

La escena del arte y la contra-escena del mercado: ambivalencia, cuerpo y subjetividad

The art scene and the counter-scene of the market: ambivalence, body and subjectivity

Silvina Laura Mercadal
silvinamerc@hotmail.com

Universidad Nacional de Villa María, Argentina

Resumen

El siguiente trabajo se propone problematizar la configuración de estéticas post-autónomas y a la vez contribuir a debatir las implicancias de la supuesta autonomía de las prácticas artísticas. En verdad, las prácticas culturales muestran una ambivalencia fundamental, esto es, una especie de oscilación que requiere considerar la proposición de la post-autonomía (Ludmer, 2010), en tanto prácticas insertas en las formaciones de poder del capitalismo, pero inscribiendo una sensibilidad heterogénea opuesta a su lógica (Ranciére, 2011, Guattari, 1995).

En la última década el análisis cultural ha comenzado a considerar las formaciones estéticas contemporáneas en términos de post-autonomía, es decir, la constitución de una cultura de las artes que difiere de la modernidad estética (Laddaga, 2006). La proposición encuentra su fundamento en dos postulados de Josefina Ludmer: el primero supone la dimensión económica “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”; en tanto el segundo plantea un régimen de sentido dominante “la realidad (si se la piensa desde los medios que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción es realidad” (Ludmer, 2010: 151). La proposición de Ludmer supone la consumación de la modernidad estética, o mutación de la cultura de las artes (Laddaga, 2006), inaugurada por el régimen de la autonomía donde las prácticas eran pensadas en su lógica interna, con las respectivas instituciones de legitimación que establecían su valor.

Sin embargo, nuestro interés es discutir tal perspectiva considerando el problema político del arte contemporáneo y los trasvases en el eje autonomía/ heteronomía de las prácticas artísticas, a partir del análisis de objetos heterogéneos de la actual formación estética: las formas de animalidad humanizada y los fetiches narcisistas que fabrica la artista cordobesa Lu Martínez.

Palabras clave: estéticas post-autónomas; sensibilidad; cuerpo; subjetividad

Abstract

The following work proposes to problematize the configuration of post-autonomous aesthetics and at the same time contribute to discuss the implications of the supposed autonomy of artistic practices. Indeed, cultural practices show a fundamental ambivalence, that is, a kind of oscillation that requires considering the post-autonomy proposition (Ludmer, 2010) as practices embedded in the formations of power of capitalism, but inscribing a heterogeneous sensitivity opposite to its logic (Ranciére, 2011, Guattari, 1995).

In the last decade, cultural analysis has begun to consider contemporary aesthetic formations in terms of post-autonomy, that is, the constitution of a culture of the arts that differs from aesthetic modernity (Laddaga, 2006). The proposal finds its foundation in two postulates of Josefina Ludmer: the first assumes the economic dimension “everything cultural (and literary) is economic and everything economic is cultural (and literary)”; while the second raises a regime of dominant sense "reality (if you think from the media that would constantly constitute it) is fiction and fiction is reality" (Ludmer, 2010: 151). Ludmer's proposition involves the consummation of aesthetic modernity, or mutation of the culture of the arts (Laddaga, 2006), inaugurated by the autonomy regime where practices were thought in its internal logic, with the respective legitimation institutions that they set their value.

However, our interest is to discuss this perspective considering the political problem of contemporary art and transfers in the autonomy / heteronomy axis of artistic practices, based on the analysis of heterogeneous objects of the current aesthetic formation: the forms of humanized animality and narcissistic fetishes manufactured by the artist Lu Martínez.

Keywords: post-autonomous aesthetics; sensitivity; body; subjectivity

La escena del arte y la contra-escena del mercado: ambivalencia, cuerpo y subjetividad

Introducción

En una entrevista Josefina Ludmer dice que lee la literatura “como borra de café”¹. La afirmación es expresión de una manera de pensar la práctica crítica y también de los desplazamientos que realiza entre las disciplinas. Si el trabajo crítico está emparentado con las prácticas adivinatorias -mediado por artificios conceptuales *ad hoc*-, es debido a que puede deducir en los sedimentos que dejan diferentes formas estéticas las transformaciones históricas recientes.

