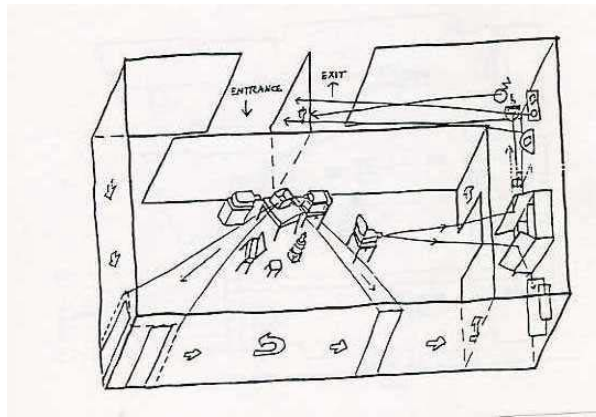


escritos sobre... arte II

La realidad virtual y la obra de Eulàlia Valldosera

r^v



Alberto Caballero

Prólogo de Antonio Colóm Pons

Escritos sobre... arte II

La realidad virtual y la
obra de Eulàlia Valldosera
La acción, lo efímero y la instalación

Alberto Caballero

rV

La realidad virtual y la obra de Eulàlia Valldosera
La acción, lo efímero y la instalación

Índice

Prólogo

Antonio Colom Pons

Introducción

*La mujer-artista: El atravesamiento de la imagen
y el encuentro con su nominación simbólica*

De un A al a femenino en el arte

*La/ (la mujer). Los pasos que hace una mujer con
el objeto: del ·Aa la Lã*

Realidad y discurso

La mujer-artista

El arte del aparato y la obra de Eulàlia Valldosera

Conclusiones

*La realidad virtual en la obra
de Eulàlia Valldosera*

Referencias

Código de letras

Bibliografía

Agradecimientos

PRÓLOGO
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Antonio Colom Pons

INTRODUCCIÓN

**La mujer-artista: El atravesamiento de la imagen y el
encuentro con su nominación simbólica**

La realidad virtual y la obra de Eulàlia Valldosera es ejemplo de un debate muy intenso sobre la imagen en la postmodernidad, el paso de lo imaginario a lo virtual, en los últimos diez años.¹ De allí, surgió la idea de investigar los derroteros de la imagen en la postmodernidad desde la vertiente lacaniana. El porqué del objeto a través de la imagen, el objeto real y el objeto virtual, las modalidades de la pantalla en la lógica lacaniana. La pregunta es: ¿cómo se pasa de la representación del objeto a la presentación del cuerpo y a la función del agujero? No sólo se ha pasado del objeto al cuerpo, sino, además, a las marcas que esto deja en el sujeto. La nominación opera sobre lo real del cuerpo.

¿De qué manera participan las mujeres en ese proceso? Con *la mujer-artista*, nomino al recorrido que hace la mujer de ser objeto-modelo para otro como artista, a ser ella objeto-artista al mismo tiempo. Y, en particular, con “*Eulàlia Valldosera*”, al encuentro y aplicación del modelo de investigación a la obra de esta artista entre la acción, la instala-acción y la investiga-acción: entre el mercado y la realidad, entre el discurso capitalista y los modelos de realidad.

Previos

La imagen de la mujer es objeto para la representación, como es el caso de la *model vivant*: lo llamaremos **imagen objeto i(a)**; o es objeto para la representación de la imagen del Otro, como es el caso de “la musa” (Gala): lo llamaremos **imagen ideal I(A)**. No es la

¹ Parte de ello se ha realizado en “la-lista-no-toda” del P&S Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Barcelona 1997-2007.

mujer el objeto, tampoco lo es el cuerpo de la mujer: **el objeto es la imagen del cuerpo de la mujer**. Para la ciencia, el cuerpo es *lo viviente*; para el arte, *el cuerpo* es imaginario. Y la imagen del cuerpo es el objeto de la representación. La imagen es un representante del objeto, representa al objeto.

Cuando la modelo quiere producir su obra (como **Camille Claudel**), la situación se rompe y aparece la locura. ¿Qué no se sostiene de la propia imagen en esa relación del Ideal con respecto al Otro? Camille sería un puntal importante en la investigación emprendida y se le ha dedicado muy poco espacio. Creo que es el caso más claro de "la mujer como objeto: la imagen, en la producción artística." que permite entrar en el siglo XX, no sólo de la representación, sino de la investigación sobre el cuerpo femenino. Los estudios de Rodin sobre el cuerpo femenino son excepcionales, esto es, lo femenino no sólo suscita *la belleza*, sino también *el saber*.

¿Pero qué tiene que ver esto con la locura? ¿Por qué esto inspira el propio deseo y, por consiguiente, conecta con la locura? ¿Qué del límite no funcionó en Camille para que la producción de su obra la llevara a la locura? En muchas mujeres artistas, escritoras, etc., ha sucedido esto. Dejar de ser el objeto del Otro para producir con el propio objeto, implica un atravesamiento del límite que nos pone ese objeto, y, por lo tanto, un riesgo, riesgo, en algunos casos, particularmente difícil.

La imagen femenina, mediante su cuerpo, atraviesa el siglo. Desde las vanguardias, en las cuales, por la mirada del artista, la musa/modelo nos ha dejado las marcas por seguir, pasando por los post (modernismo, feminismo,

historia, política, etc.), en los que las artistas han ido tomando un papel activo en ese proceso. Son cuatro los momentos:

Primer momento

La Gran Musa del siglo XX se llamó **Gala**, musa de las letras y la pintura, primera mujer de Paul Eluard, amante de Max Ernst, amante, mujer e inspiradora absoluta de Salvador Dalí. Rusa de origen, cambió su nombre por el de Gala y conmocionó el París de las vanguardias. Su imagen atraviesa toda la obra de Dalí; es mito, es Madona, Santa, diosa, hasta el punto de que muchas de las obras están firmadas GALADALI/DALIGALA. Llegarán a ser uno, musa y artista, artista y musa: es su imagen. Ninguna mujer en el arte de este siglo adquirió tanta presencia, fama, riqueza y poder como Gala a través del trabajo de un artista, tanto que el castillo/museo tiene el nombre de "Torre Galatea". Recorrer la impresionante obra de Dalí es recorrer la imagen cambiante de Gala: no se puede concebir una sin la otra.

Así como Camille cierra el siglo XIX, con una imagen torturada ante la producción del otro o sufriente frente a su propia obra, Gala sostiene no sólo con su imagen, sino como Ideal —I (A)—, la producción del otro. Atraviesa las vanguardias, más allá de otras surrealistas, muchas de las cuales desconocemos, más allá de su imagen, de su nombre: Gala. Su biografía ha arrasado listas de ventas en Francia; la imagen que proyecta su nombre es de construcción propia.

La Gran Dama, el mecenas más importante del siglo se llamó **Peggy Guggenheim**. No sólo se hizo dibujar, pintar, fotografiar, filmar, escribir, por *casi* todos los artistas significativos del siglo, sino que fue y sigue siendo la

coleccionista, promotora, eje de conexión del arte de este siglo. El Museo Guggenheim de Nueva York, luego, Venecia y ahora Bilbao y Berlín así lo atestiguan. Los nombres formarían un listado inacabable; creo que lo importante es cómo ha podido promocionar, organizar macroexposiciones, establecer líneas de contacto y relaciones entre sí, crear la red.

Esto nos hace recordar que los mecenas de los grandes descubrimientos en las excavaciones egipcias también eran mujeres. Si buscamos los nombres de las salas de egiptología del Metropolitan, del Museo Británico, etc., leeremos que son de mujeres que, con sus grandes fortunas, permitieron sacar a la luz el trabajo de artistas de hace siglos, pero, fundamentalmente, el nombre de sus antecesoras: Isis, Nefertiti, Cleopatra, etc.

¿Qué tienen en común Gala y Peggy? Ambas ponen su imagen de manera diferente. Una, la imagen como cuerpo, además de su fuerza, confianza y constancia inigualable. La otra, su imagen social y económica, que las grandes fortunas pudieran creer en el arte moderno. Por un lado, el paso del arte académico al arte moderno y, por otro, de la figuración a la abstracción. Son estos pasos imposibles de pensar sin Peggy Guggenheim. Ambas también tienen en común que no han producido nada propio o, por lo menos, nada importante, significativo; todo ha sido a través de otro; el artista era el otro.

Segundo momento

Me arriesgaría a decir que la gran artista del siglo se llama **Louise Bourgeois**, la única que adquiere relevancia en la serie de hombres de las vanguardias y postvanguardias,

además de reconocimiento a nivel oficial, de crítica y de presencia en exposiciones tales como la Biennale di Venezia o el Museo de Arte Moderno de París, entre otros.

¿Qué le da a Louise Bourgeois esa fuerza indiscutible?: el objeto. Ya no es la imagen del cuerpo, del lado de la figuración, ni las texturas, las infinitas representaciones de la piel, por el lado de la abstracción, abstracciones del cuerpo, sino que son los objetos del cuerpo: los pechos, el pene, los genitales, presentados de maneras muy diversas, son sus obras más significativas.

No es la representación a través de la imagen, que ya estaba en Gala Dalí, sino la representación/objeto favorecida por la escultura, en mármol, en hierro, en madera, en cemento, etc. No es que desaparezca el cuerpo, sino que está representado por sus partes cosificadas, repetidas en escalas distintas, piezas únicas, grandes pechos o penes, o en grupos de unos u otros elementos.

Ahora la artista es una mujer: ella produce, expone y vende sus obras, es reconocida como tal; es la década de los 40 y su obra trasciende las siguientes, hasta que, a finales de los 80, produce la serie denominada "In and Out (Cell)" en la cual, a través de pantallas/biombos, escenifica las celdas donde se internaban las histéricas de Charcot/Freud, con sus cuerpos retorcidos por el sufrimiento y el malestar de la neurosis. Tenemos, otra vez, el cuerpo en escena, el cuerpo femenino.

Si rastreamos, encontraremos antecedentes: Camille Claudel; más adelante, Leonora Carrington y la mexicana

Frida Kahlo; las tres perfilarán una línea que tiene que ver con el cuerpo, lo femenino y el sufrimiento, no sólo en el arte que tan bien han representado, sino en su vida, por ser mujeres y artistas.

Tercer momento

De aquí en más, las mujeres participan activamente en el arte y son reconocidas por ello: desde Lynda Benglis a Susan Hiller, Jana Sterback, Eugènia Balcells, Maria Lucier, Judith Bany, Yoko Ono, Gina Pane, Ana Mendieta, Trisha Brown, Cindy Sherman, Ligya Clarck, etc. ¿Qué tienen todas ellas en común? Que no representan el cuerpo a través de la imagen; no se trata de una representación, no toman una parte como objeto a ser presentado, sino que ponen su cuerpo o partes del propio cuerpo como presentación, como performance, como instrumento de exploración, de interacción con el espectador.

Lygia Clarck llevará a su última instancia el trabajo con el objeto, no sólo en su obra plástica, sino en acciones y en trabajos directos con el espectador. En su Brasil natal, articulará el trabajo plástico con el terapéutico: los objetos serán redes, partes que salen del cuerpo, que servirán como herramientas del proceso terapéutico que realizaba. La relación del objeto con el yo, de un yo frágil, extrae el objeto, pero, por otro lado, lo sostiene, se envuelve y lo arranca: es una lucha permanente.

Cambiando de generación, nos encontramos con **Jane Sterback**, que, aunque sigue con la línea del objeto, de los objetos producto del cuerpo, extracuerpos, lo hace por la línea del resto. Así como Lygia Clarck nos señala de qué

manera el objeto nos encorseta, nos aprisiona, nos atrapa, que esto implica un sufrimiento y salir de ello, un trabajo, trabajo que ella misma ha realizado, que nos cuenta en sus escritos y que forma parte de su producción. Jane Sterback busca mostrar el resto de esa imagen: el desecho se transforma en un objeto ideal; no interesa si son heces o semen o pelos, sino cómo está presentado: *no se trata ya de una representación, sino de su presentación*. Con este concepto damos otro salto cualitativo, otro corte en la producción del siglo, el paso de la representación del objeto a su presentación.

Jane Sterback forma parte de la postmodernidad, se hace cargo de los desechos de la modernidad, de los desechos de la imagen del cuerpo y de sus objetos más desechables, y los presenta de la manera más ideal: tubos de cristal con formas de gran elaboración, corsés usados en performance perfectamente estudiadas, videos y acciones. El objeto mismo como resto adquiere categoría de Ideal.

Pero el objeto, a su paso por el cuerpo, del propio o del Otro, deja marcas, deja huella: *son las marcas del cuerpo*. Sería lo mismo decir que la construcción de la imagen (**moi**) deja marcas en el cuerpo, como en el caso de Ana Mendieta o de Gina Page; son los restos del Otro que a su paso deja marcas. El Yo y la imagen tienen el mismo registro, lo Imaginario, pero en polos opuestos (**i(a)-moi**). La marca ya no es una mera marca en el cuerpo, en la imagen, también es una marca en el yo; ahora el yo es el objeto de trabajo de las mujeres artistas.

El trabajo de **Ana Mendieta**, más cercano al de Camille Claudel y al de Lygia Clarck, consiste en dejar

marcas, huellas de su cuerpo en el territorio, en el territorio del Otro —una manera de decir "Estoy aquí"—, horadadas, quemadas, dibujadas. La imagen y el Yo (moi) entran en profundo conflicto, los significantes primordiales del Otro no me garantizan nada, ¿Qué sostiene trabajar con esas marcas? ¿Por qué la locura, el vacío, el suicidio, para estas artistas? ¿Qué de la relación con el otro no da respuesta a la propia existencia? ¿Por qué utilizan su cuerpo, desde la acción, para obtener alguna respuesta a una imagen y, a su vez, a un yo tan frágil? La locura, la enfermedad, el suicidio, como últimas alternativas de hacer marcas en el Otro, de marcar al Otro, o, *in extremis*, la muerte como marca definitiva.

La propuesta de **Gina Page**, aunque es evidente que trabaja con la marca, tiene una elaboración muy diferente. La marca es tal porque no deja huellas, brilla por su ausencia, sabemos de ella por su ausencia. Gina Page trabaja con esto, está más cerca de Jane Sterback; hay un valor en la marca, más allá de una relación con el Otro, es una producción con el territorio del propio cuerpo, o en la piel del paisaje o en el paisaje de la piel; las marcas adquieren valor de significantes, de un atravesamiento y, por consiguiente, de una resignificación.

Cuarto momento

Es en este contexto de los '90 que encontramos a **Orlan**. Ella produce un salto. Si los '70 han significado el paso de la representación a la presentación, Orlan no presenta, opera. ¿De qué operación se trata?

Por un lado, tenemos que tener en cuenta los cambios científicos que se han producido en las últimas décadas: lo biológico como el eje de las ciencias; con la TAC,² el cuerpo es dígito; con el ADN, es información; el cuerpo ya no es más síntoma sino fenómeno; se pasa a la manipulación genética a la clonación. Por lo tanto, forcluido lo Imaginario, la imagen pasa por el dígito, 0-1; ahora es no-cuerpo.

Por otro lado, debemos considerar los cambios que se han producido en el arte: Orlan, más allá del postmodernismo, al final de la historia, toma los grandes ejes de la historia para su producción. Si nos remontamos a los tiempos, nos encontraremos con Nefertiti: la mujer de Akenatón, el faraón del dios único, la mujer más bella del mundo. Aquí aparece la belleza como mito, más allá de la vida. Luego, con el tema del *atelier*: la *model vivant*, el centro de mira de los artistas; reproducir la belleza femenina como tema para el arte. Y, por último, *Lección de anatomía* de Rembrandt, los médicos observando y estudiando el cuerpo, lo real del cuerpo: la carne.

No tiene que ver con la fragmentación académica del siglo XIX, representar "el halo de vida", como Rodin; o con la fragmentación cubista del siglo XX, representar la imagen, como Picasso a Bacon; o con la representación de los objetos, de Louise Bourgeois, sino que significa *romper esa separación arte/vida para presentar la vida: la carne*. Cómo operar sobre la vida, la carne, para trascender más allá de la muerte; el cuerpo más que como tránsito de la vida, instrumento de su trascendencia.

² Tomografía axial computada.

No es con lo Imaginario, *Lección de Anatomía* de Rembrandt, donde lo Real es la materia —la materialidad del cuadro—, sino en lo Real de la Carne, para su trans.formación, para su trans.sexualismo, de mujer a mujer, de una a otra: Nefertiti, Venus, Diana, Europa, Venus, La Gioconda, Sta. Teresa, Sta. Agata, etc.

