
PARA VER SE NECESITA UN CUERPO

Cohen, Pombo y sus imágenes

IN ORDER TO SEE A BODY IS NECESSARY

Cohen, Pombo and their images

CARLOS COPPA

carlos.coppa@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/05/2016 | Aceptado: 18/08/2016

Resumen

La relación entre imágenes e imaginario se ha estudiado abundantemente desde distintas perspectivas. El cuerpo es el argumento que se ha introducido últimamente, pero muchas veces se dispone de él de manera lateral, casi como un signo obligado de los tiempos. ¿Pero qué sucede si el cuerpo es central a la imagen tanto como la imagen al cuerpo? En la mayor parte de la producción artística actual esto ha sido asumido. Es decir, que hay obras que fuerzan una ruptura con las líneas verticales de la subjetivación, que perciben y que ponen en juego la relación mencionada con una complejidad inquietante. En las obras de Cohen y de Pombo se hacen presentes algunos de sus rasgos.

Palabras clave

Imagen; pintura; cuerpo; medio

Abstract

The relationship between images and imaginary has been studied from different perspectives. The body is the argument that has been introduced recently, but often laterally, almost as a necessary sign of the times. But what happens if the body is central to the image, as much as the image to the body? In most of the current artistic production this has already been accepted. That is, there are works that force a break with the vertical lines of subjectivity, they perceive and bring into play the relationship mentioned with a disturbing complexity. In the works of Cohen and Pombo some of its features are present.

Keywords

Picture; image; body; media; medium



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

En la representación de algunas figuras humanas presentes en las obras de los artistas considerados, observamos un tipo recurrente de tratamiento que podríamos caracterizar como fragmentación,¹ que parece un *desvío* propuesto en relación con la representación tradicional. Esa fragmentación tematizada, trasladada al tratamiento de la superficie, es la que muestra mayor eficacia como señuelo en la operación de involucramiento del espectador al centrar su interés en mostrar lo visual como un objeto perdido y en conducir la experiencia fuera del campo de lo visual. Se trata de aquel modo *perverso* y *taimado* de involucrar al espectador del que hace referencia Michel Foucault (2015) cuando analiza las estrategias de involucramiento del espectador desplegadas en la obra de Édouard Manet y las define como recursos políticos de la obra de arte. Trataré de sugerir algunos conceptos para pensar que la fragmentación formal observada es una modalidad de encuentro, en el punto en el que autor y espectador comparten la dinámica pulsional que subyace a la imagen, en el triángulo imagen-medio-cuerpo.

Cohen: fragmentos del cuerpo

Una de las particularidades en la obra de Ricardo Cohen, conocido como «Rocamble», es el tratamiento usado en la representación de las figuras. Entre las estrategias utilizadas hay una que podemos llamar «escala gráfica», que se despliega en el uso de contrastes violentos de valor. Hay una progresión, no totalmente lineal, en su utilización, hacia la desintegración casi total de la figura y su asimilación con el fondo.

En este sentido, un trabajo muy significativo es *El agujero Negro* (2001). Se trata de una imagen que Cohen repite en, al menos, otros dos trabajos, un recurso que suele utilizar. Es una figura que grita y que se toma la cara en ademán de proteger sus ojos, posiblemente, ante algo que lo deslumbra o que ve. El gesto facial es el de mueca doliente más que de grito. A pesar de esto, la figura está en un momento extático, no hay violencia ni otros gestos corporales que la acompañen. La textura de su piel es casi tectónica, con una gran diferencia entre depresiones y elevaciones, entre hendiduras y salientes, con pliegues muy acusados debido al tratamiento de máximo contraste en lo representado. Su cuerpo de composición descentrada sale un poco fuera de campo y está cruzado por tensiones superficiales y por arrugas muy fuertes. El brazo que se levanta para ocultar los ojos es un brazo descolocado, cuyo movimiento no hace descender el hombro, la cintura acromial, como sería

¹ Pongo este término con relación al uso que hace de él Frederic Jameson, quien caracteriza la sensibilidad posmoderna como fragmentaria. A riesgo de cierto exceso de literalidad, quisiera señalar que dicha fragmentación, de acuerdo al psicoanálisis, es una vivencia constitutiva de toda imagen. Lo novedoso es el modo en que se tramita, en cada obra y en cada época, su tematización.

esperable, para acompañar la elevación del brazo. La falta de naturalidad le agrega violencia al gesto, y el brazo, entonces presumiblemente quebrado o deforme, le suma dramatismo al desplazamiento. El fondo es negro pleno, de textura uniforme.