En los fragmentos que integran *Aquí América Latina. Una especulación* (2010) Ludmer retoma la noción de “literaturas postautónomas” que inició un polémico trayecto desde su presentación en el año 2000. En su argumento parte del supuesto de la transformación de la sociedad capitalista en las últimas décadas, lo que a su vez obligaría a construir estrategias diferentes de análisis para comprender los cambios. Así la teoría se convierte en “ficción especulativa”, forma de reflexividad que -como quería Benjamin con el uso de la cita- implica otorgar “una sintaxis a las ideas de otros” (Ludmer, 2010:10), y práctica situada en una posición específica: América latina no es un margen sino una posición estratégica para articular la práctica crítica como resistencia y negatividad.

La proposición de la post-autonomía tiene una base económica pues implica nuevas condiciones de producción y circulación de los materiales artísticos. Así, hablar de una formación estética post-autónoma implica considerar la dimensión económica de las prácticas y el régimen de sentido dominante, los que encuentran su fundamento en dos postulados de Ludmer: el primero afirma “todo lo cultural (y literario) es económico, y todo lo económico es cultural (y literario)”²; en tanto el segundo plantea un régimen de sentido dominante donde “la realidad (si se la piensa desde los medios que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción es realidad” (Ludmer, 2010: 151).

El planteo de Ludmer también supone la consumación de la modernidad estética inaugurada por el régimen de autonomía donde las artes tenían una lógica interna, con las respectivas instituciones de legitimación que establecían su valor, y su relación con la historia, la economía y la política. En el período histórico de la autonomía, en efecto, el problema era la relación entre las esferas, hoy en cambio el problema son las fusiones, las contaminaciones y los éxodos.² De allí se explican los dos postulados anteriores -aunque parezcan pura fórmula retórica- pues la pérdida de autonomía es la implosión de campos relativamente autónomos.

La tesis de la postautonomía (Ludmer, 2010) y la estética de la emergencia (Laddaga, 2006) se han ocupado de analizar la transformación de las prácticas artísticas, aunque en sentidos muy diferentes, mientras Ludmer sugiere la articulación con la dimensión económica, Reinaldo Laddaga³ remite a formas

¹ Entrevista a Josefina Ludmer, Revista de Cultura Ñ, No 218, 1/12/2007.

² Para Walter Benjamin el problema de las relaciones entre esferas se expresa -en el epílogo de su ensayo sobre la obra de arte- como “politicización del arte” y “estetización de la política”.

³ En *Estética de la emergencia* (2006) el autor plantea que a comienzos del siglo XXI se evidencia otra configuración de la cultura de las artes que apunta a renovar las prácticas como lugar de exploración de “las potencialidades de la vida común” (Laddaga, 2006: 8). En particular, escritores, artistas o músicos comienzan a diseñar proyectos colaborativos, los que involucran distintas estrategias (de modificación de estados de cosas, de relatos asociados a la imagen, la construcción de archivos en una

organizativas que conectan a distintos actores y facilitan modalidades de interacción creativa o lúdica. Con todo, cabe interrogar la supuesta transformación y pasaje a un periodo de post-autonomía, considerando que las prácticas artísticas están atravesadas por una ambivalencia fundamental, es decir, están condicionadas por las formaciones de poder del capitalismo, así la idea de autonomía soporta el tipo formación propio de la “modernidad estética” -como su escena constitutiva-, o bien debe ser pensada a partir de la inscripción de una sensibilidad heterogénea (Rancière, 2011) o subjetividad disidente (Rolnik, 2013) opuesta a la lógica del capital.

En las proposiciones de Ludmer predominan la cultura y la economía en tanto dimensiones condicionantes, o dicho de otra manera, una economía de la cultura implícita en el análisis, es decir modalidades de realización del valor en los que subyace una vieja conocida del análisis materialista: la mercancía. Asimismo, las referidas proposiciones se podrían vincular con el mercado de bienes culturales propio del modo de producción capitalista y la producción de modos de subjetividad serializada que es soporte de sus procesos de valorización (Rolnik, 2013). En el seno del tejido social del capitalismo contemporáneo procuramos identificar políticas de subjetivación, en términos de Suely Rolnik se trataría de reconocer prácticas de afirmación o invención que “desinvisten las cadenas de montaje de la subjetividad, se invisten otras líneas; esto es, se inventan otros mundos” (Rolnik, 2013:18).