Además de una trans.formación, de un trans.sexualismo, es una trans.figuración: un acto en el cuerpo. Llegando a este punto, ya nos podemos preguntar: ¿Qué significación tienen "las operaciones/inscripciones" en el cuerpo que produce Orlan? No es una operación debido a una privación, como lo es un trasplante. No es una operación debido a una frustración, como es el transexualismo, una conexión con lo biológico cuando no coincide con la imagen corporal, en este caso, el sexo con lo sexual. Es una operación simbólica sobre lo real del cuerpo, transfiguración y transmisión interactiva sobre el cuerpo como imagen. En este caso, la nominación opera sobre lo real del cuerpo: la Venus de Botticelli, la Europa de Gustave Moreau, la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, etc.

¿Cuál es su materia de trabajo? La piel es su materia prima y su trabajo no es un trasplante de piel, como con los quemados, no es una restitución por amputación, no es en lo real universal; no es operación por reparación sobre la piel, como corregir unos pechos, algo de lo particular; sino que es tomar la piel como objeto de su obra, algo de lo singular. De.nominación por nominación de otras: Nefertiti, Venus, Sta.Teresa, Sto.Sudario, La Mona Lisa... Sta. Orlan.

Más allá de una estética de **la restitución**, una restitución de la imagen del yo, una cirugía estética; más allá de una ética de la sexualidad, de **una reparación**, de un llamado a la ley que repare lo que *la naturaleza* no otorga, es la homología de lo Real con lo Imaginario. Orlan usa ambas, la ética y la estética: es una ética que usa de la cirugía para realizar los cortes, pero es una estética que usa de una a otra para su realización: de allí es una an.estética.

Es una metáfora que necesita de la serie metonímica para su producción; para producir una imagen nueva, remite a la transmisión de una a otra. Más que un lugar nuevo (un topos) es un lugar que remite a una información (un tropos), es una información que transforma, que remite a una serie.

Entonces, el cuerpo ya no es un topos, un lugar para las operaciones, en lo real, en lo imaginario y en lo simbólico, sino una red de informaciones, una trans.información, lugar de información del acto mismo del corte, una performance. Si la pincelada, el cincelado, el tallado, son el acto del corte, torsión y anudamiento de la obra en sí, el artista a través de lo real de la materia produce una nueva imagen. Orlan lo que pretende es registrar el acto mismo, lo simbólico del corte por lo real de la materia, que es su propia carne.

Lo que hasta ahora era el campo de la enfermedad, la sala de operaciones, será la sala de operaciones para su producción artística, una performance programada, considerando la vida como un fenómeno estético recuperable para el arte. Entre la cirugía estética y la anestesiología: una lógica del Dolor y una An.estética de la Ciencia, una Tecno.estética, diría Claudia Giannetti.

Es un acto de escritura sobre la Carne; en cada corte, inscripción en la carne; es la escritura de un nombre, o sea, de una serie de nombres. Si Sta. Teresa representa a todas las santas en una, Sta. Orlan representa a todas las imágenes en una, en una nueva metáfora del cuerpo femenino: el de las mujeres en el arte.

Para concluir este recorrido, me referiré a la obra de **Eulàlia Valldosera**. La visita a la primera retrospectiva de sus obras en la Fundació Antoni Tàpies me impresionó de manera particular.³ No se trataba de una exhibición de obras gráficas o visuales; no se trataba de una exposición de esculturas o de object art: se trataba de instalaciones de objetos (efímeros, como envases de plástico, utensilios de cocina, de baño, de hospital, etc.), que, al producir sombras o reflejos, creaban un determinado efecto espacial, un espacio producido por imágenes también efímeras, en movimiento, en permanente transformación.

Esto me interrogó profundamente. Su relación con el objeto “cotidiano” producía un cambio radical en la posición del sujeto y, fundamentalmente, en la relación objeto/sujeto: no había una *narración*, del lado simbólico, ni había lo que se denomina, tradicionalmente, una **imagen**. Se había dissociado la narración de la imagen, por un lado, y la imagen de su soporte matérico, por otro.

³ *Exposición Eulàlia Valldosera. Obras 1990-2000*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

Estas razones me llevaron a plantear este trabajo: lo que estaba allí ni eran imágenes ni eran objetos, sino *aparatos* para producir imágenes e imágenes que producían un carácter particular del espacio.

El recorrido ha sido largo y laborioso, pero productivo. Me ha llevado a realizar seminarios, charlas, a participar en congresos, a escribir artículos, pero, específicamente, a investigar y a escribir. Éste es mi reconocimiento a Eulàlia Valldosera y a su obra, que me ha permitido revisar conceptos y cuestiones que han estado por años estancadas, y que, de pronto, han cobrado una dimensión totalmente diferente. Espero que este libro sirva para dar cuenta de ello.

Durante esa exposición, fui apuntando todo aquello que me interesaba o llamaba la atención y que podría servir como objeto de investigación. Las expongo a continuación:

- En sus obras, Valldosera hace uso de los objetos de la producción característica de la sociedad capitalista, materiales de deshechos como son los envases. Hay una prevalencia de la experiencia de lo cotidiano, frente a la trascendencia de lo histórico. Usa la performance como herramienta. Expone la necesidad de trabajar con los conceptos de tiempo y de proceso, es decir, con el pensamiento.
- “Sus trabajos adoptan el cuerpo como medida y receptáculo de la realidad exterior, para desarrollar una reflexión sobre la identidad de la mujer como sujeto intelectual, y se centran en las nociones de

identidad sexual, amor, enfermedad y maternidad.”⁴

- El hogar y la familia, la reivindicación de la enfermedad como vía de curación, la necesaria fragmentación de las relaciones amorosas, y sobre todo, la imbricación de la experiencia en el pensamiento, son los ejes de su obra.
- Algunas de las herramientas que emplea son fotografías, vídeos, esculturas y proyecciones de luz: “La sombra y más recientemente el espejo evoca una búsqueda interior hacia el mundo del inconsciente, no sólo como espectro de un pasado no resuelto, sino también como forma de aprehensión de la realidad”.⁵
- La retrospectiva está organizada en salas por temas. Algunas de ellas son:
 - *Apariencias, Documentos y Quemaduras* son la ocultación y revelación del cuerpo: “El hecho de que la persona fotografiada fuera yo —dice la artista— y la naturaleza de performance de la obra *me permitieron transformarme en un objeto*”.
 - *Envases*: el culto a la madre. Las siluetas de los envases a una escala gigantesca evocan cuerpos femeninos, visualizan distintos aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer-esposa y madre, madre-hija o mujer-seductora.
 - *El ombligo del mundo*: instalación en la que dibuja

⁴ Catálogo de la exposición.

⁵ *Ibidem*.

una parte del torso femenino, los pechos, con colillas de cigarrillos. Símbolo de belleza y a la vez contenedor de basura. En la performance la actividad doméstica se ve transformada en un acto cuando Valdoserá barre y apila las colillas de cigarrillos. La belleza palidece, persiste el olor a destrucción.

- *El cuarto de baño* es un territorio privado: “Decenas de espejos de mano simbolizan la mirada del otro y una realidad fragmentada”.

- En *Provisional Home*, enfatiza la naturaleza efímera del espacio íntimo; periódicamente, se unen para formar una imagen completa la escena ideal con la escala correcta. Por un momento, existe la ilusión de que los distintos componentes de la instalación forman un todo, el ideal de la familia.

- En los vídeos *Vendaje* y *Loop*, lo fundamental es que sujeto y objeto se sitúan en el mismo plano: a través del agua en *Loop*, quién anima a quién, la continuidad objeto-sujeto es evidente.

- La instalación *La caída* es un trabajo sobre el movimiento dentro del movimiento, el tiempo interno y subjetivo de los acontecimientos y las personas, subrayando el desajuste con el tiempo externo y objetivo. Las habitaciones de la casa, el cuerpo humano, los objetos y las sombras, son los elementos para la construcción de las instalaciones; unos y otros a veces dicen lo mismo. Realidad y realidad psíquica a veces se confunden.

- En *Love's Sweeter than Win*, habla del amor: "Sabemos que el terreno del amor es muy propicio a la proyección; en el otro, en el ser amado, vemos algo que no somos capaces de ver en nosotros mismos, y a menudo es precisamente el lado de nosotros mismos que rechazamos, nuestra sombra".

Una segunda exposición que se desarrollaba simultáneamente a la de Eulàlia Valldosera —*Del futurismo al láser. La aventura italiana de la materia*— me permitió pensar sobre el tema de la desmaterialización y esas reflexiones pueden servir para comprender el paso de la materialidad de la imagen a la imagen de la materialidad: **el arte digital**.⁶ Del catálogo, extraigo algunas ideas:

Del Polimaterismo futurista a la comunicación interactiva.
Rosella Siligato/Maurizio Calvesi, entre otros.

- En las tres primeras décadas del siglo, los estudios sobre la estructura de la materia sufrieron una mutación que resaltó los límites del modelo mecanicista newtoniano. La radical transformación de este esquema teórico provoca un profundo cambio en la concepción de la realidad física: la electrodinámica de Maxwell permite descubrir las ondas radio, las ondas radas, los rayos X y los rayos cósmicos; Rutherford descubre la falta de compactación y el dinamismo interno de la materia; Einstein, la relatividad restringida y la teoría de los fenómenos

⁶ Palau de la Virreina, Barcelona 2000-2001.

atómicos, demoliendo el concepto clásico de objetos sólidos y poniendo en discusión el concepto de *realidad de la materia*.

- “Se delinea el evento de una nueva civilización —la civilización científica— a la cual los artistas dirigen la mirada como un misterio desvelado, y luego de la explosión atómica pareció hacer realidad la superación de la ‘civilización mecánica’”. Veremos más adelante las consecuencias de esto en la cuestión de la materialidad.
- Pensemos, además, la influencia que ha tenido en la continuidad-simultaneidad futurista la idea de tiempo como “duración” concebido por Bergson. Ciertamente es que la exaltación de los nuevos descubrimientos científicos aparece continuamente en los manifiestos del movimiento. La fantasía se excita ante la realidad física de una materia-energía penetrable y estrechamente ligada a la continuidad del espacio-tiempo, una realidad que supera lo visible: “*El movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos*”.
- Más adelante: “Por lo tanto, percibiendo los cuerpos y sus partes como *zonas plásticas* [...] se destruye totalmente la integridad de la materia considerada solamente al máximo de su vitalidad [...]”. El dinamismo plástico, vitalidad absoluta de la materia, no puede expresarse más que con formas-colores al máximo del relieve, de la profundidad, de la intensidad y de la irradiación lumínica, es decir,

pintura y escultura reunidas en una única creación plástica. Yo preveo, por esto, el final del cuadro y de la escultura. Ya no se habla de pintura y de escultura, sino de conjuntos plásticos, abstractos y móviles, contruidos con materiales ligeros, transparentes y móviles, con luz y con líquidos químicos luminosos de color variable”.

- Ya en 1913-1914, los conceptos son *materia-objeto*; en los ‘20, *materia-organismo*; traducen en pintura las fórmulas científicas de la naturaleza dual, ondulatoria y crepuscular, de la materia y de la luz, una materia a interrogar, como parece sugerirnos en algunos textos que se denominan “entrevistas con la materia”.
- Lo que puedo extraer es que ya no interesa la relación imagen-objeto y la materia al servicio de esta representación, sino la materia-objeto, la presentación de la materia en sus múltiples posibilidades, el concepto de materia como “organismo viviente” en “su propia inmanencia biológica”.
- La materia, después de la primera guerra mundial, se convierte en rastro del individuo; la materia se entrega por sí misma, con su propia existencia: sacos pobres y desgastados, rasgaduras y remiendos, alquitranes, mohos, corrosión, etc.
- El arte tiende a identificarse con “la vida”; los síntomas predominantes de tal orientación los vemos ya afirmados en el binomio arte-vida.

- Así, llegan los '60; la materia llega hasta el punto cero de la "tabula rasa", *emerge de nuevo como objeto*, aparece la prepotencia de la imagen, con el lenguaje y las técnicas de los medios de difusión extendidos por la civilización de masas. Con Piero Manzoni, sus "achrome", superficies que absorben la tela y los objetos: un blanco que no es un paisaje, es una superficie blanca que es una superficie blanca y nada más, sólo ser.

Este proceso de "pura materialidad" lleva al extremo de "puro ser" materia, de pura superficie, para poder entrar en el polo opuesto, la inmaterialidad, lo que dará entrada a otro proceso: al **arte conceptual**.

Se afirma que los rigurosos procesos de pensamiento del arte conceptual son la negación de la obra, la desmaterialización de su consistencia física. Finalmente, con el avance de las novísimas tecnologías, la imagen se convierte en liquidez virtual que dialoga con la materia y recupera su vocación de comunicación. No queda más remedio que señalar los obstáculos, los límites físicos ocasionales más allá de los cuales puede ir sólo el pensamiento. Se privilegia el pensamiento respecto a la forma; ya estamos en los años '70. Se trabajaba con elementos extra pictóricos, tarjetas de visita, periódicos, caracteres tipográficos, papel de empapelar, etc.

El empleo de tecnologías avanzadas ha incorporado al arte un nuevo tipo de inmaterialidad de la imagen que dialoga, a veces, con el carácter físico del objeto. Dos trabajos dedicados a Heisenberg, el padre del principio de

indeterminación, nos revelan el motivo: para el artista, la red sustituye al edificio en la metáfora del conocimiento.

Con esta primera lectura aparecen las primeras ideas que fundarán la investigación: de la materialización de la obra se pasa a la desmaterialización, la negación de la obra, teorizada por el arte conceptual, que privilegia el pensamiento a la forma. El *objeto* ya no tiene carácter físico.

a—materia sin *imagen*

ia

i—imagen sin *materia*

¿Pero cómo hemos llegado a esto? Veamos algunos momentos cruciales del paso del *A* al *a* en la creación artística

A/: **La Iglesia y el Estado;** luego, será el Museo, hasta el siglo XIX; de la construcción del *A/* como Estado y la caída de la Iglesia en el siglo XVII. *La Pasión del Rey (Le Roi Danse)*, de Gérard Corbiau, muestra preciosamente cómo Lully, el gran músico barroco del siglo XVII, ayuda a construir el imperio del Rey Sol Luis XIV, el rey que danza para conseguir sus intereses políticos; todavía el arte estaba al servicio del Otro.

S/: **El artista.** Llegamos al siglo XX; los ejemplos son muy conocidos por todos: Picasso, Dalí, etc.

a : **El objeto:** el trazo, la huella, el objeto único. El referente desaparece; se valora la materia y la forma. De

ahí, podemos formular la siguiente serie:

- 1.1. imagen/cosa
- 1.2. objeto/cosa
- 1.3. acción/cosa
- 1.4. dígito/cosa

Podríamos reducir esta serie a dos grandes conjuntos:

1. **Los matéricos**, que dan primacía de la multimaterialidad, lo que llevará a la performance, en la cual el cuerpo del artista es la materia con la que trabaja.

2. **El arte conceptual**, la palabra-cosa, que llevará al arte digital. Es con el dígito-cosa que se podría pensar *una restauración* del \mathbb{A} —la red— y, por consiguiente, la desaparición del \mathbb{S} artista.

DE UN A AL A FEMENINO EN EL ARTE

***Lá* (la mujer). Los pasos que hace una mujer
con el objeto: del *Aa* la *Lá***

Realidad y discurso

Impulso a la acción, *acting-out*, pasaje al acto
La acción, la ley, el discurso
De la realidad al discurso
Del discurso a la realidad

La mujer-artista

La representación, el operador como objeto,
la virtualización
Del sujeto representado por el significante
al sujeto representado por el operador
Tres momentos del operador

El arte del aparato y la obra de Eulàlia Valldosera

***La* (LA MUJER).
LOS PASOS QUE HACE UNA MUJER
CON EL OBJETO: DEL **A** LA *La***

En primer lugar, vamos a sentar las bases teóricas de este recorrido que realiza la mujer por los distintos pasos del objeto.

¿Dónde encontramos el objeto? Para Lacan, *el objeto* tiene su formulación lógica entre el Sujeto y el Otro. Es en el esquema L, en el cual ***a a'*** (dos momentos del objeto) ocupa el eje Imaginario y ***S A*** (el Sujeto y el Otro), el eje Simbólico. También es en el cual Lacan explica el encuentro entre lo S/I (Simbólico/Imaginario) y lo I/S (Imaginario/Simbólico), pero no puede explicar lo R (Real), por lo que se vio obligado a pasar de los esquemas a una topología de superficies. La R queda exterior. Pasar lo *S/R* a lo Imaginario implica imaginarizar el ***a***, pero también la realización de ese Imaginario; hacer con el ***a***.