La figura descrita retorna en un trabajo titulado *Memoria* (2006). La obra, compuesta en forma más central y estable, está representada en negativo, es decir, con los valores invertidos. La inversión de los valores le agrega intensidad a la idea de fragmentación: la figura se desgrana en formas negras dentro un continente blanco sobre fondo oscuro, en la que la luz de la imagen parece provenir de un interior incandescente, como si se tratara de una brasa encendida. El fondo, a su vez, es rojo y texturado con un rayado sobre la capa de materia que se asemeja a cortes, en oposición a lo plano y acromático de la figura.

En 2007 la misma figura retorna en otra clave en la que se explotan las distintas modulaciones del trazo y del gesto, propias del lenguaje del dibujo. La obra se titula *¿Todavía?* [Figura 1].



Figura 1. *¿Todavía?* (2007), Ricardo Cohen. Acrílico sobre tela. 180 x 180 cm

No solo conserva la inversión de valores de la última versión descrita, que le permite conservar la característica señalada en la iluminación, sino que dentro de las formaciones que componen el cuerpo fragmentado se establecen modulados sobre la base de trazos que le agregan a cada fragmento profundidad

y, al mismo tiempo, independencia, con lo que ya estos no se presentan completamente planos, sino que vibran y están surcados por tensiones. La figura tiene centralidad, pero, en relación con el primer trabajo, está ampliada, avanza sobre el campo y exhibe en el sector inferior derecho una ampliación, un agregado en relación con la figura original. Esta presencia parece una mutación o el crecimiento de algo anómalo adosado y, al mismo tiempo, pudiera ser el mismo cuerpo el que se amplifica, se expande, se abre y se aplasta contra el plano del espectador. El fondo que en otras versiones fue liso y luego texturado directamente sobre la materia, en este caso está texturado de forma más óptica, sutil y coloreada con algo de rojo lavado que remeda una consistencia orgánica, de mucosa intestinal o tejido interno.

En una obra de 2002, *El Castigo*, el mismo tratamiento de contraste violento aparece en la cabeza que conforma el cuadro. El castigo no está representado directamente, sino que se puede leer en la mirada del sujeto. Tal vez provenga de su interior, estará probablemente internalizado como autopunición. El esclavo es uno de los modelos predilectos de Cohen, así como lo son sus temas asociados, la libertad y el castigo, y también es el motivo de la obra que le ha valido el reconocimiento del gran público. La mirada del esclavo surge de las sombras. La luz que deja ver sus rasgos (algunos puntos aislados de la frente, los ojos, los pómulos, la nariz, el mentón, la boca) los hace emerger de un continente negro, que casi se funde con los contornos sobre un fondo rojo oscuro, en contraste mínimo, apenas sugerido en la textura del rostro que atrapa algo de la luz ambiente.

Otro trabajo del año 2010, *El Caballo* [Figura 2], presenta como único protagonista una figura que parece estar disolviéndose en un gesto de dolor, de sorpresa o de enojo, y que se confunde con el fondo.

Está rodeada de fragmentos que parecen ser parte de otras figuras o que son los desprendimientos del personaje central, productos de la erosión de corrientes provenientes del fondo, como en una costa de fiordos.

En *Nueva Ignara* (2012), la figura ya no es de una humanidad anómala, sino lisa y llanamente un monstruo. Replegada sobre ciertos límites que contornean un ser antropomórfico pero siniestro, la imagen conserva los pliegues y las arrugas y deja entrever una consistencia ajada, con rasgos distorsionados, hendidos y fragmentados.



Figura 2. *El Caballo* (2010), Ricardo Cohen. Acrílico sobre tela. Dimensiones desconocidas

La secuencia de trabajos descritos se podría asimilar a un proceso de descomposición de lo humano. Algunos dibujos antiguos son antecedentes, como *La antigua pregunta* (1986). En este dibujo las partes constituyentes del cuerpo representado se separan, crecen, se distorsionan y develan en el tratamiento de modelados su peso y la consistencia propia de tejidos diferenciados. Podría ser un antecedente directo del cuadro *Memoria*, antes mencionado, con la particularidad de poseer de fondo una multitud de figuras que componen una trama, que plantea otra problemática que emerge en algunas obras de Cohen, a saber: la tensión entre lo colectivo y lo individual, a través de la dificultad de integrar sus representaciones. Las partes del cuerpo se hacen extrañas, se autonomizan y los intersticios así liberados dejan que la imagen de la multitud pase como penetra en la constitución de la identidad propia la mirada de los otros.

Cohen utiliza una técnica o un recurso que traduce en forma directa la mirada de fragmentación corporal: es la que pone en juego en obras, como *La mano*

izquierda en la oscuridad (2010). Esta pintura está realizada sobre un fondo negro, es decir, extrayendo las figuras mediante las luces, un recurso goyesco. El centro está ocupado por una figura que grita y que se toma la cabeza, superpuesta a una trama regular de fondo que recuerda tanto a una alambrada como a las uniones de un revestimiento azulejado, propio de una sala de hospital. Este cerco es rígido y envolvente, cierra un espacio, mientras la figura hecha de puntos de luz tiene un carácter móvil, transitorio, vibrátil y el fondo se cuele por entre las partículas-pinceladas que la componen.