La oscilación autonomía/ heteronomía

¿Es posible sostener el supuesto de la post-autonomía? ¿Cómo reconocer en las prácticas artísticas una sensibilidad heterogénea respecto de la lógica capital? En *El malestar de la estética* (2011) Jacques Rancière ofrece algunas claves para desanudar tales interrogantes. Aquí cabría mencionar que la idea de autonomía -propia del modernismo- tiene al menos dos sentidos, por un lado la emancipación de las prácticas artísticas de la Iglesia y el Estado, por otra la relativa independencia del mundo social, esto es, la disociación de la vida cotidiana que se torna síntoma del extravío de su función social (Benjamin, 2011).

En “Políticas de la estética” (2011) Rancière plantea que en la actualidad se afirma el fin de la utopía estética, es decir, el retiro de la idea de la capacidad del arte de contribuir a una transformación de las condiciones de existencia colectiva. Con el propósito de construir un argumento diferente sostiene que el arte no es político por sus contenidos, tampoco por representar aspectos de la sociedad, sino por la distancia que toma respecto de su función, por la manera en que recorta el tiempo y ocupa el espacio, dicho de otra manera, por el tipo de tiempo y espacio que instituye.

Para Rancière la política es la configuración de un espacio específico que recorta una esfera particular de experiencia en torno a objetos planteados como comunes⁴. En esta perspectiva la relación entre estética y política abarca la estética de la política -en la creación de disensos o “desacuerdos”- y la política de la estética, esto es, la manera en que las prácticas intervienen en el reparto de lo sensible.

En el presente la política del arte consiste en suspender los modos habituales de la experiencia sensorial, ya sea valorando una forma de sensibilidad heterogénea o bien la constitución de un espacio común. El régimen estético que predomina expresa un *sensorium* particular, extraño a las formas cotidianas de la experiencia sensible. Ahora bien, lo que el autor define como régimen estético es una modalidad de identificación de las prácticas artísticas que implica formas de visibilidad y modos de pensar tales prácticas; las que se definen por su pertenencia a un *sensorium* específico, es decir, “una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de experiencia sensible” (2011: 41). Se trataría de una forma de división de lo sensible que condensa el término “juego” en tanto actividad sin objeto, esto es,

colectividad, entre otras); lo cierto es que el interés por construir obras es reemplazado por la participación en la “formación de *ecologías culturales*”.

⁴ En “El desacuerdo” (1996) desarrolla esta manera de concebir la política, en tanto conflicto sobre el espacio común entre sujetos provistos con la capacidad de una palabra también común; escribe: “La política ocurre cuando aquellos que *no tienen* el tiempo se toman ese tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y de las identidades, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que denomino el reparto de lo sensible” (Rancière, 2011: 34).

actividad que no tiene otro fin que sí misma y se realiza en la suspensión de cualquier propósito.

La referida suspensión no sólo establece una nueva forma de vida en común, sino una política propia del régimen estético de identificación de las artes, pues los objetos del arte se definen por su pertenencia a un *sensorium* diferente de la dominación. En tanto forma de experiencia autónoma, el arte se vincula con la división política de lo sensible. A diferencia de la autonomía de las prácticas que defendía el modernismo, se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. De acuerdo a este razonamiento, las prácticas artísticas participan en la división política de lo sensible en la que se inscriben formas de comunidad política, o bien proponen “la materialidad anticipada de otra configuración de comunidad” (2011: 43).

Las formas del arte ofrecen una política propia que se desplaza de los mecanismos del Estado o las instituciones a la consistencia o inconsistencia de un “bloque sensible heterogéneo” (2011: 46). En el régimen estético la política del arte está determinada por una contradicción fundamental: la obra aloja la promesa de emancipación, pero su cumplimiento implica la supresión del arte como “realidad separada”, es decir autónoma, pues deviene (una forma de) vida. En verdad se trataría de dos figuras: por un lado, el arte se convierte en forma de vida -en el proyecto de revolución estética-, por otro la figura resistente de la obra preserva la promesa política de manera negativa por su separación de la vida.