Ya descubierta por renacentistas como Durero, la pantalla entre el pintor y la modelo es conceptualizada por Lacan como la pantalla ***a a'***. En el esquema R, es *una banda* de cuatro aristas: el objeto no tiene sólo dos variables, sino cuatro. Una banda, ahora de cuatro puntos [***a, i(a), a', i(a')***], da a entender que ellos están en contacto, que hay continuidad y, por consiguiente, que son una línea de corte. Es en la línea de corte entre lo Imaginario y lo Simbólico donde lo *Real matérico hace de corte*. Es cierto que el arte trabaja con lo Imaginario y lo Simbólico, pero es con lo Real matérico que se hace realización.

Entre el campo Imaginario del S y el campo Simbólico del A , está esta banda del a , que, como ven, ahora la encontramos barrando al sujeto $S/$. Esta a , que es objeto de su fantasma, también lo barra, lo divide, lo marca frente a *la realidad*.

En cualquiera de los dos sexos, la imagen es una imagen sexualizada; los significantes que hemos elegido como primordiales son corporales, pasan por el cuerpo, tienen que ver con la sexualidad, así como las dificultades que puede tener el Yo con respecto a la sexualidad, o los ideales que ésta representa para el sujeto.

Este esquema de cuatro puntos nos puede ayudar a entender las vicisitudes por las que atraviesa *la imagen*. Se trata de la tensión entre estas cuatro variables del objeto que están en lucha: el objeto que se obtiene es el producto de la relación entre ellas.

Ahora el a ya no es una pantalla, $a a'$, sino que es un objeto (concepto) que se extrae, que cae de la banda. Por un lado, el Yo tiene relación con la imagen, es la imagen del Yo que se proyecta, y los significantes primordiales determinan el Ideal, un doble corte que es uno, la imagen y el Ideal, fundamental en la relación artista/obra. Por otro, el lado imaginario del objeto entra en contacto con el lado simbólico; el yo entra en relación con los significantes primordiales; los significantes primordiales, a su vez, participan de su nominación simbólica, más allá del objeto, y la imagen entra en contacto con el Ideal, participa del Ideal. El sujeto

atraviesa la imagen para alcanzar el Ideal, el acto propio del artista ante su obra.

Estaría de más explicarles que este esquema ha atravesado la historia de la producción artística, en cada momento, de manera particular. Sin embargo, algo se produce alrededor de los '60: el artista ya no trabaja con la imagen y el Ideal desde su posición con respecto al objeto, ya no pone su imagen en juego: ahora pone su cuerpo. El acto no pasa por la imagen, sino por su propio cuerpo, por la acción con su cuerpo: su cuerpo como objeto del arte de la acción.

Podemos, entonces, marcar distintos momentos:

Primer momento: ser el objeto para la representación del otro $i(a)$.

La imagen de la mujer es objeto de la representación, como es el caso de la *model vivant*; lo llamaremos imagen objeto $i(a)$, en el taller del artista. Un segundo caso sería el de “la musa” como objeto para la representación de la imagen del Otro; lo llamaremos Imagen Ideal I(A). No es la mujer el objeto, tampoco lo es su cuerpo: el objeto es la imagen que permite construir este Ideal del Otro, esta imagen Ideal.

Segundo momento: De un lado está A(el Otro barrado); del otro lado, el objeto, el a; por consiguiente, el sujeto aparecerá \mathcal{S} , barrado.

Ahora no encontramos la representación a través de la imagen, sino la **representación/objeto**: la representación como un objeto en sí misma. Por esto, el sujeto estará representado por el objeto, por el objeto como fetiche: el caso

de Louise Bourgeois es paradigmático en este sentido. Logra extraer un “objeto” como representación cosa: el pene, el pecho, la casa, el cuerpo, la araña, la celda, etc. Como representación cosa del A, más allá de la imagen de la mujer como objeto, imperante en el momento.

Tercer momento: ¿Cómo el cuerpo pasa a ser el objeto a? Llegados a este punto, pasamos del Esquema R al Nudo Borromeo, de la representación al agujero.

Si, para Freud, *a* se trata de una representación, para Lacan se trata de un agujero. Explicar este paso es dar cuenta de que *a* ya no está configurado por una pantalla, que, en principio, Lacan denominó *de la realidad*. Cuando da el salto a los tres registros, R/I/S, pasa al objeto *a* como el punto de anudamiento de los tres nudos. De esta manera, nos encontramos ante dos lecturas posibles de *a*:

- *a* conectado en un borde (en un agujero), un punto referencial reconocido como propio; no identificando el S al *a*, queda en ese agujero un Real intratable. Ya no es más I/S R, sino I/S/R *a*, como real intratable, el cuarto término.

- *a*, no en relación, sino operando como función y no como objeto: $a \rightarrow \Phi$ (el Falo). Es el paso del fantasma y de la Banda de Möebius, que lo representa, al nudo a cuatro. Es fundamental diferenciar bien los registros del “objeto”, las **tres caras de *a*: imaginario** (espejo), **simbólico** (causa del deseo), **real** (plus de goce), en su relación al goce.

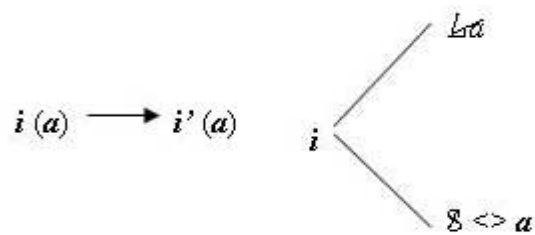
Con esto, Lacan saca al objeto de la línea dualista, imagen/materia, introduciendo una tríada de operaciones:

imaginarización / materialización / sustancia gozante [R S I]. Si sostenemos una estructura a tres, en la que encontramos el significante como goce y *a* como plus de goce, *la letra*, deviene un tercer elemento, en los dos sentidos: letras que pasan a significantes, rasgos unarios y letras que, al no convertirse en significante, pasan a ser objetos.

La/: es en el *Seminario X. La Angustia* en el cual Lacan dice que no es el Otro del significante, sino el Otro del cuerpo (C) —el Otro como cuerpo—, el A del otro sexo (el cuerpo del otro sexo), es decir, el goce del otro cuerpo. Entonces el objeto *a*, como plus de gozar, residuo de goce, ahora hace tres: $G\Phi$, GA, Plus de goce; que, en el nudo, se lee $\Phi \phi \mathcal{L}\bar{a}$ (falo simbólico, falo imaginario, la mujer).

Este pasaje de la imagen del cuerpo al objeto de goce lo encontramos en el transexualismo, en el FPS (Fenómeno Psicosomático) y en la performance. Esto significa “un empuje a La Mujer” (sin barrar), como un empuje al cuerpo (C/), una manera de barrar al A como C/ (cuerpo barrado).

Por el contrario, *Lā* o C/, la mujer o el cuerpo como otro, como portador/a de un *a*, como soporte de *a*, de otro: soporta el otro sexo para alguien. Más allá del sexo anatómico y del género, está el ser *a*-sexuado. No es con el cuerpo, como el transexualismo, ni tampoco dar el cuerpo al otro encarnando un resto, como el FPS (Fenómeno Psicosomático), sino que se trata de una sexo-lógica del objeto, de saber portar, *a*-portar el cuerpo, sin identificarse con él.



El esquema representa dos momentos de la imagen. Cuando la imagen se desprende del objeto, hay dos opciones: puede encarnar a La/ (la mujer) o (al otro del fantasma)

$S \diamond a$

Según Jean Michel Vappereau, una parte del cuerpo propio que no se entrega al cuerpo especular, narcisista, presenta una falta, un agujero. Los elementos incorporales como la falta, el agujero en la imagen, la falta en lo Real, se introyectarán como un agujero simbólico, que no es el **I** narcisista, sino el **I** ideal. Esto nos lleva a pensar en una estética del agujero, del trauma.

Toda exigencia de a es para encontrar $La/$, lo que desencadena la angustia del Otro; por cuanto yo no lo hago más que por a , mi deseo lo aísla, es la función del objeto del deseo “a la mujer”, pues tanto para el hombre como para la mujer este $La/$ barrado juega un rol importante:

1. Encarna el a del deseo del otro.
2. No es toda a para el otro.
3. Puede optar por Φ o $S(A)$

Quiere al \mathbb{A} que soporta al a o al Φ que lo representa como falta. Es un *efecto* de la falta por lo que puede encarnar al a para otro, por vía de la castración. ¿Por qué encarna ésta como una herida en su cuerpo?

Si, para el hombre, el $-\phi$ (la castración) está en el centro del deseo, es lo que él busca, es, digamos, lo que le falta a ella, esto para la mujer no es así. Lo cual no significa que ella carezca de relación con el deseo (del) Otro, sino que precisamente es (al) deseo del Otro como tal que está, en cierto modo, enfrentada, confrontada.

Lacan nos ejemplifica estas dos modalidades $-\phi$ y a con dos vasijas. ¿Cómo se constituye a , el objeto del deseo? El objeto del deseo no tiene sentido para el hombre sino cuando fue vuelto a echar en el vacío de la castración primordial. Esto puede producirse de ese modo, es decir, constituyendo el primer nudo del deseo masculino con la castración, sólo a partir del narcisismo secundario, o sea, en el momento en que a se desprende, cae de $i(a)$, la imagen narcisista. Aquí tenemos lo que yo llamaría *el borde*: no hay nada más estructurante de la forma del vaso que la forma de su borde, que *el corte* donde se aísla como vaso.

Con esto intentaré dar cuenta del pasaje de la artista-mujer a trabajar con su propio cuerpo. ¿Qué representa para la mujer-artista el cuerpo? ¿Cómo ha llegado a ser lo mismo?

Cuarto momento: No sólo es el paso del a al cuerpo, sino a las marcas que deja a su paso.

El objeto, a su paso por el cuerpo, del propio o del Otro, deja marcas, deja huellas, son las marcas del cuerpo. ¿Cómo pasa esto por la sexualidad? Lacan lo denomina la sexuación.

El hombre, en tanto todo, se inscribe bajo el S y la función Φ . Esta S está acompañada por el objeto a del otro lado de la barra, la causa de su deseo, incluso de su fantasma. Del otro lado, la mujer se anuncia no-todo, se escribe $La/$. Este $La/$ está relacionado con el A , en tanto tachado. Entonces, del lado de la mujer, encontramos $S(A)$ y La . Ya en el $S(A)$, la mujer se desdobra, no-toda es, y, por otra parte, puede tener relaciones con Φ .

Para el hombre, a es la causa de su deseo y de su goce. Sin embargo, el gozar de un cuerpo, de un cuerpo que simboliza al Otro, permite establecer otra forma de sustancia, la sustancia gozante. Gozar tiene la propiedad fundamental de que sea, en suma, el cuerpo de uno el que goza de una parte del cuerpo del Otro. Pero lo que se llama propiamente *el goce del Otro*, en tanto que no está aquí sino simbolizado, es algo aún muy distinto: el no-todo. Entonces, así se redefine:

a : no es más que una letra

A : el lugar del Otro

$S(A)$: significante de A ; como lugar, no se sostiene, hay una falla, un agujero, una pérdida. El objeto a viene a funcionar respecto a esa pérdida.

Φ : el falo

Del lado hombre, el objeto, el objeto que se pone en el lugar del Otro, que no es posible percibir, ocupa el lugar de la pareja-

que-falta. Se constituye, así, lo que solemos ver en el lugar de lo real, el fantasma. Del lado mujer, *Lá*, está en juego otra cosa, y no es *a*, en lo que viene a suplir esa relación sexual que no es. *Lá* mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce de la función fálica (Φ). Sin embargo, hay un goce del cuerpo que está más allá del falo. Lacan dice que con $S(A)$ no designa otra cosa que el goce de la mujer. No-toda es el desdoblamiento entre Φ y $S(A)$ en cuanto al goce.

La/ dividida en su doble relación con:

Φ → significante del falo
 $S(A/)$ → significante de la falta en el A

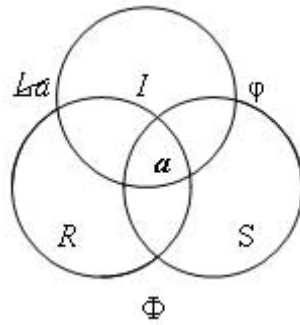
Al *hombre*, el sexo de la mujer no le dice nada si no es por medio del goce del cuerpo.

ϕ del lado masculino, el pene, sexo del hombre
 ϕ del lado femenino, el cuerpo, el cuerpo de la mujer,
como *a.sexuado*; el hombre pone el sexo.

El goce del cuerpo como *a.sexuado* es el goce del objeto *a*. Para la mujer, la mujer-no-toda, el goce sexual se caracteriza por no pasar por el cuerpo. Para el hombre, el goce pasa por el objeto *a* en tanto que goce del cuerpo como *a.sexuado*: él pone el sexo.

En el seminario *La carta robada*, Lacan dice: “*Lá*, la letre, es el signo de la mujer”. Así podemos diferenciar que el **hombre** está representado por un **significante** (Φ) y la **mujer**, por un

signo, una letra ($L\alpha$). En el Nudo Borromeo, entre lo R/I, está $L\alpha$; entre R/S, Φ , y entre S/I, φ .



I: imágenes; S: significantes, R: signos (a está en el encuentro entre I/R/S). Ahora a lo encontramos operando en $L\alpha$, obviamente con Φ y con φ .

En algo hemos descifrado la posición sexual de la mujer con respecto al Otro y a su propia sexualidad, o sea, de qué modo formula su posición sexual en un encuentro siempre “fallido” con el Otro. Abordaremos, a continuación, la diferencia de una posición al significante de una posición al signo y sus consecuencias: la definición del discurso del que se trata y el reposicionamiento frente al nuevo discurso capitalista en relación con el objeto de consumo.

REALIDAD Y DISCURSO

Se han producido dos saltos fundamentales: uno, entre el mercado y la sociedad de consumo, que es lo mismo que decir la emergencia de la *realidad ordinaria* como objeto del discurso capitalista; dos, cómo la sociedad de la información permite que la virtualidad del sujeto se haga realidad, es decir, se convierta en *realidad virtual*.⁷

Impulso a la acción, *acting-out*, pasaje al acto

Antes de pasar a la cuestión del discurso como constructor de nuevas realidades, desearía apuntar algunas reflexiones sobre los mecanismos que han permitido que esto se produzca.

¿Qué hay de real detrás de lo simbólico? *El resto*. Cuando lo simbólico no es suficiente, cuando el decir del sujeto con la palabra no le es suficiente, o produce síntomas o hace pasajes a la acción. Hasta ahora, en psicoanálisis se ha estudiado el *acting-out* y el pasaje al acto. Según Jacques Lacan, éstos no están en el orden de la palabra, sino en el de la escritura. Se trata de una escritura en lo real, como puede ser una marca en el cuerpo.

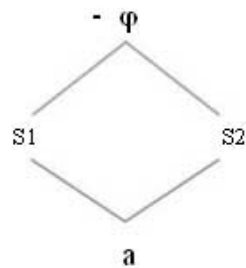
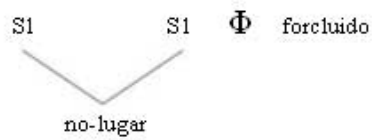
La acción, ¿en qué orden estaría? En el orden de la palabra, de la palabra oral, de un fallo en la escritura, en un no-lugar. Si el sujeto está representado por un significante que falta, que deja *un lugar* vacío en la cadena, aquí se le presenta

⁷ Para abordar este apartado, es conveniente leer mi trabajo anterior: *La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke*.

cada vez como un *no-lugar* en la cadena, como un fallo en el lugar de la falta (del significante). Algo no puede ser dicho, porque no está escrito. El paso de lo escrito a lo no-escrito deja un lugar, una huella, un silencio. La acción va a ocupar ese lugar de lo no-dicho, que no tiene lugar para ser-escrito.



También se puede escribir



El sujeto, para diferenciarse, ha de separarse del objeto y, para conseguirlo, ha de hacer algún tipo de acción. *La palabra también implica una acción.* ¿Por qué no es suficiente la palabra del Otro, al Otro, para diferenciarse, para separarse? Si el sujeto no es mirado o no es escuchado, ese “no ser” no es interpelado por la palabra del Otro, no es simbolizado; entonces, se produce *un empuje a la acción*. Ese resto —de lo real— ya no tiene que ver con lo simbólico, sino con lo imaginario, hay una imaginarización del Otro; ahora algo de lo real invade lo imaginario, cuestiona la imagen del Otro, la interpela.

Este resto se transforma en acción. Eso que no se puede simbolizar, “entrar en razones”, puede volver como forma de acción, no en el decir —“no digas esto”, “no hagas aquello”, “no pienses esto otro”—, sino como resto, como un impulso a la acción, como una devolución al Otro más allá de la palabra “domesticadora”; retorna como acción, acción con el cuerpo —la enfermedad— o como una acción sin efecto, debilitada.