En otras imágenes el estallido en partículas del cuerpo representado se ha sustituido por la proliferación de modos y de recursos dispuestos en un mismo plano temporal. En la figura representada en *El baño de Caín* (2007) [Figura 3], hay una oposición en el tratamiento de un cuerpo compuesto por músculos marcados que tiene un superficie oscura, lisa y brillante, como de basalto pulido, mientras la cabeza anciana del personaje, blanquecina, apergaminada y rugosa, parece hecha de piedra calcárea, con aspecto poroso.



Figura 3. *El baño de Caín* (2007), Ricardo Cohen. Ilustración

El gesto del personaje que grita y que parece emerger de una laguna viscosa es un gesto de dolor, que es difícil de ubicar como propio de un nacimiento o cercano a la extinción.

Pombo: la superficie que mira

En las obras de Marcelo Pombo la captura del espectador se centra en su utilización de la materia. Las diferentes calidades son manipuladas con arreglo a una sensualidad inmediata. Las superficies son transformadas, enriquecidas sobre un vector de lujo y de suntuosidad.

Pombo posiciona los objetos para que encuentren al espectador fuera de escena, esto se ve en sus trabajos con objetos, como *Winco* (1986), intervenido con chorreados y con *collages*, o en la serie de los discos. Esta estrategia se pasa a sus cuadros sin perder potencia, es decir, del objeto al cuadro objeto, como en la obra *La navidad de San Francisco Solano* (1991), en la que la calidad material del cartón es protagónica, como el polietileno de las bolsas de residuo que utiliza en *Vitraux de San Francisco Solano*, del mismo año. Materialidades bajas, relacionadas a un entorno humilde, pero nunca en clave de denuncia, sino que elevan la dignidad de estos materiales vulgares a condición de nobles, como si fuera posible beatificarlos, adherirles un resplandor nuevo y, por extensión, santificar la vida humilde de los usuarios y, de esta manera, actuar sobre la belleza del contexto.

Con algunos retornos verificables, la dirección de la poética de Pombo va desde el objeto hasta el cuadro, pasando por el cuadro-objeto. Y en el traslado de la seducción material propia del objeto al cuadro le ha significado buscar un procedimiento adecuado, una técnica para disolver el plano en partículas perladas y convertirlo en una superficie preciosa. Hay un antecedente importante de este recurso en su obra *El niño mariposa* (1996) y antes, incluso, en *Xuxa* (1993). Se trata de un modo de aplicar el esmalte, goteándolo sobre la superficie horizontal del cuadro valiéndose de un gotero, una pipeta, un palillo de *brochette* o de sushi, en una operación muy paciente y delicada, color tras color, guardando entre uno y otro el tiempo de secado necesario y respetando la dilución exacta. El color base, seco o casi seco, absorbe parcialmente la nueva gota de color, que se convierte en un punto. Se obtiene una perla, una especie de óvulo o de huevo de pez o de célula de paredes traslúcidas y de núcleo reconocible. Esta partícula elemental del universo de Pombo se acerca mucho a la idea del *orgón* reichniano.²

² Wilhem Reich, un psiquiatra formado en el círculo vienés de Sigmund Freud, postuló en 1930 la existencia de la energía orgónica, una interpretación personal de la libido, compuesta de una partícula elemental, el orgón, que es responsable de todas las formas de vida.

Estos puntos complejos son una constante en la gran mayoría de sus trabajos a partir de 1993 y son utilizados, en algunas obras, en casi todas las figuras que se oponen a un fondo frecuentemente liso o que presentan otros procedimientos. También aparecen en *Árboles enamorados* (2002) [Figura 4], visible en los brotes de las ramas, pero los troncos comparten ese tratamiento en otra tonalidad. Aquí, los árboles, que están compuestos por esta textura puntiforme, son los cuerpos de dos amantes.



Figura 4. *Árboles enamorados* (2002), Marcelo Pombo. Esmalte sobre panel. 100 x 150 cm

El pasaje del tratamiento de los árboles hacia la figura humana se verifica después. En una obra posterior, *Bodhisattva joven y náufrago* (2006) [Figura 5], el cuerpo despreocupado del santo está compuesto en su totalidad por este tratamiento perlado, en modulaciones de tamaño y de brillo, al igual que los tres personajes de otra obra del mismo año, *Festival artístico multimedia flotante*.