Ranciére reconoce la tensión entre estas dos grandes políticas de la estética: “la política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente” (2011: 58). Con todo, es posible considerar la oscilación entre autonomía y heteronomía de las prácticas. En el núcleo de la autonomía se procura preservar lo sensible heterogéneo –su potencia emancipadora- de las formas de la mercancía, aunque la obra se convierta en “testimonio de un mundo no reconciliado” (2011: 54). A la vez en tensión con el mundo social en las formas de la autonomía se inscribe su heteronomía, con el retorno de aquello que la hace posible: la división capitalista del trabajo, la mercancía estetizada, la separación del trabajo y del juego.

Por último, el problema político del arte contemporáneo está en reconocer los intercambios, trasvases y desplazamientos entre arte/no-arte. Así la política de la mezcla de está en la base de la estética post-autónoma postulada por Ludmer, la que resulta discutible si se tiene en cuenta la tensión y oscilación en el eje autonomía/heteronomía. En objetos que son expresión de una sensibilidad heterogénea, cabría considerar la inscripción de una subjetividad disidente, la que de manera paradójica rechaza y asume el mundo alienado de la mercancía.

Lu Martínez: animalidad humanizada

En la feria de arte contemporáneo⁵ el museo Genaro Pérez presentó el trabajo de Luciana Martínez. En un intento de desafiar las categorías instituidas, el mismo museo proponía pensar al arte como “en un conjunto de preguntas, representadas por las obras y planteadas por los artistas”. En un espacio que parecía recortarse de la feria había una serie de muñecos de animales -indeterminados en su especie- de distinto tamaño. El conjunto resultaba singular y creaba una atmósfera de fantasía, un grupo de seres de una especie desconocida, generaba una sensación de proximidad con una vida imposible de definir, y a la vez petrificada en una escena de cuento infantil. La artista presentaba también de esa manera sus creaciones: “Los extras de un cuento viejo, los que viven al fondo del bosque, entre las ramas. Los que escaparon y sobrevivieron al final feliz”.

¿Qué clase de cuento es éste? Si estas vidas son secundarias, están ocultas entre las ramas, pertenecen a los bosques, territorios donde la naturaleza tiene aún dominio de sí misma. Quizás haya que intentar una respuesta -provisoria- en la cesura incesante entre el hombre y el animal, o más bien, considerar el problema que encierra tal división.

⁵ En la edición 2015 del mercado de arte y en julio de 2016 la muestra titulada VANO, con la siguiente descripción: “Una exhibición curiosa, protegida del encasillamiento por la humildad de la artista y por las características físicas de la obra misma. Uno se siente inclinado a describirla por la negativa y decir que no es ni escultura ni instalación, para entonces no hacer decir a esas piezas algo que pueda violentar su ternura o su oscuridad. O bien, describirlas con simpleza y contar que *la gente se refiere a ellos como bichos, cosas, muñecos*”. La muestra en: <https://museogenaroperez.wordpress.com/2016/07/07/vano-lu-martinez/>

La Biblioteca Ambrosiana de Milán -cuenta Giorgio Agamben- conserva una Biblia hebrea del siglo XIII con unas preciosas miniaturas. Las últimas páginas del tercer códice contienen escenas de inspiración mística y mesiánica. Al autor le interesa destacar la última escena que cierra el códice. A la sombra de los árboles del paraíso, y disfrutando la música de dos intérpretes, los justos están sentados a una mesa preparada para el banquete, con la cabeza coronada. Sin embargo, hay un detalle que Agamben demora en revelar, y es que bajo las coronas el miniaturista no muestra a los justos con un rostro humano, sino con una cabeza animal. Y se pregunta “¿Por qué los representantes de la humanidad consumada están figurados con cabeza de animal?” (Agamben, 2006: 10). En la escena observa el pico del águila, la cabeza del buey y del león, grotescos rasgos de asno y un perfil de pantera. Si bien resulta difícil llegar a una explicación, todo parece indicar la posibilidad de una relación diferente entre el hombre y el animal, o bien que el miniaturista haya considerado que en el último día la relación no sólo tendrá una nueva forma, sino que “el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal”.