En la modernidad, la palabra sostenía una acción, era el peso de la palabra. En cambio, no todas las acciones provocan un discurso, es decir, no todas las acciones se pueden reducir a la palabra, siempre dejan *un resto*. La acción no se debe entender como un acto. El acto implica algo de lo simbólico, mientras que, en la acción, hay algo del impulso mismo. La acción está en contra del pensamiento; si se razona, hay reflexión, no impulso. No se trata de razonar ni de pensar; por eso, están reñidos acción y pensamiento. Freud y Lacan lo que primero diferencian es acto y palabra: en el acto, hay una palabra que falta, hay un fallo en la memoria.

Lacan, en el *Seminario X. La angustia*, relaciona el acto con la inhibición, el síntoma y la angustia. Organiza un cuadro de tres columnas: en la columna del síntoma, pone el *acting-out* y, en la columna de la angustia, el pasaje al acto, las dos cuestiones que nos interesan. Las dos condiciones esenciales de lo que él llama *el pasaje al acto* son, primero, sentirse rechazado fuera de la escena y, segundo, la identificación absoluta del sujeto con el objeto, con ese objeto al que el sujeto se reduce, un resto, identificado y rechazado al mismo tiempo, expulsado fuera de sí (el ejemplo más claro es el suicidio). Lacan dice que se trata de un dejarse caer, es una realización, es y se va con el deshecho, es desechado y deshecho al mismo tiempo.

La acción se la debe tomar como “**un signo**” del cambio: la acción es el signo que avisa que el discurso ha cambiado. El residuo capitalista es un deshecho y no tiene más que una función de uso. Por el contrario, el resto que estamos escuchando ahora es un resto que habla; el problema radica en cómo nos habla. Toca aquello que va al punto de inconsistencia del discurso. Insisto, tenemos que pensar en ese resto como hablante, de un hablante que emite un mensaje. No se debería confundir ese resto del capitalismo, que es el objeto-producto, con un resto social que al sistema no le sirve, pero que habla. *La acción como un resto que habla.*

Debemos diferenciar un acto de realización, en el que el sujeto ha trabajado, de un acto imprevisto, que supone una acción, como podemos ver en *la violencia*. La violencia, que es siempre un acto imprevisto, cuanto más sangrante es, menos explicación tiene... queda fuera del texto. Fuera del texto quiere decir que está fuera del sistema de representación: el “lector

interno”, el lector de la conciencia, no puede ir a leer porque no encuentra nada; por eso, el pasaje al acto se infiere por sus características y surge la pregunta de por qué fue el acto. El acto responde a un déficit, un déficit de la palabra.

Acting-out quiere decir actuar fuera. En el *acting-out*, normalmente, lo que hay es una respuesta imaginaria, es decir, cuando el sujeto no simboliza bien, tiene una respuesta imaginaria, pero lo hace en cortocircuito. La acción está destextualizada y, luego, pasada a imágenes, está visualizada; en cambio, el pasaje al acto es real: el sujeto cree que, actuando en vez de simbolizar, resolverá el conflicto, pero no es así: es una acción sin simbolizar ni temporalizar. En el *acting-out*, el sujeto explica la supuesta razón por la que lo hizo, es decir, tiene una explicación, aunque imaginaria.

Hay acciones que están determinadas por una reflexión, son la realización de un pensamiento: un pasaje al acto es la realización de un real directo. La acción no estaría en el mismo orden del *acting-out* o del pasaje al acto. *La acción es el signo, ese resto que habla de una nueva escritura sin texto, es el signo que avisa que el discurso ha cambiado.*

Lacan, en el *Seminario XV. El Acto psicoanalítico*, no dice que nuestras acciones nos sigan, mientras que sí dice que nuestros actos nos siguen, de ahí que *el sujeto al acto* es un sujeto persecutorio. En la acción, está la cuestión del reconocimiento, de la participación, hasta en nuestras acciones financieras: por ejemplo, si alguien compra una acción financiera, no compra un acto, compra una acción y participa en la economía, en el beneficio y en la pérdida. Precisamente, las acciones son negociables, transferibles. El trabajo del obrero en

la fábrica no es negociable ni transferible. La acción es negociable, éste es el problema. Valor de uso y valor de cambio es una discordancia que representa mal al sujeto;⁸ recordemos que la representación se define como un significante vacío que representa para otro significante su falta: el sujeto S/.

El discurso capitalista se refiere a un no-lugar, puede ser en cualquier lugar, una red que lo cubre todo; el resto serían los “marginales”, los “ocupas” de ese resto. Los “ocupas” ocupan el territorio no usado del otro, realizan acciones “ocupas”.

La acción, la ley, el discurso

El lenguaje tiene una ley y lo humano se sustenta en el lenguaje. La ley quiere decir una prohibición: es cuando aparece un elemento negativo en el orden lógico. En función de ese elemento negativo de este orden lógico, se producen las normas, las órdenes, etc. La acción tiene dificultad para pasar al discurso. La acción que produce la palabra, la palabra oral, es un llamado a la ley ante la imposibilidad de sostener un discurso. Para que haya un discurso tiene que haber una ley que lo sostenga, que lo organice, que articule el orden del discurso.

¿Cómo se produce esta relación acción, ley y discurso, entre la *vida privada* y la *vida pública*? José Luis Pardo, en *La intimidad*, dice que esta relación entre la *vida privada* y la *pública* se desmonta en la postmodernidad, y se transforma en lo que llaman *la vida común*.⁹ Plantea que la modernidad (hasta

⁸ Jacques Lacan, *Seminario XVI. De Otro a otro 1968 1969* Ediciones Paidós Buenos Aires

⁹ Pardo, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1993.

la revolución tecnológica) estaba reglada por esta relación entre la vida privada y la vida pública, y lo íntimo quedaba del lado del sujeto. En cambio, ahora, con la idea de que lo íntimo se haga público (se muestra en los medios de comunicación), se ha pasado a una “sociedad del espectáculo”, en la que la gente, como no tiene vida íntima, tiene vida pública. Lo que garantiza que tengan vida pública es tener una vida íntima que comunicar. En este punto, están “los famosos” que venden la vida íntima suponiendo que van a obtener vida pública, pero pierden la vida íntima y no ganan la pública.

Es interesante leer lo “no-humano” en relación con la pérdida de la intimidad, nos dice Giorgio Agamben. El filósofo sostiene que, en “la sociedad de la información”, todos seremos objeto de la información y el sistema (la tecnología) será el Otro. El valor ya no pasa por la intimidad, sino por la información. El valor ya no está en el objeto, sino en la información. La gente ahora tiene poca información; por eso es que se pone en la televisión para hacerse famosa; suponiendo que tiene información, pone “lo íntimo” como información

El sistema explica el porqué del cambio de civilización. No hay una sociedad de mercado: la sociedad de mercado es la del producto concreto (el tomate), que es introducido en una fábrica, de la que sale el producto facturado (la lata de tomates). Ahora, el objeto se desmaterializa, es pura información. Y, con la información, se ha perdido la materialidad del objeto: son tantos tomates, tantos niños, tantas mujeres... lo importante es la cantidad. Por eso, en la sociedad de la información, no hay ni pobres ni ricos, todos son clase media, y esos “mass media” son los que hacen a las clases

medias. Todos se han hecho clases medias, medias mediados por la información. Todo aquel que ve la televisión es ya objeto de la información, porque la están midiendo con los medidores de audiencia. Ella es la información. Es un objeto “información”, no un objeto “cuerpo matérico” que se enferma y sufre. Hay que valorarlo desde ahí. Si las clases medias están en el estado de derecho, están informados; los otros —él los llama “los desaparecidos”— son los que no tienen información ni la producen; son desinformados.

José Luis Pardo, en uno de los capítulos de *La intimidad*, habla de esto mismo y define “el acto del habla”, que es lo que nosotros llamamos “la acción que produce la palabra”. Él dice: “Lo que ha perdido la gente es el acto del habla, sólo lo que aparece es la publicidad”. Lo importante es que sea publicitado. Y dice “recuperar el acto del habla”, “se perdió el interlocutor y el perlocutor”, o sea, los dos que hacían la locución: quedó sólo un performativo. Un performativo es un acto sin Otro. Un acto sin Otro es una acción.

La emergencia de la sociedad de la información ha permitido que la virtualidad del sujeto se haga realidad, es decir, que se convierta en realidad virtual. Muchos de los esquemas usados anteriormente nos sirven para construir los diferentes pasos que ha dado el aparato de la realidad para virtualizarse.

Veamos la realidad en el esquema R: ¿qué es esta ventana de la realidad?

1. El paso del Yo Ideal a los ideales del yo permite extraer *el objeto*, de un $i(a)$ a otro $i(a')$, $a a'$.

2. ¿Cómo sería “una realidad” de ideales sin objetos, de i I , de I i ? la realidad misma aparece como Ideal; no es el yo o los objetos del Otro, entre ellos el yo, los idealizados, sino la realidad misma. De la construcción i (a) a i (a') se separa i i' , por un lado, y a a' , por el otro; el ideal se queda sin objeto y el objeto sin representación; se presenta en su materialidad pura, consistente. *Una consistencia sin imagen, sin representación imaginaria*: la denominaremos **RO**; *una imagen sin consistencia se presenta en su virtualidad pura, ingrávida*; la denominaremos **RV**.

RO [ordinaria]

[psíquica] RPS

RR [real, material]

RV [virtual]

CA Cuerpo Anatómico

I, Ideal, Imagen Ideal

RO (realidad ordinaria): algo de lo Real no se hace virtual (el cuerpo)

RV (realidad virtual): algo de lo virtual no se hace Real (el cuerpo)

En la **RO**, hay un Cuerpo Anatómico sin imagen. No obstante, gracias a los avances científicos, esta imagen se ha hecho posible, se ha logrado presentar lo impresentable: la exposición *Körperwelten: la fascination de l'authentique, 1997-1998*, sobre cadáveres inyectados de silicona que muestran el interior del cuerpo, es un ejemplo de ello. En el *Seminario I*, Lacan dice que, de $i(a)$ $i(a')$, encontramos la forma. ¿Qué sucede cuando no hay forma? a a' , surge lo material.

En la **RV**, es una Imagen del Cuerpo no-anatómica; se ha logrado representar lo inmaterial (lo i.representable). Ejemplos de ello son *Eduardo Manostijeras* (1997), de Tim Burton, y *Flex* (2000), de Chris Cunningham.

Aquí, de $i(a)$ $i(a')$, queda $i i'$; inconsistente, ingrávida, atravesable, que aparece o desaparece por apretar un botón. No es *la falta de la imagen del Otro* lo que el niño con su *fort.da* o con su juguete hace aparecer o desaparecer al Otro, es la imagen misma del Otro que aparece y desaparece a su voluntad.

Con esto, vemos que el objeto, hasta ahora uno $i(a)$, tiene dos vertientes; la cara i (imagen inmaterial) y la cara a (materia sin imagen). Esto nos permite ahora analizar cómo la realidad se ha virtualizado (una imagen sin materia).

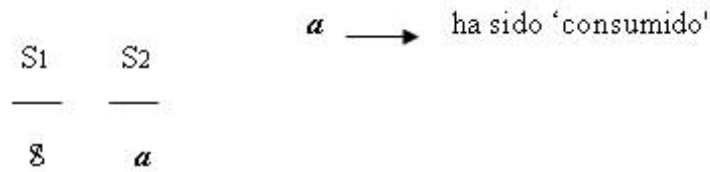
De la realidad al discurso

El discurso en la RO

Ya he presentado este modelo de discurso en mi libro *La realidad ordinaria y el cine de Michel Haneke*.¹⁰ Retomaré sólo algunos puntos para poder presentar el discurso en la realidad virtual:

¹⁰ Caballero, Alberto, *Escritos sobre arte I: La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke*, www.geifco.org.

Una realidad sin objeto es la realidad misma como idealizada



Un sujeto a la espera del próximo S1, el sucesivo --> “el siguiente” en la fila de espera, establece una “relación” por control, por las normas, por el orden. Se hace el objeto del pequeño control, para mostrarse como “pequeño amo”, “ a ”. Se trata de un Padre no-representativo, por un lado, una representación “vacía”, por otro; “el vacío” de la representación.

Ante el consumo de a , queda una i sin soporte matérico, como resto de esa operación. Esto es, hay N del P (Nombre del Padre), pero como una función debilitada, confunde (la falta) con un debilitamiento de Φ . El Φ no es el representante-todo del NP; el NP ahora es un representante débil.

El discurso en la RV

RV	robótica
	cibernética

La representación de lo humano es la imagen más o menos consistente (de los egipcios hasta ahora), de lo que se desprende: imagen = representación = humano. La caída de lo humano, la caída de la imagen de lo humano, deja a la imagen en una materialidad inconsistente. Ante esta materialidad inconsistente, se han producido dos soluciones:

1. El **robot** (*Robocop*, *Yo Robot*)¹¹

El robot se sitúa entre la robótica y lo humano; es la imagen de lo humano con una anatomía “robótica”, la reproducción en electrónica de lo anatómico perdido (*Robocop*), “una inteligencia” sin cuerpo. El cuerpo es robótica (CR).

De este modo, el sujeto está representado por una información sin cuerpo, por un significante (si lo podemos sostener) que no pasa por el cuerpo. O, mejor dicho, por una **a** que no hace borde. Si la pulsión es el borde entre el lenguaje y el cuerpo, aquí será una pulsión “carcasa”. No se trata de una pulsión bordeada o desbordada, se trata de una pulsión como armadura (acorazada). El cuerpo aquí consiste, está fijado, como una carcasa.

¿Podemos pensar desde el psicoanálisis un inconsciente sin cuerpo? ¿Podemos pensar un inconsciente pura “información” sin borde, sólo orden y respuesta, sin trabajo de elaboración, sin represión? Si el inconsciente puede representar esa falta de consistencia, aquí adquiere toda la consistencia fálica posible. Es el dominio absoluto de la “naturaleza humana”, de “lo humano como borde” entre lo

¹¹ *Robocop*, de Paul Verhoeven, EE.UU., 1987.
I Robot, de Alex Proyas, EE.UU., 2004.

R/S, entre la naturaleza y el lenguaje. Sería responder a la ciencia.

2. El **cyborg** (*Blade Runner*, *Terminator*)¹²

Aquí la materialidad de la imagen es inconsistente: ahora es líquida, ahora (parece) es sólida. (*Terminator*, *Manostijeras*, *Chris Cunningham*). La imagen de lo humano ha perdido “forma”, figura, no se fija. Es de una materialidad fluida. En la exposición *Out of Actions*,¹³ se realizó el ciclo de conferencias “De la pantalla cristal a la pantalla líquida”, muy sugerente para ejemplificar lo que intento plantear.

Si la imagen es una construcción entre $i(a)$ $i(a')$, ¿cómo es posible una imagen sin “amarre real”? Lo real aquí será “el código” que permite la producción. Ya no se trata de un código genético, sino de un código cibernético.

Si el arte dice que ha perdido “el objeto”, el objeto de la representación, incluso su producción en sí, es porque el arte se ocupa ahora del código mismo, no llega a ninguna producción objetal, sólo a la producción “de programas”, para que el usuario “juegue”, juegue sin imagen. No se trata de una representación, sino de una reproducción. Sí, en el inconsciente, “lo virtual” es de una materialidad consistente e irrepresentable, aquí lo virtual adquiere una realidad inmaterial e inconsistente.

¹² *Blade Runner*, de Ridley Scott, EE.UU., 1982.

Terminador, de James Cameron, EE.UU., 1984.

¹³ *Out of actions. Between Performances and the object*, 1949-1979. Museum of Contemporary Art. Los Ángeles, 1998 - Barcelona, Macba, 1999.

Una “reproducción” de materialidad “menú” o “a la carta”, idéntica o infinitamente variable, es sólo cuestión de programarla. Si para Lacan el objeto es irrepresentable, no representa al A; es algo perdido del A y no es a su imagen y semejanza, no lo representa por su imagen, sino que se trata de algo que falta en la imagen, de algo perdido. Es *ex corps*, es *ex imagen* del Otro, es virus, no se ve, no se siente, pero está, nos consume, consume nuestra información, consume nuestra imagen.

A esa imagen reproducida, construida por un código cibernético, surge el virus como destructivo. Algo que nos invade, que desconocemos, pero que está en nuestro cuerpo, en lo R, y que produce pestes (la polio, el sida, la malaria) en la realidad virtual, como un “virus en la realidad”. Se trata de un cuerpo virtual.

Ahora vamos a analizar el camino en dirección contraria.

Del discurso a la realidad

De la sociedad patriarcal, que se ubica entre R/S, mediado por lo I, que opera con la realidad psíquica y que produce síntomas, se pasa a la sociedad de mercado que se ubica entre R/I, mediado por S, que opera con la realidad ordinaria y que produce fenómenos; y de ésta a la sociedad de la información, que se ubica entre I/S, mediado por R, que opera con la realidad virtual, y que produce desinformación.

