lo simbólico.

La obra de arte desea existir en el espacio del otro, y en el espacio del deseo que el otro pueda llegar a tener con respecto a la obra. La obra aspira a insertarse en el deseo del espectador, interferirse en el deseo del espectador. En el texto apócrifo *D'amour, savoére*¹⁰, y a partir de una sugerencia de Gerard Wajman, hacía decir a Lacan:

“la obra ocupa el lugar del analista como lugar vacante para que el espectador pueda realizarse en la mirada como deseo del Otro, lo hace por cuanto en ella se deposita un amor hacia un supuesto saber del que ella sería depositaria, y cuyo deseo consistiría en ofrecer algo de la verdad del sujeto.”

Ya que el vínculo no es desinteresado, y en tanto en el arte entra en escena lo más real del deseo, el acontecimiento es delicado. El deseo de vínculo, en fin, supone responsabilidad. No considero legítimo que el arte sea utilizado como un espacio de imposición expresiva mediante la que un artista “obliga a recibir” paquetes de goce más o menos perversos, unilaterales. Saber que la obra aspira a insertarse en el deseo del espectador, convoca la exigencia de un compromiso del autor respecto a su propio deseo para el otro. Esta conciencia de responsabilidad excede los presupuestos romántico-modernos que identifican al artista como un demiurgo trasgresor, alterativo, alérgico a cualquier sistema, a cualquier compromiso. El deseo de vínculo es un deseo de compromiso.

3,6. un deseo de encuentro.

El deseo de vínculo excede las relaciones interpersonales. Hay un deseo de encuentro, que es de apertura hacia el mundo, de salida de todo ensimismamiento, de cualquier “esfera”¹¹ o “burbuja amnioestética”¹² ...al encuentro con el mundo real...

El psicoanálisis se articula alrededor de la centralidad de la falta, y de lo que no funciona, lo que ofrece una perspectiva importantísima que permite comprender algo sobre la constitución psíquica del sujeto. Frente a la persistencia de un psiquismo articulado alrededor de la falta, en la que la dinámica del deseo se articula estructuralmente respecto a una carencia radical, sugerí la importancia psíquica del

⁹ *Dialogos*, en tanto simultáneamente abre el *logos* y lo destituye-.

¹⁰ Cfr. J.L.Moraza (2004) *D'amour, savoére*. op, cit.

¹¹ Cfr. P. Sloterdijk (2003) *Esferas*. Madrid. Siruela.

¹² Cfr. Luis Castro Nogueira (2005) *Metodología de las ciencias sociales*. Madrid. Tecnos.

encuentro, en un texto apócrifo de Lacan, titulado “Imposible”¹³. Lacan había tomado a Aristóteles para referirse a la Fortuna *-tyché-* como un encuentro con lo real. Desde la perspectiva de un psiquismo del encuentro, se vislumbraban tres grandes modalidades de colisión deseante:

- I. La asociación o invención consistirá en el encuentro real con un objeto simbólico.
- II. La ocasión o descubrimiento consistirá en el encuentro imaginario con un objeto real.
- III. Y la eclosión o comparecencia consistirá en el encuentro simbólico de un objeto imaginario.

<i>tyche</i>	ENCUENTRO	OBJETO
<i>stasis</i> <i>thesis</i>	(fantasía) comparecencia simbólica	imaginario
<i>heuresis</i>	(descubrimiento) asociación imaginaria	real
<i>poiesis</i>	(invención) ocasión real	simbólico

Y a partir de aquí, hacía mencionar a Lacan este triple orden de encuentros: la fantasía, el descubrimiento y la invención. Desde esta perspectiva, el deseo de encuentro supone que la curiosidad es una versión primaria del deseo, una apertura que tiene que ver mucho, no con aquello que se encuentra, sino con lo real del deseo en el proceso mismo del encuentro. Así, entiendo que la curiosidad es una versión cognitiva del deseo. Y entiendo el deseo como una versión emocional de la curiosidad. El deseo como una curiosidad en su modo más intenso, más íntimo. Todo lo que afecta a la constitución subjetiva se entabla en el juego de la curiosidad, en el trato con el mundo, en el deseo de descubrimiento, de invención...

*

Formulados estos seis deseos, continúa una recapitulación:

- a. El deseo del artista no se contenta en un deseo de transmisión, ni de expresión, ni de enunciación.
- b. El deseo del artista otorga presencia en obra a lo que no es susceptible de dialéctica; a lo que excede por completo la lógica discursiva. El arte otorga presencia en obra a lo que no es manejable.
- c. El arte incide en el ser de deseo, es la realización del deseo, en su más radical formulación, no tanto en el sentido de que el arte satisfaga los deseos del sujeto que un artista está siendo, sino en todo caso, en el modo en que el arte hace patente lo real mismo del deseo y del ser deseante que es el sujeto artista y el artista que un sujeto esta siendo. El arte es deseo en su dimensión real.
- d. Lo que en el artista causa su deseo, excede lo que afecta a la persona que el artista está siendo.
- e. El arte hace saber de lo indecible que ese saber circunscribe. El arte es una pasión hacia su causa.
- f. El deseo del artista no se prueba sino en un “estar dispuesto”. El arte es una cita, una predisposición a lo imposible.

Para no acabar, y como he empezado con un poeta, me gustaría inconcluir con otro, Paul Valery, cuando decía:

“Vivir es transformarse en lo incompleto”.

¹³ CFr. J.L.Moraza (1999) “Imposible”, en Interpasividad. San Sebastián. Koldo Mitxelena.