El relato produce una cierta inquietud, también es interesante pensar que los justos -aquellos que respetaron ciertas prescripciones éticas- muestran un semblante inconcebible. El devenir animal que allí se insinúa no implica la supresión de la forma humana, sino del rostro, ahí donde asoma el rasgo humano en los animales de Luciana Martínez. En los muñecos resulta inquietante -aún con sus exagerados hocicos- que exhiban un rostro, o algo asimilable a un rostro. ¿Qué es un rostro? Es algo singular, “labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse”, dicen Deleuze y Guattari (1997).

En las criaturas -decíamos- aparece algo asimilable a un rostro. Y una mirada turbia en la que acecha alguna pasión incomunicable. Quizás sean vidas que han mutado en contacto con lo humano - como los animales domésticos-, se han vuelto dependientes, y muestran costuras, cicatrices, extremidades muy delgadas, cuerpos que parecen prematuros, incluso no formados del todo.

La artista cuenta que algunas personas han imaginado cuentos para estos personajes y se los relataron. En su “Alabanza de la muñeca” Walter Benjamin nos recuerda que los polos del mundo de los muñecos son el amor y el juego. Así, es posible intuir la clase de relatos que comenzaron a perseguir aquellas personas, guiadas por estas criaturas extrañas, conducidas al fondo del bosque, en una espesura donde conjugar el ensueño y el espanto.

Por otra parte, es interesante la operación de desclasificación que realiza Lu Martínez con estos objetos en el mercado del arte, pues no tienen correlación con la puesta en forma de la escultura. En verdad, es la emergencia de algo arcaico articulado en el juguete, un pliegue que resulta indeterminado, o bien se vincula con la proximidad del cuerpo del *infans* con la vida animal⁶.

En el lenguaje morfológico de los muñecos está presente la obra del espíritu, es decir, todo el proceso de elaboración de criaturas orugantes, dispuestas a la metamorfosis, materializadas por la fantasía -cercenado en el montaje industrial-. Aquí no interesa tanto saber cómo fueron hechos, sino la constelación imaginaria en la que despiertan a otra vida. No obstante, la materia de la que están hechos es solidaria con tal despertar, pintas de colores, manchas, tela, hilo, abultados párpados, hocicos brillantes, orejas desflecadas, ojos de vidrio.

En los mitos indígenas que estudia el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, el modelo naturalista implícito desarma el problemático dualismo que separa al hombre del animal. De acuerdo a la cosmología de ciertos pueblos amerindios, en el comienzo de los tiempos animales y humanos eran una sola cosa -aunque múltiple y heterogénea-, y aún más, los animales son ex humanos, conservan una humanidad pretérita, la que permanece latente, pero esto no debe entenderse en sentido literal, sino que portan un lado oculto o una potencialidad humana. La que constituye la inescrutable reserva de misterio de los muñecos de Luciana y la miniatura Ambrosiana.

⁶ Dorfman y Mattelart encuentran que el niño tiende a identificarse con “la juguetona bestialidad de los animales”, a medida que crece comprende que “las características del animal (maduro) corresponden a algunos de sus propios rasgos evolutivos psicosomáticos”. Y agregan: “él ha sido, de alguna manera, como ese animal, viviendo en cuatro patas, sin habla, etc. Así, el animal es el único ser viviente del universo que es inferior al niño” (2014: 53). Véase “Del niño al buen salvaje” en *Para leer al Pato Donald*.