La hipótesis es que se ha pasado del nombre al número; por consiguiente, del “sujeto del significante” pasamos al “sujeto al signo”.

Al trabajar la RO, he tratado los pasos del discurso del Amo antiguo al discurso capitalista. Aquí intento formular el paso del discurso de la ciencia (discurso universitario) a la tecnociencia como el nuevo discurso imperante; sin éste, el discurso capitalista no tendría cabida.

Todo discurso está constituido por:

1. Cuatro lugares fijos:

agente	otro
verdad	producción

2. Cuatro términos movibles

- S₁ el significante-Amo
- S₂ el significante del saber
- a el objeto “falta de saber”
- S el sujeto “falta de objeto”

Ocupan cada uno, por rotación, estos cuatro lugares

Si el discurso universitario está producido por el saber “resto” del S₁ al S₂, la producción es el resto mismo de esa operación. El discurso de la tecnociencia está preocupado por una producción que no deje saber-resto; por consiguiente, objeto-resto.

No se trata de una producción “de la verdad” como falta de ese saber, sino de una producción “de verdad”, de la puesta en marcha de una re.producción. No es una falta en saber como representante de un S_1 , sino que es un saber cada vez más consolidado en su producción. De ahí que no se busca un saber “sin objeto” (antes las ciencias naturales, las matemáticas, etc.), sino un saber aplicado a la producción. No es una producción de la falta, sino una re.producción sin fallos. Es lo mismo un coche que un bebé, una lavadora que una mujer (en una publicidad de lavadoras, se ha usado la escena de un hombre masturbándose con la imagen de una); es lo mismo hablar que enviar mensajes SMS (en el SMS, la falta es el código).

Tanto la RO como la RV ponen en juego lo Imaginario y su fragilidad, la fragilidad de la terceridad:

- **RO (la realidad ordinaria)**

Lo tercero es lo Imaginario, dirá Lacan, y las formaciones de lo Imaginario son el Yo, la imagen, el fantasma y la realidad. La realidad es imaginaria. Por consiguiente, hay una parte del objeto a que es imaginario y lo encontraremos en *la realidad*.

- **RV (la realidad virtual)**

¿Qué sucede si lo S cubre lo I? Sucede que es pura información significativa, sin representación I; es una mecánica de la información. Podemos poner información a una lavadora, a un teléfono, a un coche. El cuerpo se ha hecho información: robot.

¿Qué sucede si lo I cubre lo S? Se trata de una imagen sin información, una pura imagen sin falta simbólica; la imagen

no se puede simbolizar, no se puede nombrar. La imagen se convirtió en “lo visual”; la imagen no representa al Otro: es el Otro.

Si ponemos como ejemplo la publicidad de las grandes marcas como Ikea, Movistar o Vodafone, vemos que todas ofrecen modelos virtuales de la realidad. Tenemos a un Otro por su imagen, exenta de palabra, o por una palabra convertida en código —SMS—, en mensajes codificados, que varía al infinito: “como un objeto cosa”, que ahora ocupa todo. Ahora es un virus, ahora es un terremoto; surge la naturaleza de lo pequeño, la tiranía del otro pequeño.

No se trata de una formación del Nombre del Padre o de una forclusión de “la función paterna”; se trata de modo distinto de la “forclusión” del objeto parcial, por fragilidad de alguno de los registros. Recordemos que *a* es producto del anudamiento de los tres registros. ¿Qué sucede si uno de los tres está “replegado”?

Se trata de la caída de la representación: la realidad no nos representa, la singularidad de la realidad de cada sujeto se sostenía en una realidad consistente. De ahí que “real” y “realidad” tengan la misma raíz, una manera de realizar lo real; la realidad tiene consistencia de lo real. Ahora la RS (singular, subjetivada) no sostiene la singularidad del sujeto: tiene que construirla, se ha transformado en una realidad “transparente”.

Esto lo podemos ejemplificar con el *Arco de Triunfo* y *La Defense* (en París), que definen el eje que demuestra esta ruptura de la Modernidad a la Postmodernidad, de la

consistencia a la transparencia. Lo consistente, lo opaco del Arco de Triunfo, permite al sujeto una imagen que deja marcas; lo traslúcido de *La Defense* no deja marcas, no deja huellas. Será una imagen mutante. *Muto*, en latín, significa cambio —que muda— de vestimenta, pero también que no habla: se trata de una imagen que no remite a la palabra; sin la falta significante que haga agujero, surge *lo visual*.

Por un lado, será un “sujeto a la espera” (el débil mental), un sujeto no barrado, desbarrado; por otro, “un sujeto a lo visual”. La virtualidad del sujeto se ha hecho realidad.

Si el CV, el cuerpo virtual, es una imagen sin idea, el CR, el cuerpo robótico, es una idea sin imagen. En la tecnociencia, se dice una “inteligencia artificial”. Para el psicoanálisis, ¿que sería una imagen sin idea y qué sería una idea sin imagen? Se trataría del antiguo esquema de división de los sexos, como la belleza, la imagen, del lado de lo femenino, y la idea, el pensamiento, del lado de lo masculino. Por un lado, de una imagen (del cuerpo) sin materia, como las diosas, las hadas, etc.; o, por otro, de una idea (del cuerpo) materializada por su borde, como una prótesis: los autómatas, los robots o las máquinas mismas. De una idea (pura información) sin imagen, que podríamos “instalar” en cualquier cuerpo, en el cuerpo del teléfono portátil, en la pantalla del teléfono, como información, incluso en un cuerpo geométrico, en un cuerpo matemático. El cuerpo se ha hecho mera carcasa: el otro es una información que se instala en cualquier carcasa. Ahora es una lavadora, ahora es un teléfono con pantalla, ahora es una computadora.

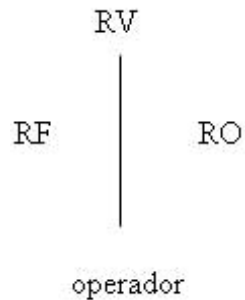
Si, en la primera parte, hemos descifrado la posición sexual de la mujer con respecto al Otro y a su propia sexualidad —o sea, de qué modo formula su posición sexual en un encuentro siempre “fallido” con el Otro—, en esta segunda, hemos intentado ver en qué se diferencia una posición al significante de una posición al signo, cómo, por un lado, es determinante para definir el discurso del que se trata y, por otro, cómo se reposiciona frente al nuevo discurso capitalista en relación con este objeto que le es particular: el objeto de consumo, para poder entender en qué han cambiado los modos de realidad y cómo usa cada uno el cuerpo, como imagen o como materia.

Sería importante ver qué significa esto para el arte ¿Qué ha hecho la mujer con estas operaciones en su realización artística? ¿Cómo ha pasado de ser esa imagen de representación para el Otro, a “realizar a la letra”, como su propia formulación sexual la determina

LA MUJER-ARTISTA

De lo que hemos trabajado en la segunda parte, se pueden extraer dos cuestiones fundamentales: la *realidad* y el *operador*, ya que no podemos acceder a la realidad —pues no existe— si no es a través de un operador. Quiere decir “un lector” con el cual operar, con el cual hacer con ella.

La representación, el operador como objeto, la virtualización



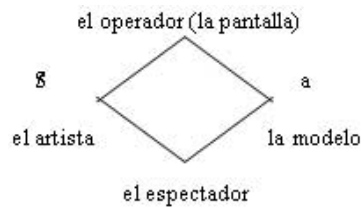
Tres son los modos lógicos de la realidad:

1. La *realidad fantasmática*, regida por la imagen y, fundamentalmente, por las diferentes caras del objeto, en el que el sujeto es producto de las operaciones, es un producto del operador.
2. La *realidad ordinaria*: no sólo se trata de un cambio de operador, sino de que el operador en sí es la obra de arte. Ya no se trata de un artesano (como quien produce), sino de un arte.facto (con qué operador se produce).
3. La *realidad virtual*: si hemos dejado caer el objeto como producto y hemos pasado al operador como objeto, la realidad virtual se queda solo con el espacio como operador,

como campo de operaciones, el espacio será un producto virtual de las imágenes —efímeras— que se proyecten; con la caída del aparato han caído también los aparatos que regían la producción del espacio mismo.

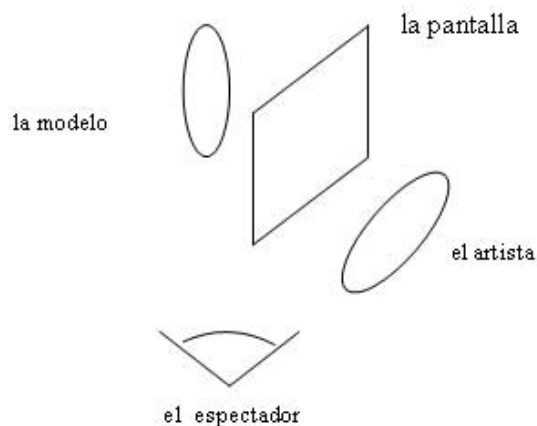
Del sujeto representado por el significante al sujeto representado por el operador

La relación entre *el sujeto* y *el otro* requiere de *un operador*, que, en un primer momento, hace de *pantalla*, de ventana. Ya Jacques Lacan, cuando dice que el registro imaginario es el operador entre lo simbólico y lo real, presenta el tercer registro: el imaginario. De aquí en adelante, el sujeto ya no es un producto objeto entre el Uno y el Otro, sino que es un producto del operador, es un sujeto producto del operador.



Tres momentos del operador

Primer momento: la representación, el objeto



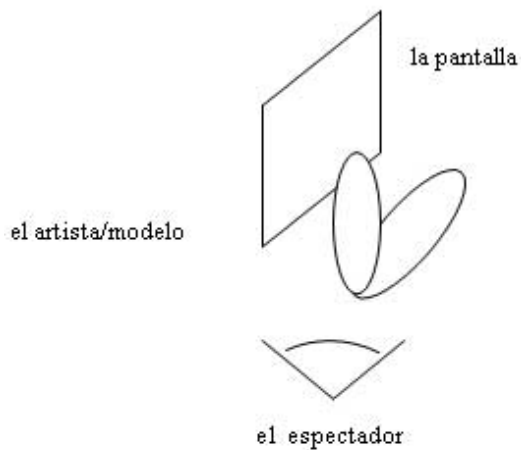
En este operador, la pantalla se dispone entre el artista y el modelo; la tercera dimensión se proyecta en segunda dimensión. Del volumen del cuerpo se pasa a *la superficie* en tres dimensiones, a aplanar el cuerpo por la superficie de la tela.

El sujeto está representado por el acto entre el S1 y el S2. Así como el espectador deja *su pulsión*, ve la escena. La mirada (el objeto) la pone el cuadro. La mirada del espectador está en el cuadro, el cuadro es el objeto.

El pintor trabaja con el espacio geometral; en el cuadro, *la mancha* es el punto geometral. *El espacio es la geometría de la visión*, el objeto, el espacio pulsional escópico; es la marca, y la pone el Otro.

Aquí es un saber sin sujeto, está representado por S2 y por los objetos; el sujeto queda fuera, en los bordes, como objeto. Bajo el saber corren los objetos.

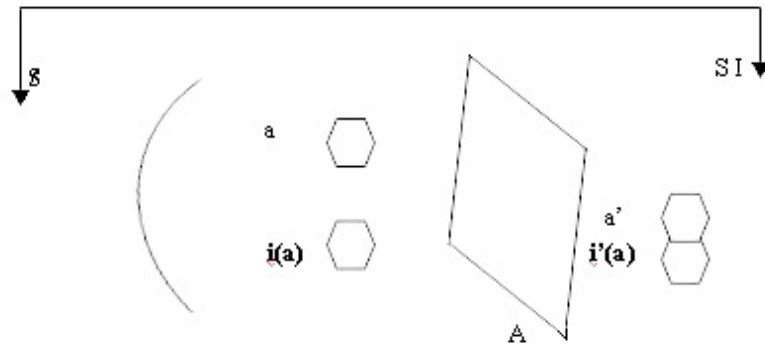
Segundo momento: la presentación, la performance



El artista atraviesa la pantalla, pone *su cuerpo* como objeto. La tercera dimensión se proyecta en tercera dimensión, pasa de la superficie de “la tela” a hacer del cuerpo una superficie; está representado por “pantallas virtuales”, el pintor pintado. S₂ lo representa, pero como objeto. “Se pinta”. De la consistencia de la tela a la inconsistencia del cuerpo.

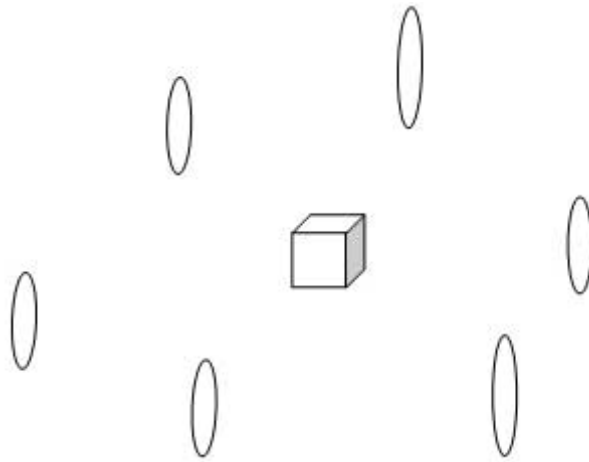
La obra es, por primera vez, “efímera”, sujeto/objeto. Rompe la pantalla para salir de la segunda dimensión, para abrir la tercera dimensión. Sale de la superficie de la tela para entrar en el espacio, en la escena de la performance. Ahora *el espacio es performativo*, transitorio, efímero, lo fundamental es la acción que se produce, es un espacio resultado de la acción.

Antes de pasar al tercer momento, recordemos dos modos de producción del aparato.



Lacan utiliza el “esquema del espejo esférico” para mostrar cómo se construye el objeto; del objeto real en tanto fragmentado, a partes, al virtual en tanto imagen de totalidad. De ahí la necesidad de dos pantallas: una curva para el objeto en tanto real y otra plana como proyección de la primera; el objeto en tanto virtual es una proyección segunda. El sujeto, en tanto cadena signifiante y en tanto barrado por el objeto, se va a mantener fuera de la caja; el Otro estará representado por las pantallas. Aquí la imagen será un producto, construida y fija.

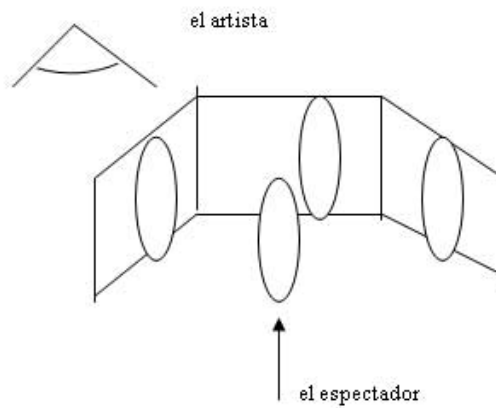
Del esquema del espejo esférico a la realidad virtual



“El espejo esférico”, como aparato, será el objeto, que proyectará una realidad determinada; ahora lo que se construye es la realidad como proyección del objeto/caja. La imagen ya no será construida y fija, sino transitoria y efímera, no consistente. El artista no se ocupará ya de la construcción de la imagen (en la pantalla de la tela); *el artista ahora se ocupará de la construcción del aparato como proyector de imágenes en la sala. ¿Se trata del tema del espacio? Sí.* Veremos que, en la pintura, debido al desarrollo de la abstracción y, más adelante, de la inmaterialidad, se ha perdido el ejercicio del espacio, la construcción del espacio, en la superficie de dos dimensiones. Ahora el artista va a intentar construir espacios “virtuales”, esto es, efímeros, no fijos, poco consistentes, fragmentarios, transitorios, proyectados en la sala de exposiciones... se trata de una no-instalación. Instalar el aparato para producir un espacio virtual: lo que se ha virtualizado es el espacio.

El espectador pasará a ser el objeto de esa instalación y, nuevamente, el artista se mantendrá fuera, como el antiguo sujeto de la representación, pero de manera activa: controla ordenadores, pantallas, sensores y registra información recibida desde la instalación. La nueva variable es la información; el espacio virtual es un productor de información: lo podremos denominar el “espacio informativo”.

Tercer momento: el operador como representación, la instalación



¿Cómo pasa el artista de trabajar las dos dimensiones del plano (aunque represente las tres dimensiones), al espacio de tres dimensiones? Lacan dice que “hace agujero”; como artesano, construye la vasija, crea agujero, bordea con materia el agujero, hace visible lo invisible. Ahora esto cambia. ¿Qué vemos aquí? La

correspondencia del agujero con lo Real. Para que algo exista, es preciso que haya “un agujero”: la existencia se sugiere alrededor de un agujero. Sin ese agujero, no es pensable que algo se anude. Freud no designa mediante la función del agujero nada distinto de lo que en la representación forma agujero.

Hacer invisible lo visible: el artefacto (el aparato)

Eulàlia Valldosera, en las instalaciones '*Los envases*', '*Los espejos*', '*La aguatera*', etc., usa “la vasija” como artefacto que muestra “su sombra”. Cuatro son los puntos fundamentales:

- El artista “opera” con la pantalla y con el espectador.
- La obra es “cada vez” que se presenta el espectador.
- El espectador ahora es el objeto.
- El sujeto es “operador / aparato”.

En esta secuencia, como en una deriva pulsional, al artista no se le ve, sino que está representado por “el operador”. Se sale de la escena, del segundo momento, e introduce al espectador. El espectador es el objeto, un objeto pantalla.

Si pensamos en la realidad fantasmática, si pensamos en el fantasma, como la escena primaria, no es que el sujeto como espectador mire la escena, sino que es llamado allí a participar. ¿Cómo pasa el artista de trabajar las dos dimensiones del plano (aunque represente las tres dimensiones), al espacio de tres dimensiones? Lacan dice que “hace agujero”; como artesano, construye la vasija, crea agujero, bordea con materia el agujero, hace visible lo

invisible. Ahora esto cambia. ¿Qué vemos aquí? La correspondencia del agujero con lo Real. Para que algo exista, es preciso que haya “un agujero”: la existencia se sugiere alrededor de un agujero. Sin ese agujero, no es pensable que algo se anude. Freud no designa mediante la función del agujero nada distinto de lo que en la representación forma agujero.

Hacer invisible lo visible: el artefacto (el aparato)

Eulàlia Valldosera, en las instalaciones “*Los envases*”, “*Los espejos*”, “*La aguatera*”, etc., usa “la vasija” como artefacto que muestra “su sombra”. Cuatro son los puntos fundamentales:

- El artista “opera” con la pantalla y con el espectador.
- La obra es “cada vez” que se presenta el espectador.
- El espectador ahora es el objeto.
- El sujeto es “operador / aparato”.

En esta secuencia, como en una deriva pulsional, al artista no se le ve, sino que está representado por “el operador”. Se sale de la escena, del segundo momento, e introduce al espectador. El espectador es el objeto, un objeto pantalla.

Si pensamos en la realidad fantasmática, si pensamos en el fantasma, como la escena primaria, no es que el sujeto como espectador mire la escena, sino que es llamado allí a participar.

S < > a
> <

No es “la acción del significante”, sino “el significante de la acción” lo que se pone en juego.

Luego de haber descrito los pasos a los nuevos modelos de realidad, vemos qué ha sucedido:

La materialidad —————> la inmaterialidad
La consistencia —————> la inconsistencia
La opacidad —————> la transparencia

S/ I ideación, virtualizar, informatizar

I/R realizar, realización.

R/S ¿cómo materializar?, materialización

Si, en la representación, lo real era material, el óleo, la pincelada, la tela misma, la consistencia imaginaria estaba sostenida por una consistencia de lo real. La opacidad ocultaba “la mirada”, el objeto, para el sujeto/espectador.

En el arte por la acción, *la performance*, lo real es efímero, consiste mediante el cuerpo, la acción está representada por el cuerpo: el cuerpo es su presentación. El cuerpo es el objeto, pierde su materialidad: a eso lo llamamos des.corporización (imaginaria).

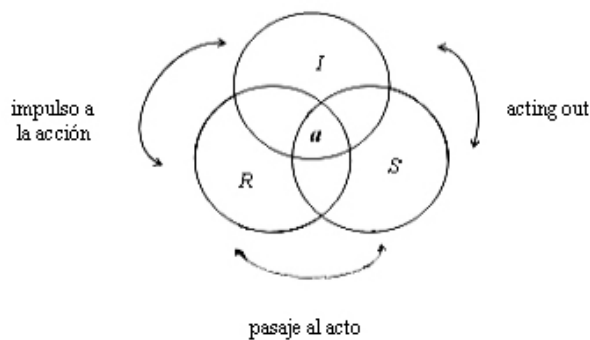
En *la instalación*, el aparato, como operador, antes subyacente a la representación, como operación, se hace presente; es el espectador que opera y su propia imagen como inconsistente adquiere carácter de visualización. La acción se sostiene como efímera, no se fija, no hace serie, sólo orden

(1º, 2º, 3º, 4º...). Es el sujeto que se ve representado, surgiendo algo de la representación del sujeto, no mediado por el objeto. El sujeto se ha hecho transparente.

¿Qué sucede con la consistencia, como nudo borromeo, ya que lo imaginario está cubierto por lo real? ¿Se trata de lo inconsistente en juego?

¿Qué hace agujero? La sombra; el 2 es lo que hace agujero a ese orden 1º, 2º, 3º. La sombra de un Imaginario, perdido, mera sombra de lo Real.

En las primeras performances/instalaciones, este “errar”, dejar R, lo vemos en la performance “Barrer colillas”; en “La aguatera”, es pasar agua de un lado a otro lo que se transforma en el errar de “las sombras”, de las imágenes/sombras. Erre, como la letra r, como el acto de errar, R es el nombre de Real. *Lo que hace agujero es “la sombra”*.



¿Por qué nudo de círculos? Círculos por cuanto hace entrar en lo real lo que está en lo imaginario. Así es que “la

forma” de círculo designa “la consistencia” supuesta a lo simbólico, de la misma manera que está ligada al orden del cuerpo, en el que se suspende lo imaginario. La descorporeización dejó un resto que es “la sombra”.

Eulàlia Valldosera, en la obra circular, *'Los espejos'*, *'Los objetos discos'*, *'La aguatera'*, *'La cama de hospital'*, *'La escena del hotel'*, *'La escena familiar'*, deja marca, huella, rastro: no son marcas o huellas lo que falta, sino un saber sobre ellas. Es la falta de un S2 que no permite poner en funcionamiento el operador, el discurso como operador. Lo que falta es el discurso como operador. Entonces, es por la per.former, por la forma como falta, que se reintroduce como *a*. *El agujero ahora es el discurso*.

S1	S2
—	—
§	a

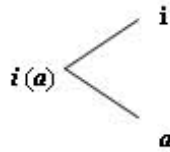
El arte adquiere “per-forma” de discurso, de discurso vacío, sólo de forma. Si representa la realidad, será una realidad ordinaria, vacía de discurso; si representa la sociedad, será una sociedad virtual, vacía de discurso. Meramente “formas”, per.formáticas de la realidad y de la sociedad.

En esta tercera parte, hemos intentado dar una entrada, algunas pinceladas, usar algunas de las obras de Eulàlia Valldosera para ejemplificar el uso del “aparato” y “el vacío de discurso” como modelos fundamentales en su trabajo. En la última, intentaré ubicar su obra en el desarrollo histórico de estos conceptos, para que, en las conclusiones, podamos profundizar estas mismas cuestiones.

EL ARTE DEL APARATO Y LA OBRA DE EULÀLIA VALLDOSERA

Con la “mujer-artista” nomino el recorrido que hace la mujer de ser objeto-modelo para Otro (Gala), a ser ella misma objeto-artista al mismo tiempo, en la performance. Con “Eulàlia Valldosera” nomino el encuentro con la obra de esta artista donde surgen los conceptos *de acción y de instalación* y su reformulación como *significantes ordinarios, el agujero en el Otro y el significante en la barra del otro S(A)*. Esto permite discernir, por un lado, la realidad en que éstos operan y, por otro, el modo de sexuación que ello implica.

Primer momento



1. La escisión entre la imagen y el objeto. En el esquema R, con $i(a)$, Lacan escribe la representación, una imagen y el objeto con que se materializa. ¿Qué sucede si se escinde la imagen y el objeto? Se trata de una imagen vacía, una imagen sin objeto, se trata de la figura por excelencia. Lacan la denomina “la forma”: entre un significante y otro significante, está la forma. Con la caída de la figuración, queda como resto la materia misma, es representar un objeto por su materialización sin forma ninguna. Éste es el primer salto.

2. Si, al salto de trabajar directamente con *lo material* de la obra, se agrega un segundo, el soporte ya no es el bastidor/tela o la materia/escultura, sino el propio cuerpo del artista. Y es aquí cuando surgen las primeras *mujeres-artistas*, cuando tienen que poner su cuerpo como soporte de sus obras. De aquí en adelante, ya no se hablará más de representaciones, sino de *presentaciones*: es la presentación directa de la cosa, el soporte de la imagen.

La escisión *i* de *a* y el salto al “cuerpo del artista” como soporte de la obra permite que surjan las primeras mujeres-artistas, que hacen un aporte fundamental en este proceso. Las denomino “*las perfomáticas*”.

Segundo momento

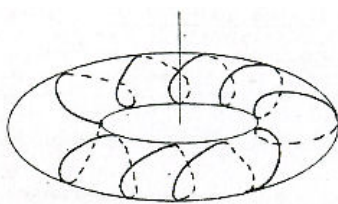
De aquí surgen dos cuestiones fundamentales: la de “**realidad**” y la de “**operador**”. Esta última es imprescindible para acceder a la realidad, que no existe. Esto se ve explícitamente en la obra de Eulàlia Valldosera: si la realidad es un producto que se ha de construir, el operador será el aparato de esa construcción.

Eulàlia Valldosera va a sacar el aparato de la trastienda para ponerlo en el centro de la escena; el aparato será el objeto y el espectador es quien pondrá su imagen/figura en esa escena. Eulàlia Valldosera, con el operador como objeto, nos permite leer cómo se pasa del sujeto representado por el significante al sujeto representado por el agujero. Es lo que más adelante Lacan va a denominar “el lugar” del significante. Ella trabaja con este “agujero” de representación, a la espera de que el espectador disponga allí su imagen.

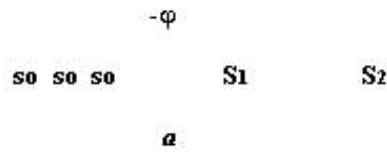
Tercer momento

Hemos pasado de la representación a la presentación y, de allí, al resto: “el agujero” dejado por la ausencia de representación/presentación. No es que la obra contenga el espejo donde el observador se verá mirado o hacia donde el observador mira, sino que será el espejo, el espejo en cuanto agujero de representación donde, nuevamente, el espectador se mira y se ve mirado. De allí, la pantalla como sombras de figuras que fueron, como restos de antiguas representaciones.

No se tratará de una narración de pequeñas historias (ella dice “*historias de amor*”), sino de realizaciones de *fragmentos*, no a través de la palabra, sino de los objetos. Los objetos serán los restos de esas historias, de esos textos (textos de amor). La fragmentación no será textual, sino objetal, un *a* a otro *a*, a otro *a*, *a*, *a*, *a*. Lacan elige la figura topológica denominada “el toro” para dar cuenta de que es este cuerpo topológico el que nos permite escribir el recorrido que hace la demanda al deseo y el deseo a la demanda; es decir, es la escritura de un agujero que permite hacer borde al objeto, que comparte la demanda y el deseo: *a*. Pero, antes, está ese agujero, que permitirá o no la escritura del objeto.



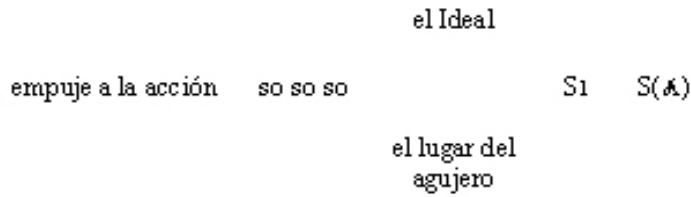
Pasamos de la topología a la formulación lógica del agujero:



so : significante ordinario

S1: significante unario

Se trata de escuchar el lugar que le da al agujero del Otro



so so so : envases, espejos, colillas, objetos domésticos...

El Ideal: la M, el amor, la familia...

Cuarto momento

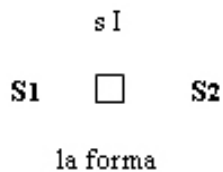
El *discurso* será el *nuevo operador*. ¿Cómo la virtualidad del sujeto se hace realidad?

En un primer momento, Lacan utiliza “los esquemas”: Z para extraer la pantalla (un operador a dos) y, luego, R para extraer la banda (un operador a cuatro). Se trata de operadores del objeto en tanto aparato óptico, del cual extrae el objeto real y el objeto virtual. A esa banda la denominará “la banda de la realidad”, que ya contiene los

cuatro lugares, los cuatro elementos y las dos pantallas/flechas: la simbólica y la imaginaria.

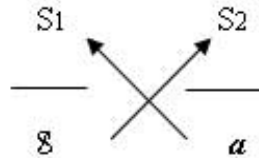
En un segundo momento, Lacan escribe *el discurso* como la estructura/escritura que permite leer la realidad y la realidad como el producto de esa lectura. Si discurso es ahora el operador, entonces, realidad es el objeto/producto de esa operación discursiva. Es desde aquí que llegará a decir que la estructura se escribirá como la relación que se produzca entre *el yo y la realidad*: la neurosis acepta una no-relación con la realidad y la psicosis forcluye esa relación, ha roto con la realidad.

Si retomamos lo expuesto sobre los significantes en tanto ordinarios, se puede definir '*la realidad ordinaria*' como producto de ese proceso y, por lo tanto, medir las consecuencias que estas operaciones han producido. Si hemos dicho que, para entrar en un significante en tanto unario, es fundamental el encuentro con los agujeros del Otro, el paso de este significante unario al significante del saber es fundamental. Lo vamos a denominar: *de la forma a la fórmula*.



Un imaginario que es recortado sI (significante que vacía el Ideal) simbólicamente, se trata de un vaciamiento de la imagen, su recorte, su borde, que permite extraer el significante del saber S2. Lo que Lacan llama el vaciamiento

del cuerpo por su contorno, su silueta. Eulàlia Valldosera utiliza la sombra como forma de recortar la silueta del Otro, utiliza envases que, dispuestos uno luego de otro, permiten la construcción de esa silueta. Se trata de extraer la silueta del fondo, extraerlo del campo del Otro. Se trata de producir un significante de saber, **S₂**, lo que le permite estar en un discurso. No será en el lugar del Otro, sino el saber en el lugar del Otro: **S₂**.



'La fórmula del discurso' como escritura del discurso

Se trata de *una pérdida de lugar* en tanto fallo, falta en el Otro; este salto implica **S (A/)**, sino supondría un retorno a los significantes ordinarios y, nuevamente, a los agujeros. Ya no se tratará de hacerle agujeros a la imagen del Otro (la instalación que denomina “El cuarto de baño”), sino a través de fragmentos resultantes de esa operación para poder producir una realidad construida en tanto fragmentos. El espectador se encontrará sorprendido: ya no se dispone como observador de “una realidad representada”, sino dentro del aparato de la realidad.

Para terminar, intentaremos definir algunos términos que hemos ido formulando. Podemos decir que:

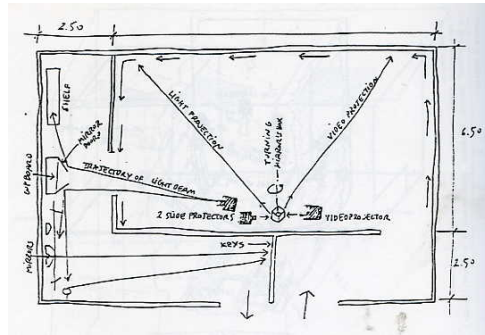
1. Lo *ordinario* remite a “números ordinarios”. ¿Por qué lo ordinario no deja resto? ¿Por qué siempre es una operación 'uno a uno'? ¿Qué sería una realidad construida por números ordinarios? Una realidad “ordenada”, pero no orientada; la orientación viene de una terceridad; la terceridad orienta, señala la dirección.

2. La *realidad*, para el psicoanálisis, es la realidad del significante; cuanto este es ordinario, solo nos permite extraer al Otro en tanto “marca”; se trata del borrado de las marcas del Otro lo que deja ver los agujeros. No se trata del Otro *barrado*: se trata del Otro **borrado**, borrado de las marcas. Valldosera hace esto con la performance 'El ombligo del mundo', con colillas de cigarrillos: *barriendo* “las colillas”, intenta borrar las marcas que le ha dejado el Otro, en su cuerpo, en su realidad en tanto ordinaria, una a una.