Doble-mi: el extraño Narciso

En la escena de la circulación mercantil, Lu Martínez desarrolla la línea de art-toys conocida como Doble-mi, los muñecos articulados que representan a una persona, una especie de inquietante figura del doble en miniatura que constituye el emprendimiento generador de ingresos para la artista. Si bien el fenómeno del doble ha sido tratado en la literatura⁷, el psicoanálisis permite pensar su vínculo con lo siniestro (Freud, 1919), y también la importancia de la imagen -la *imago*- en tanto imagen asumida y matriz simbólica del yo (Lacan, 2014). Así cabe preguntar ¿Qué rasgo de la cultura contemporánea emerge en estos objetos? ¿Acaso la figura del animal se le contrapone? De acuerdo al planteo de Paula Sibilía la organización social contemporánea basada en la sobreproducción capitalista, las tecnologías electrónicas y digitales, la exacerbación del consumo, implica una mutación del régimen propio de la sociedad industrial que requería la constitución de cuerpos “dóciles y útiles” (Sibilía, 2013: 21). En nuestra sociedad mediatizada, definida por el paso a un tipo de “sociedad de control” (*sensu* Deleuze), Sibilía advierte el desplazamiento de las formas de subjetividad interiorizada hacia nuevas formas de construcción o “personalidades alterdirigidas”, esto es: “construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas” (Sibilía, 2013: 28). Así, cabe pensar que los muñecos que miniaturizan los rasgos de una persona -en tanto corporeidad socialmente asumida- son expresión de una época caracterizada por la hipertrofia del Yo (Sibilía, 2013).

Sin embargo, los Doble-mi articulan varios elementos, pues se trata de una forma de representación de la persona inserta en el universo del juguete. Si en una juguetería -señala Benjamin- se puede observar el rostro del capital encarnado, quizás se pueda pensar que estos muñecos además de ser una expresión narcisista implican la tendencia a reintegrar toda singularidad en la cultura de la equivalencia, mediante la reconfiguración de la “línea de ficción” (Lacan, 2014: 100) propia de la imagen corporal del sujeto -aunque sin declinar potencial crítico-.

El significante central de esta invención es la figura del doble. En “Lo siniestro” Freud señala que este sentimiento o “cualidad sensitiva” afecta a las cosas familiares y emprende la genealogía del término. En alemán “*hunhemilich*” (siniestro) tiene por antónimo a “*heimlich*” (íntimo, familiar, doméstico), es decir que lo siniestro procede de lo familiar, o bien que hay cierta ambivalencia que hace coincidir ambos términos. En relación a las impresiones o situaciones que pueden generar este sentimiento refiere la impresión que generan las figuras de cera, las muñecas o los autómatas, en particular la posibilidad de que un objeto sin vida esté animado.

En su reseña del cuento “El arenero” (*Der Sandmann*) de E. T. A. Hoffmann donde aparece la muñeca Olimpia -animada en apariencia- considera que el sentimiento de lo siniestro se vincula a la figura del arenero que arranca los ojos de los niños, circunstancia que remite al complejo de castración infantil. El tema del “doble” o del “otro yo” -tratado por Hoffmann en una narración- también comporta el efecto siniestro. El tema investigado por Otto Rank incluye las relaciones entre el doble, la imagen en el espejo, la sombra y el temor a la muerte. Así escribe Freud: “El «doble» fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte» (O. Rank), y probablemente haya sido el alma «inmortal» el primer «doble» de nuestro cuerpo” (Freud, 1919: 8). Se trata de un desdoblamiento que Freud sitúa en el campo de la “egofilia ilimitada” propia del “narcicismo primitivo”.

Sin embargo, lo siniestro procede de lo familiar que ha sido reprimido, o bien remite “a cosas antiguamente familiares y ahora reprimidas” (Freud, 1919: 10). En verdad, lo que retorna es la antigua convicción animista⁸ de la que surge el sentimiento de lo siniestro. Finalmente propone la siguiente formulación: “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (Freud, 1919: 12).

⁷ En la literatura el fenómeno del doble tiene una copiosa tradición: El poema *Der Doppelgänger* de Heinrich Heine, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert L. Stevenson, *Los elixires del diablo* de E.T.A Hoffmann, entre otros.

⁸ Las citadas referencias animistas se vinculan con la omnipotencia de las ideas, la inmediata realización de deseos, las ocultas fuerzas nefastas o el retorno de los muertos (Ibíd., 1919:12).