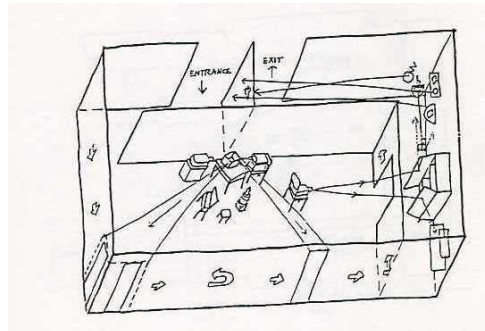
3. La *realidad virtual* me ha permitido diferenciar, por un lado, a un sujeto representado por el discurso, donde la realidad será ordinaria, de un sujeto representado por el operador, donde la realidad será virtual. Depende de la posición del sujeto en el aparato óptico: si está antes del espejo esférico, verá la realidad en tanto ordinaria, ahora el jarrón...ahora las flores...; si está ante el espejo plano, verá la realidad en tanto virtual. En el primer caso, el objeto (Lacan) es real; en el segundo, el objeto es virtual, el sujeto está dentro del operador, representado por el operador.

¿Qué es lo virtual en el arte? ¿Hay una realidad virtual en el arte? ¿Son las nuevas tecnologías causa de este proceso? Efectivamente, con las últimas instalaciones, Valldosera nos hace participar de esto: ahora el objeto será una

cosa (una silla, una lámpara, un envase, una biblioteca, una cortina, etc.); ahora el objeto será virtual (una silueta, una sombra, la imagen del propio espectador proyectada).



La Caída. Escaparse de las llamas para caer en las brasas. Imágenes de vídeo/instalación 1996



CONCLUSIONES

LA REALIDAD VIRTUAL EN LA OBRA DE EULÀLIA VALLDOSERA

Luego de una lectura “parte por parte” de las variables que llevan a la virtualidad, la sexo-acción, la caída del discurso, el aparato como objeto, nos ha permitido entender qué camino ha hecho la mujer-artista para llegar al momento actual, podríamos concluir de esta manera.

El aparato de la sexualidad freudiana, su regulador, era el fantasma. La sexuación, como escritura, tenía su origen en el fantasma: “un niño es pegado”, los elementos y su relación provenían de esta formulación, de la formulación de esta escena primordial.

80a

Dos actores: un adulto y un niño, un sujeto y un objeto.

Una pantalla o un aparato, un operador + -.

Una escena, un espacio.

Desde el psicoanálisis, decimos que la realidad, para el sujeto, será fantasmática. Realidad y fantasma, si no son lo mismo, dicen lo mismo del sujeto: cómo está limitado por el fantasma y cómo, desde allí, construye y vive su realidad, la única posible. Lo imposible es la otra, la otra realidad: el delirio. El delirio será la otra realidad, la no fantasmática, o la realidad en tanto imposible, la que no cesa de insistir, la que no deja de hacer síntomas. Los sueños, los proyectos irrealizables, lo inalcanzable, será el resto de la realidad en tanto fantasmática, imposible de realizar.

Con Lacan, esto cambia radicalmente. La sexuación del sujeto no estará sólo sujeta a una frase, sino también a una formulación con dos términos específicos: el falo y el objeto, que es lo mismo que decir el significante y el signo. Como no todo se puede significar, lo que resta lo deberá considerar como un signo. Si se coloca del lado hombre o del lado mujer, cambia su posición frente a la significación y al objeto. Del Otro, va a extraer los significantes y del Otro también va a extraer el objeto. Así, los modos de tratar a unos y a otros darán como resultado su sexuación.

Se produce otro cambio radical cuando Lacan se da cuenta de que la bipolaridad de sus fórmulas de la sexuación no le permiten introducir la terceridad: lo real, el sexo; lo simbólico, el significante; lo imaginario, la imagen. ¿De qué modo formular una sexuación desde el significante, pero también desde la imagen? Aquí nos propone el nudo, el Nudo Borromeo, y su teoría de los anudamientos. La sexuación no sólo es una cuestión de formularse hombre o mujer, sino de anudarla, anudar el sexo con el significante y con la imagen.

En este punto, surge otra cuestión fundamental: la realidad sexual. El sujeto puede formular su sexuación, la puede simbolizar, puede simbolizar el sexo, pero también lo tiene que realizar y, ante todo, lo tiene que imaginarizar. No sólo es resultado de operaciones entre lo real y lo simbólico, sino entre lo real y lo imaginario. Hasta aquí, Lacan no se olvida del falo ni del Otro. Entonces, surge su escritura de La/ como tríada con las modalidades del falo, la mujer como letra ante el otro significante, no-toda significante entre lo Real y lo Imaginario: entre lo real y lo imaginario, no-toda mediada por lo simbólico.

¿Qué ha pasado con el objeto? El objeto va a ocupar el lugar central de esta escritura, de esta nueva escritura de la sexualidad del sujeto, de esta sexualidad mediada por el acto, mediada por el acto de poner el cuerpo en juego. Por otro lado, el objeto no es el constructor de la realidad; ya no podemos aceptar una sola realidad. Si tenemos tres caras del objeto y tres modos del falo, también tendremos tres modos de realidad: ante la conocida realidad psíquica o fantasmática del esquema bipolar, surgen otras dos que denominaremos realidad ordinaria y realidad virtual. La realidad fantasmática estaba mediada por el acto y por el objeto; por consiguiente, por el significante fálico. La realidad ordinaria está mediada por la acción, por la falta de objeto (el agujero) y por los significantes ordinarios; la realidad virtual está mediada por lo visual y por la información, por la falta de imagen; también podríamos nombrarla realidad de la información.

Si la sexualidad en tanto fantasmática es perversa, la realidad en tanto ordinaria es performativa, dominada por la acción: la denominaremos sexo-acción. En ella, no hay acto de compromiso entre lo imaginario y lo real, lo real del sexo, que es lo mismo que decir lo real de poner el cuerpo: es una acción que lleva a otra acción sin corte ni conclusión; una lleva a la siguiente. Es la sexo-acción no mediada por el objeto, sino mediada por el aparato. El aparato se ha hecho realidad sexual.

Lo he abordado ampliamente en el caso del adolescente de las películas de Michel Haneke: no se trata de la dificultad de la relación con el otro, con el otro sexo, sino de la relación mediada por los aparatos. Un ejemplo magistral es *Arrebato* de Iván Zulueta, película en la que el joven no se

enamora de la imagen de la joven que filma, sino de la cámara misma. Ante la caída de la primacía del objeto para definir la sexualidad, surge el reino del aparato.

La sexualidad virtual, más conocida como “cyber sexo”, aquí la denominaré “sexo virtualidad”, y es informativa. No sólo está dominada por el aparato, el aparato de lo visual, sino, además, por la información que deviene de ello. La imagen ha perdido su valor erótico, ha perdido su valor como objeto y ha pasado al dominio de la información. Esta operación de hacer pasar lo visual por lo simbólico produce *información*.

Estamos en la primacía de la información. Si entramos por el registro imaginario I, la imagen se ha vaciado de contenido y de erótica, se ha reducido a lo meramente visual. Podemos verlo en los videoclips de Madonna, en donde lo que interesa transmitir ya no es el juego erótico de la pareja. Ante cada movimiento de la coreografía, de pronto, surge el interior del cráneo de la protagonista o el interior del coche o el interior de la bañera, etc., como un corte en vertical. No se trata de mostrar la imagen como un producto acabado —de allí su plus como erótica—, sino de mostrar la estructura, el aparato que sostenía la imagen: la anatomía, la mecánica, la escritura musical, la escritura lumínica, etc. Los antiguos aparatos discursivos de la representación serán los modelos de “lo visual”. De ahí el salto de denominación de las antiguas escuelas de “bellas artes” a las actuales escuelas de “artes visuales”. La belleza era una propiedad de la imagen, el aparato era lo visual; ahora el aparato ha ocupado el lugar vacío que ha dejado la imagen.

Así como los derroteros de la sexualidad en tanto fantasmática y, por tanto, sintomática tenían que ver con precipitar o postergar el acto, ese pasaje al acto, como acto de realización, ahora los derroteros de la sexualidad en tanto virtual y, por lo tanto, a.sintomática, tienen que ver con poner en juego el aparato, todo el aparato in.formativo posible: “me llama / no me llama”, “me deja mensaje / no me dejó mensajes”, “me envió un correo / no me respondió”. Se trata de la tan famosa definición del amor por Lacan: amor en tanto amor a la falta del Otro, amor a lo que no tiene el Otro, suplencia sólo soportable por la palabra del Otro, la palabra en tanto compromiso de amor. Aquí, ese agujero que deja el Otro, ante la falta de objeto, sólo se puede suplir por la cantidad de mensajes, por la fragmentación de un mensaje que sólo informa si el otro está ocupado o no, si llamó a las 8:20 o a las 8:25... El amor tiene que ver con si el otro se conectó o no, y no con las palabras de amor.

¿Qué va a recoger el arte de todo esto? Los restos. Mi teoría del arte es una teoría por los restos. El volumen y el espacio surgen como caída de la naturaleza, la cueva; la representación surge como caída de la naturaleza divina, y, así, etc., etc. La realidad ordinaria significó la caída de la representación por la imagen y la primacía de la presencia del cuerpo. Ante la caída de la representación de la escena, surge la presencia del artista para mostrarnos lo efímero del espacio y del vacío. Con la realidad virtual, el artista recoge este espacio en tanto vaciado de representaciones y con las marcas dejadas por las acciones performativas, para construirnos un nuevo espacio, el espacio virtual, pero ya no con las coordenadas de las antiguas representaciones, sino con los elementos aportados por la información. El espacio estará

estructurado por la información: a las 8:23, luz roja; a las 8:25, imagen de silla; a las 8:27, sillón verde, etc. Será una construcción del espacio por lo visual, por el aparato de lo visual. Pero no nos olvidemos del tiempo —a las 8:23, a las 8:25...— en el espacio visual, no proyectivo; el constructor es el tiempo, el tiempo de la información. De este modo, todo visual tiene su referencia temporal; en la música, en el cine, en el vídeo, es tan importante lo visual, lo que se ve, como la información que ello conlleva, ahora la referencia no es la representación en tanto belleza, sino la temporalidad en tanto marcaje digital del espacio; ahora se hizo visual.

En las instalaciones de Eulàlia Valldosera, podemos encontrar los dos modelos de realidad. Por un lado, crea instalaciones que responden a la realidad ordinaria, que tienen relación con esta pérdida del objeto en tanto pulsional; el objeto se ha consumido, de él queda meramente un resto, una carcasa o envase que servirá como soporte visual no de la imagen perdida, sino de las sombras y de las luces. Lo visual es efímero: ahora puede ser uno, ahora puede ser otro. La madre, por ejemplo, ya no está representada por una imagen idealizada, sino por las sombras de diferentes envases de productos de limpieza. Con esto nos quiere mostrar el aparato que ha instalado para producir las sombras, para instalar un real irrepresentable, mediante un proyector lumínico, y que lo que queda de la representación son sombras. De la misma manera, podemos decir de otras escenas como “Estante para un lavabo de hospital” o “Relationships”, donde ni quedan imágenes ni quedan palabras, sino sólo objetos que, por su presencia como soporte, producen sombras o sonidos que evocan la escena, pero en tanto agujero. El aparato no ocupa el lugar del vacío ni ocupa el lugar de la imagen perdida, sino

que nos muestra con más fuerza aún que, en tanto aparato, es mera carcasa.

Por otro lado, Valldosera también monta instalaciones que tienen como soporte la realidad virtual, en las que tiene que realizar una serie de operaciones. En primer lugar, fragmenta la imagen: olvidemos la narración perdida de la antigua escena fantasmática: ahora el espejo es múltiple ('*Espejos*') y la imagen/objeto la pone el espectador con su presencia. Ahora es el espectador el objeto, que pondrá en funcionamiento el aparato, y su imagen, a través de múltiples espejos, se verá fragmentada. El espectador no se encuentra con antiguas escenas de amor, sino con restos mobiliarios de esas escenas, con un aparato montado que deja ver ese vacío de escena. A su entrada, se iluminan proyectores y lo visual se pone en marcha. Las imágenes fragmentadas del espectador, sumadas a las imágenes del antiguo mobiliario, se confunden en un carrusel que, en su tránsito, produce un espacio, esta vez, virtual. El aparato productor siempre es el mismo, la escena virtual siempre es nueva, se consume y se consume cada vez.

Y aquí podemos volver a la sexualidad en tanto virtual, la sexualidad que se consume y se consume cada vez, que deja como resto no las palabras de amor o de desamor, sino fragmentos de una falta de discurso. Lo que no soporta el cyber sexo es la falta propia del discurso. Todo discurso se construye alrededor de una falta, de ahí que, con el discurso capitalista, el objeto se consume sin soporte discursivo, está errante, es el discurso el que falta, se ha consumido. El sexo virtual no acepta esta falta propia del discurso y se queda en la mera información. Ante las simples preguntas “¿cómo eres?”,

“¿quién eres?”, sólo interesan los datos, *la data*: “¿cuándo conectas?”, “¿cuándo me llamas?”. La realidad virtual es el dominio de *la data*. “Cómo eres” quiere decir altura, edad, peso, colores, etc.: “si respondes al catálogo preferido, podemos seguir hablando; si no, *cierra*”. El Otro no se presenta barrado: el Otro se presenta catalogado, el Otro, en tanto posible *partenaire*, debe responder a ese catálogo. Cualquier fallo en la selección significa “te borro” o “te mato”, como si se tratara de un videojuego.

Lo visual no está producido por un aparato de representación, como es la imagen: lo visual está producido por un aparato digital, de la misma manera que el significante o *la data*, el dígito, da cabida a cualquiera de estos elementos, incluso a uno por el otro. No hay vacío en la sucesión digital, no hay intervalo o silencio, como lo queramos denominar: el lugar siempre está ocupado por un dígito, sea color, sonido, imagen, intervalo o vacío; eso es lo que veo a nivel de la pantalla, pero no a nivel del aparato; el aparato todo es digital, no importa con qué información lo ocupemos.

El ideal ya no está mediatizado por el amor. El amor dará cuentas de ese fallo en tanto ideal. Ahora el ideal está mediatizado por *la data*: ¿los datos del otro responden más o menos a ese ideal de chico o de chica que conviene a mi ideal?; si no es así, lo devuelvo, lo cambio o lo dejo definitivamente, *cierra*. No hay resto, *la data* no deja resto, no se aceptan explicaciones, no hay un llamado al significante de la falta en el Otro, esto produce rechazo. Suplimos la falta con nueva información.

El resto remite a una metáfora, a una metáfora que, como tal, no sule todo; de allí, su valor de resto. Si sostenemos esta idea en las obras de Eulàlia Valldosera, centrándonos fundamentalmente en las que hacen pasaje entre la performance —mediante el aparato— a las escenas virtuales, podemos dar cuenta de esto. Las performances *'El ombligo del mundo'*, *'Loop'*, *'Vendajes'*, son performances del aparato. Ella monta particularmente aparatos mecánico-ópticos que producirán, en su desplazamiento, imágenes fragmentarias, que no tienden a una imagen total y completa, en tanto metafórica, sino que, por el contrario, en tanto más fragmentaria, más impregnada de misterio: es el sinsentido. En la lógica del sentido, en la tópica del sentido, el sentido ha perdido lugar, es el reino del sinsentido, ya que el sentido estaba dominado por la fuerza entre la imagen y la palabra. ¿A qué nos lleva la sucesión del ir y venir? ¿A dónde nos lleva el tránsito sin punto de partida ni punto de llegada? ¿A qué nos lleva el paso sucesivo del rojo al naranja, para volver a empezar? Cuando entra otro espectador en la sala, pone en funcionamiento el aparato... y vuelta a empezar.

¿A qué nos remite esto? A un no-encuentro, a evitar el encuentro. Con la realidad fantasmática, hemos aprendido que no-hay encuentro sexual plenamente fantasmático, plenamente narcisístico, que se trata de un encuentro con el fallo, con la falta en el Otro, por lo que usamos suplencias como el falo y el objeto para poder operar con ese fallo. Con la realidad ordinaria, aprendimos que, si hay encuentro, es sólo performativo, efímero, transitorio, que se trata de un encuentro con el agujero, con un ideal vacío de objeto, con un otro empujado a la sucesión sin fin. Con la realidad virtual, el encuentro es meramente informativo, es el encuentro con un

ideal mediado por *la data*. El fantasma permitía, o no, el encuentro de un ideal mediado por la belleza, se trataba de la belleza como ideal. En el cyber sexo, se trata de un ideal mediado por *la data*, por los datos ideales: 90-60-90, 1,75 m, 18 años, rubia, ojos claros... no se trata de la belleza, sino de un modelo; no se trata de ser, sino de lograr responder a esas normas, a esas medidas, a esos cánones.