En su conocido texto sobre la función del espejo como formador de la función del yo [je] J. Lacan analiza la importancia del estadio en que el niño reconoce su imagen en el espejo, pues revela tanto un dinamismo libidinal como una estructura ontológica. Se trata además de una identificación en sentido pleno, pues produce una transformación en el sujeto cuando asume una imagen. “El yo [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro, y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan, 2014: 100), escribe.

Sin embargo, esta forma debería designarse más bien como yo-ideal, pues de ahí derivan luego las identificaciones secundarias. El asunto es que esta forma sitúa la instancia del yo en una “línea de ficción”, es que la forma total del cuerpo es dada al sujeto como *Gestalt*, esto es, como exterioridad constituyente. La imagen corporal es formativa del yo y también prefigura su destinación enajenadora.

Asimismo, el estadio del espejo inaugura la relación del yo con situaciones elaboradas socialmente, o dicho de otra manera, se constituye un primer modo de vínculo con lo social; es decir, la organización del deseo como deseo del Otro. En la dimensión imaginaria de todas las formas de identificación subyacen a su vez el erotismo y la agresión de la instancia de constitución de este “narcisismo primario”, donde hay una atracción por la propia imagen pero también se experimenta la amenaza de desintegración corporal. En el referido estadio se constituye la identificación primaria que origina el yo ideal, la oposición dinámica que explica la relación de la “libido narcisista” con la función enajenadora del yo, y con la agresividad que se manifiesta en toda relación con el otro. Así, por ser el yo una construcción que se forma por identificación con la imagen especular, es un lugar donde el sujeto se aliena de sí mismo, de modo tal que para Lacan la autonomía del yo no es más que una “ilusión narcisista”.

Para Lacan entonces -y no vamos a profundizar este punto de vista- mediante un movimiento sutil “algo deviene doble”, es decir, el sujeto sitúa en el Otro, más allá de la imagen que lo constituye, aquello que representa la propia ausencia, o en otros términos, la imagen especular deviene la del doble y genera una “extrañeza radical” pues al aparecer como objeto revela la no autonomía del sujeto (Lacan, 1992: 45).

En la fenomenología del doble se encuentra entonces la aparición inquietante de “otro yo”, imagen especular, doble extraño que puede asumir las tendencias destructivas del sujeto.

En una nota el periodista José Heinz relata lo siguiente:

“Algunos días atrás, la artista cordobesa Luciana Martínez compartió un video en el que Moria Casán aparece en su papel de jurado de **ShowMatch**, acompañada de una notera de *Este es el show*. Lo más curioso era un accesorio que sostenía en una de sus manos: una muñeca que, a simple vista, parecía una versión pocket de sí misma. “¿Y ésta qué dice?”, pregunta Moria en el video, en clara referencia a su versión más pequeña, como si fuera una ventrílocua. “Trepadores, trepadores”, le hace decir, mientras la notera sonrío y simula sorpresa”

La pequeña Moria, bautizada Morita, es la que se permite el comportamiento abiertamente agresivo que -de manera no tan ostensible- comparten los miembros del jurado. Así la presenta la misma vedette en el programa del *prime time*, como su versión mala, la que se permite “decir de todo”. En la nota Lu Martínez cuenta que la muñeca fue un pedido con detalles específicos que le hizo un amigo local: con corona “tipo reina” y con su mascota Kristobal.

Las versiones de los Doble-mi atraviesan todo tipo de figuras: la top model Emanuela de Paula, Néstor Kirchner, Rocambole, el productor musical José Palazzo, varios representantes del cuarteto: “el Negro” Videla, La Mona Jiménez, Fernando Bladys y el Toro Quevedo. A los que se suman una reproducción de El mártir -a pedido de Marcos López-, el intendente Ramón Mestre, El Cura Brochero, Vera Spinetta.

El proyecto que Lu Martínez inició en 2011 combina el interés por la figura humana con la creación de muñecos. Asimismo, no se propone ser una “reproducción exacta” sino que tiene elementos de caricatura, resaltando aspectos corporales y de la personalidad.

Con todo, cabe recordar que los polos del mundo de los muñecos son el amor y el juego. Y aquí tiene lugar el imaginario de Lu Martínez como fisonomista de esta pequeña industria doméstica. En la

determinación de los detalles tales polos hacen aparecer algún elemento inesperado que no se puede reducir al carácter fetichista del objeto: la corona de Moria está hecha con clavos, la figura cubierta por un largo vestido negro -como una Morticia- que ya se sabe insinúa a la muerte, como el mismo nombre de esta vedette. Benjamin dice: “es el deseo, el deseo loco, y su ídolo, la muñeca. ¿O deberíamos decir: el cadáver?” (Benjamin, 1974: 107). Se trata del amor perseguido hasta la muerte, pequeño espejo que retiene una imagen mutante y una suerte de desdoblamiento que confiere tan extraño magnetismo al objeto. El *eros* que rodea el cuerpo insensible de la muñeca reúne fetichismo y coleccionismo, una colección aleatoria que se hace a demanda y de la que se recortan las que conserva la creadora: Diego Capusotto y Pepper de American Horror Story⁹, síntesis del procedimiento de figuración que fusiona el recurso de parodia con la monstruosidad.

A modo de cierre

La oscilación autonomía/ heteronomía de las prácticas artísticas ya está implicada en el conocido ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” (1936). Si bien resulta difícil desarrollar esta idea aquí, es posible considerar el carácter visionario -la capacidad de anticipación- del planteo de Benjamin cuando refiere a la autonomía como una “ilusión” que se desmorona cuando se analizan las condiciones de producción que se expresan en la cultura. Por lo tanto, en objetos artísticos y mercancías es posible reconocer tendencias que reenvían -aunque no de manera directa- a la dimensión económica, y también aspectos que adquieren el carácter de síntoma, es decir, singularidades que remiten a un problema irresuelto.

En la actual formación cultural es posible reconocer la insistencia de los nudos problemáticos humano/ animal, imagen especular/ narcisismo que se inscriben en el trabajo creativo de Lu Martínez. En ambos casos el objeto adquiere una potencia expresiva que resulta interesante pensar de manera combinada: el fetiche narcisista tiene por reverso la agresividad del mandato (alienado) de devenir mercancía, mientras las formas de animalidad humanizada remiten a una alteridad inasimilable. Sin embargo, los efectos estéticos difieren, pues mientras los animales dirigen una mirada llena de preguntas silenciosas a sus espectadores -en la que la naturaleza sometida muestra un límite a la extenuación, a su trato como recurso-, los Doble-mi exhiben las potencias hechizantes y amenazadoras de la mercancía: y el Yo se abisma en la imagen.

⁹ Diego Capusotto es conocido por su programa de TV con Pedro Saborido, “Peter Capusotto y sus vídeos”, donde la parodia de la cultura del rock reenvía a los conflictos de la clase media argentina, mientras el personaje Pepper de American Horror Story es una mujer microcefálica que participa en las temporadas y “Asylum” (2012-2013) y “Freak Show” (2014-2015) de la serie televisiva de terror.

Bibliografía

- Agamben, G. (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1974) *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Benjamin, W. (2011) *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997) Año cero, rostridad. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (2014): *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1919) *Lo siniestro* en Librodot.com [versión electrónica].
- Guattari, F. (1995) *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013) *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lacan, J. (1992) *Seminario La angustia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- (2014) El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ludmer, J. (2010) *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Editorial Eterna Cadencia.
- (2007) “Literaturas postautónomas” (Documento en línea). *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y cultura*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html> [Consulta: 03-08-2010]. ISSN: 1523-1720 NUMERO 17, julio.
- Rancière, J. (2011) *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sibilia, P. (2013) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Viveiros de Castro, E. (2013) *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Notas

Heinz, José “Conocé a la artista cordobesa que creó a la muñeca de Moria Casán”, en Artes, La Voz, 24 de junio de 2017.

Sobre la autora:

Silvina Laura Mercadal

silvinamerc@hotmail.com

Es Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (CEA-UNC), Licenciada en Comunicación Social (UNC) y becaria doctoral del CIECS – CONICET. Es docente e investigadora del Instituto de Ciencias Sociales en la UNVM. Ha publicado libros, capítulos de libros y artículos vinculados con el estudio de las políticas culturales, comunicación y arte.