Es evidente que esto, en un cruce entre las nuevas tecnologías y el modelo de economía imperante, siempre ha sido así desde los egipcios hasta ahora. Los cambios económicos requieren nuevas tecnologías que provocan en los artistas cambios en la estructura de su visión del sujeto y de su entorno. Ahora la economía no está basada en el producto —economía industrial—, sino en el valor en bolsa, en la acción, y no importa de dónde venga o cómo cambie. De ahí que economía y política sigan el mismo camino: el Estado se ha convertido en una empresa más, con sus pérdidas y ganancias, que también cotiza en bolsa, que también pide empréstitos y con ciudadanos que se han convertido en consumidores: de agua, de electricidad, de petróleo, de información. Lo que circula entre el Estado y la empresa es información; de ahí, el poder de la información que, poco a poco, va configurando una nueva sociedad: la sociedad de la información. Los movimientos de las empresas pueden favorecer o, incluso, empobrecer a un Estado en pocos meses; de la misma manera, los medios que dominan la información pueden exaltar o disimular un acontecimiento según su conveniencia.

El objeto, en este modelo de sociedad, ha pasado de ser objeto del deseo, como algo imposible de alcanzar, a ser objeto de usar y tirar. Para ilustrar esto, suelo relatar una

escena que pude observar en un aeropuerto: un niño le reclama a la madre un chupachús delante de una máquina expendedora y la madre le señala que tiene uno en la boca. Se trata de una sociedad dadora que evita incondicionalmente que quede ningún resto a satisfacer, que intenta lograr el sujeto satisfecho “de sí mismo”.

El cyber sexo hace lo mismo con la sexualidad: es una sexualidad a la carta. El otro sexo se ha convertido en un menú:

amigo amigo con derecho a roce: “amimante”
amante
colega la colega, colega o no colega, liga o no liga
pareja
marido pareja de hecho, familia monoparental, ex
novio
ligue

De la misma manera, podríamos hacer referencia a los hijos, objetos producto de una determinada relación. El menú puede ser: hijos, niños, críos, adoptados...; y aquí surge la carta de pedido: chinos, negros, niño, niña, etc. La referencia al Otro, el “lo que Dios nos mande”, se transforma en una carta de pedido al Otro de la oficina de adopciones. Las nuevas tecnologías y la sociedad de consumo han convertido al Otro en un Otro a la carta, a pedido, con las condiciones previas de pago, mantenimiento y, por supuesto, de devolución al remitente. No puede tener defectos.

Es una sexualidad con un Otro sin defectos, para satisfacción inmediata. Está medida por un ideal de datos, con un Otro conformado con datos ideales como dietas, gimnasia,

operaciones estéticas, cambios de nombres, profesión o lugar, en beneficio de responder al *Otro de la data*. Dos son los saltos: del Otro del significante al Otro de la acción, y del Otro de la acción al Otro de *la data*. Como resultado, nos encontramos con una sexualidad per.versa, per.formativa e in.formativa.

En la obra de Eulàlia Valldosera, podría resumirse con la frase como si “*ella pintase*”: como corte, como marca del objeto. Se marca el sujeto que no se puede escribir. No es el S/ del significante, sino lo Real como imposible; no se representa, se presenta. Ella como barrada por el signo que la presenta, pero, a su vez, como objeto *a* que tiene que presentar cada vez en su obra. Entre lo Imaginario y lo Real, no es por el significante, es por la letra. Frente a lo Real, no es el sujeto reprimido del *a*, de la imagen y del cuerpo, sino que es del lado del semblante, no de la repetición.

REFERENCIAS

CÓDIGO DE LETRAS

A(L'Autre): El Otro, la Otredad diferente al Sujeto, de la pareja Sujeto y el Otro. Barrado en tanto falta, fallo, no se muestra Todo, sino barrado por el significante de la falta. De él que se extrae “el objeto”, *a*, objeto de la mirada, objeto de la voz... son términos asociados tanto al sujeto como al arte.

Œ: El Sujeto estará barrado por esos significantes extraídos del Otro. De allí se dirá que es un sujeto representado por los significantes. También podemos barrarlo por el objeto extraído del Otro, de allí podemos decir un sujeto en relación al objeto.

a: El objeto sustraído del A/. De aquí en más, se diferenciará Otro y objeto. Otro (A) puede ser el lenguaje, el tesoro de los significantes, incluso podemos llegar a decir el Otro Materno o el Otro de la Nominación Paterna, etc. *a*, en general, se refiere a un objeto extracuerpo; la mirada y la voz son los más significativos, aunque también pueden referirse a objetos orales, anales..., ya que tanto para lo psíquico como para el arte son muy significativos.

Φ: El significante que representa la falta...A la falta de un significante, se escribe PHI, Phi en tanto registro de lo simbólico. Tengamos en cuenta que también tiene su registro imaginario (ϕ); por otro lado, - ϕ como pérdida de goce, como garantía de que esa falta no será cubierta.

Lá: Letra o escritura, o sea, no significante, que Lacan hace de la mujer, como tal, barrada; es no-todo Phi, por lo que tiene como opción Φ o *a*.

Los **registros**, nueva escritura que Lacan hace de la estructura, son tres:

S: lo simbólico, el lenguaje, el significante, el discurso.

R: lo real, lo imposible, lo irrepresentable, la letra.

I: lo imaginario, la representación, el fantasma, la imagen.

Modalidades de goce:

J (Goce *Juissance*): también tenemos tres modalidades:

JA (Goce del Otro), goce del otro en tanto total, todo.

JΦ (Goce del PHI), goce fálico, goce del significante.

AJ (Otro Goce), otro goce más allá del significante.

C: el cuerpo. En cuanto tal, pertenece al registro de lo imaginario, es una imagen, una imagen en función del A/. Como tal, no completa; tiene un agujero, el significante (código propio).

C/: si el sujeto está barrado por defecto al Otro, S/, por qué no el cuerpo: el cuerpo también sufre del efecto significativo y, como tal, lo barra (código propio).

Los **esquemas**: Lacan necesitó usar de los esquemas como aparatos o escrituras simbólicas de lo imaginario: cómo se produce la pantalla entre el sujeto y el Otro, cómo se produce el objeto en tanto pantalla, cómo se produce la realidad como pantalla y, más tarde, como banda. Tienen nombres de letras:

El esquema L: la pantalla.

El esquema R: la realidad como ventana, como banda.

Espejo Esférico: el objeto real y el objeto virtual, el sujeto al Ideal del Otro.

BIBLIOGRAFÍA

EL APARATO MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

- **Sobre teoría psicoanalítica**

De Sigmund Freud

“Introducción al narcisismo (1914)”, en *Obras Completas*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972.

De Jacques Lacan

“El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI editores, 1976.

“Informe de Lagache”, en *Escritos II*, México, Siglo XXI editores, 1984.

Seminario XV. El Acto Psicoanalítico. 1967-68, sesión del 31 de enero de 1968, transcripción mediante edición interna

Seminario XVI. De Otro a otro. 1968-69, Paidós, Buenos Aires.

Seminario I, Los escritos técnicos de Freud. 1953-54 (Cap. X. Los dos narcisismos), Paidós, Barcelona, 1981.

De Jean Michele Vapperau

Clinica de los procesos del nudo, Buenos Aires, Ediciones Kliné, 1998.

¿Es uno..., o es dos?, Buenos Aires, Ediciones Kliné, 1997.

Estofa. Las superficies topológicas intrínsecas, Barcelona, Ediciones Kliné, 1998.

De Judith Butler

Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo, Buenos Aires, Paidós, Género y Cultura, 2002.

De Slavoj Žižek

Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político, Paidós, 1998.

El acoso de las fantasías, México, Siglo XXI editores.

- **Sobre ciencia**

Díaz, Esther [edit.], *La posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002.

Klein, Etienne, “L’idée de matière dans la physique contemporaine”, en *Carnets de Lille, La Section Clinique de Lille*, N° 5, mars 2000.

- **Sobre mercado**

Lindblom, Charles E., *El sistema de mercado*, Madrid, Alianza ensayos, 2002.

Verdú, Vicente, *El estilo del mundo*, Barcelona, Anagrama, 2003.

Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

- **Sobre arte**

AA.VV, *Estudios sobre performance*, Junta de Andalucía, 1993.

Béhair, Henri – Carassou, Michel, *Dada. Historia de una subversión (crítica)*, Barcelona, Península, 1996.

- Bilbeny, Norbert, *La revolución en la ética*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- “Conversación con Louise Bourgeois: El cuerpo de las emociones”, en *Revista Lápiz*, Madrid, 1994, N° 117.
- Cortés, José Miguel G., *El Cuerpo Mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- de Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse/Sejer, 2004.
- Del futurismo al láser. La aventura italiana de la materia.*
Catálogo exposición Palau de la Virreina, Barcelona 2000-2001.
- Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro andaluz de teatro, Conexión teatral, Junta de Andalucía, 1993.
- Ewing, William A., *El cuerpo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996.
- Exposición Parc Humà*, comisariada por Iván de la Nuez, Flex, Catalogo de la Exposición Palau de la Virreina, Barcelona 2000
- Giannetti, Claudia [edit.], *Ars telemática. Telecomunicación, Internet y ciberespacio*, Barcelona, Editorial L'Angelot, 1998.
- Giannetti, Claudia [edit.], *Arte en la era electrónica, perspectiva de una nueva estética*, Barcelona, Editorial L'Angelot, 1997.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.
- Hernández Sánchez, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Kauffman, Linda, *Malas y Perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, 2000.
- Kraus, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Ed. Tecnos S.A., 1997.

- Llano, Alejandro, *El enigma de la representación*, Madrid, Ediciones Síntesis, 1999.
- Lucie-Smith, Edward, *La sexualité dans l'art occidental*, París, Thames & Hudson, 1993.
- Lynch, Enrique, *Sobre La Belleza*, Barcelona, Anaya, 1999.
- Macrí, Teresa, *Il corpo postorganico. Scinfinamenti della performance*, Génova, Costa & Nolan, 1996.
- Maillard, Chantal, *La Razón Estética*, Barcelona, Alertes, 1998.
- Martin, Jean-Clet, "Réalités virtuelles", en *L'art à l'époque di virtual, París, Collection Arts 8/L'Harmattan, 2003*. Sous la direction de Chistiene Buci-Gluckman.
- Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, París, Denoél, 2002.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 31, Barcelona, 1978.
- Pardo, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1993.
- Revista *El Paseante*, *El arte en el fin de siglo. Décimo Aniversario: "Qué fue del siglo XX. Cuando el arte era moderno o posmoderno..."*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, Nº 23-25.
- Siligato, Rosella et al., *Del Polimaterismo futurista a la comunicación interactiva*, Catálogo exposición Palau de la Virreina. Barcelona 2000
- Una mujer en acción: C. Terrisse*. Catálogo de la exposición en ARCO.
- Yehya, Naief, *El cuerpo transformado*, Barcelona, Paidós Amateurs, 2001, Nº 3.

- **Catálogos de exposiciones**

“An attempt. Encuentro con Louise Bourgeois”, en *Una mujer en acción* Madrid, ARCO, 2005.

Ana Mendieta, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Canals, Jordi, *Venecia: el arte en la era del posthumanismo*. Entrevista con Jean Clair, Lauren Sedovski, en *El viejo topo*, Madrid, octubre de 1995.

“El cuerpo de las emociones. Conversación con Louise Bourgeois”, en *Lápiz*, Madrid, 1994, N° 117.

Fémininmasculin: Le sexe de l'art, París, Centre Georges Pompidou Gallimard/Electa, 1995.

Fragmentos para una Historia del cuerpo Humano. España, Taurus, 1990. Tomo I, II y III.

Frida Kahlo, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2006.

Identità e Alterità. figure del corpo 1895-1995, La Biennale di Venecia, Venecia, Gallimard/Electa, 1996.

Ingrávidos. Un proyecto de Daniel Canogar, Madrid, Fundación Telefónica, 2003.

Louise Bourgeois, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1991.

Lygia Clark, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Nuez, Iván de la, *Orlan: Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo*, en *Lápiz*.

Olmo, Santiago B., “Bienal de Venecia, la bienal de los cien años”, en *Lápiz. Revista internacional de arte*, Madrid, octubre de 1995, N° 115.
Orlan, 1964-2001, Salamanca, Centro de Fotografía, Ediciones Universidad Salamanca, 2002.

Schimmel, Paul, *Out of Actions between performance and the object 1949-1979*, Thames and Hudson, Macba, 1999.
Velleitas, Jana Sterbak, Barcelona, Fundació Antoni Tapies, 1995.

- **Recortes de prensa**

Calvo Serraller, Francisco, “Maquinista”, en *El País*, 24 de marzo de 2001.

Calvo Serraller, Francisco, “Dragón”, en *El País*, 31 de marzo de 2001.

- **Sobre Eulàlia Valldosera**

Elementos para el abordaje descriptivo de su obra:

El cos habitat. Eulàlia Valldosera. Vídeo realizado por btv (Televisión de Barcelona), Barcelona, 2001.

Entrevista con *El Cultural*, Barcelona, 24 de enero de 2001.
<http://revista.escaner.cl/node/780>.

Exposición Eulàlia Valldosera. Obras 1990-2000.
Catálogo de la Exposición Fundació Antoni Tàpies Barcelona

Valldosera, Eulàlia, *On mirrors, control and trust. 4 prácticas delante del espejo*, Art 3, Barcelona, Galería Joan Prats, 2000.

Publicaciones de Alberto Caballero sobre el tema

“De Gala a Orlan. De cómo la musa se convierte en Mouse”, Congreso: Metáforas del cuerpo en el arte del siglo XX. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, mayo de 1999. www.geifco.org/actionart/index.htm

“De un *A* (Autre) al *a* (autre) femenino en el arte (La mujer-artista, La mujer, el arte)”, en *LeTRAZAS. Cuadernos del foro del campo lacaniano de Bogotá*, N° 2 Arte y Psicoanálisis, Bogotá, Colombia, 2001.

“El cierre del siglo XX. Lo femenino, arte y tecnología. Homenaje a Orlan”, en *Mecad e:journal* N° 5, Barcelona, octubre de 2000. www.mecad.org

“Gala / del goce al nombre, una travesía”, en Moret, Zulema [coord.], *Texturas N° 7: Nuevas dimensiones del texto y de la imagen. Monográfico Gala-Eluard-Dalí*, España, Vitoria Gasteiz, 1997. www.geocities.com/revista_texturas.

“La Mujer (como) objeto: la Imagen. El atravesamiento de la imagen y el encuentro con su nominación simbólica”, en *Escaner cultural* 104, mayo 2008. www.escaner.cl

AGRADECIMIENTOS

A

Antonio Colom

Amanda Oliveros

Rithée Cevasco

Claudia Giannetti

Carlos Bermejo

Miguel Ángel Peidró

Jordi Deulofeu

Carmen Lafuente

Begoña Matilla

Jorge Chapuis

Carmen Valls

A los componentes de

“la lista-no-toda”

P&S Psicoanálisis y Sociedad

*GEIFC - Grupo de Estudio e Investigación de
los Fenómenos Contemporáneos*

Y a

Daniela Serber

por la reescritura de este libro

Eulàlia Valldosera: La/ mujer, la mujer-artista, el arte es ejemplo de un debate muy intenso sobre la imagen en la postmodernidad, el paso de lo imaginario a lo virtual, en los últimos diez años. De allí, surgió la idea de investigar los derroteros de la imagen en la postmodernidad desde la vertiente lacaniana. El porqué del objeto a través de la imagen, el objeto real y el objeto virtual, las modalidades de la pantalla en la lógica lacaniana. La pregunta es: ¿cómo se pasa de la representación del objeto a la presentación del cuerpo y a la función del agujero? No sólo se ha pasado del objeto al cuerpo, sino, además, a las marcas que esto deja en el sujeto. La nominación opera sobre lo real del cuerpo.

¿De qué manera participan las mujeres en ese proceso? Con *la mujer-artista*, nomino al recorrido que hace la mujer de ser objeto-modelo para otro como artista, a ella ser objeto-artista al mismo tiempo. Y, en particular, con “*Eulàlia Valldosera*”, al encuentro y aplicación del modelo de investigación a la obra de esta artista entre la acción, la instala-acción y la investiga-acción: entre el mercado y la realidad, entre el discurso capitalista y los modelos de realidad

Alberto Caballero es **coordinador** de GEIFC grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos y de: Action Art magazine sobre la acción / **publica:** // Instalar...la acción // en Escáner Cultural desde el n° 77 www.escaner.cl / publica://a.NUDAMIENTOS <http://www.carlosbermejo.net/a-NUDAMIENTOS2/modalidades.htm> // **profesor** de la asignatura ‘Introducción a las teorías contemporáneas’ Máster en comisariado y prácticas culturales en arte y nuevos medios en MECAD\Media Centre d'Art i Disseny de la Escola Superior de Disseny ESDI y la Universitat Autònoma de Barcelona / **miembro** de AIAP Asociación de interacción Arte-Psicoanálisis Buenos Aires, Argentina

Prologo de Antonio Colóm