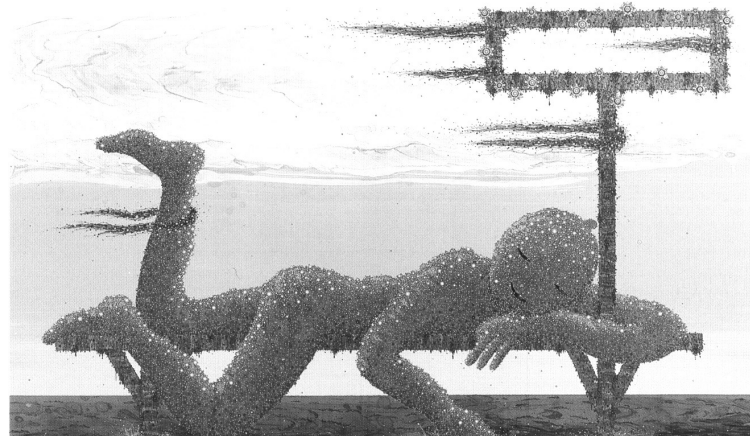


Figura 5. *Bodhisattva joven y náufrago* (2006), Marcelo Pombo. Esmalte sobre panel. 100 x 150 cm

Hasta entonces, las figuras humanas exhibían exclusivamente un tratamiento de colores planos, como en la obra *La pintura de sus ojos* (1994) o en la figura de *Niño mariposa* (1996), ya mencionado. También son planas las figuras que aparecen en la serie de los *Dibujos de Puerto Madryn* realizados en la misma época y en los que, además, aquel recurso descrito de la gota de color en forma de óvulo o de espora está sustituido por una verdadera trama no regular de pequeñísimos rostros y, a veces, de texturas puntiformes parecidas a pequeños ojos que recuerdan el goteo [Figura 6].

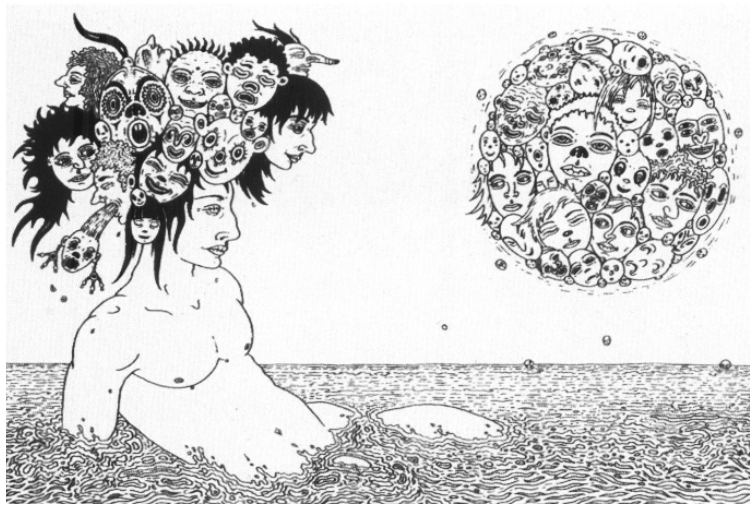


Figura 6. *Sin título* (2000), Marcelo Pombo. De la serie *Dibujos* (2000)
Marcador sobre papel. 22 x 36 cm

En *Manifestación flotante* (2006) cada punto se independiza como un ser autónomo y parece corresponder a un integrante de la multitud que flota con una exuberancia festiva pero ordenada. En otro trabajo del mismo año, *Escombros flotantes*, de planteo muy similar, el punteado se limita al registro de la textura vegetal y la composición es una proliferación de restos organizados de manera caótica.

Si asociamos las texturas compuestas de los dibujos –que se asimilan a un verdadero tejido de rostros y de ojos– y aquellas superficies que en las pinturas se logran a través del goteo –y que también relacionamos con una partícula o con una forma parecida–, podemos concluir en que lo que en las obras de Pombo era propio de la superficie de algunos objetos y materia de sus primeras obras, se vuelve la sustancia misma de los cuerpos representados en los cuadros de su obra posterior, que se vuelven menos asunto del ojo y más parte de la mirada.

Imagen, medio, cuerpos e intencionalidad

En la descripción anterior de las obras analizadas hemos querido encontrar hilos conductores entre las imágenes que nos formamos de las obras estudiadas. Entre la imagen de tipo mental individual –que se materializa a medida que avanzamos en su conjetura– y la imagen de tipo material –identificada con el medio físico que soporta aquella imagen– hay un juego de identificaciones y de proyecciones que la inmediatez con que surge esta separación, imagen mental/imagen física, nos oculta. Este esquema, que reproduce la división tradicional de cuerpo/alma y su correlato materia/idea, nos aparta de la capacidad de comprender la imagen de modo sustantivo.

Como aporte a este problema, Hans Belting (2009) introduce la consideración del cuerpo como lugar de las imágenes. Lo hace a través del concepto de medio, idea que nos ayuda a no confundir las imágenes con los cuerpos concretos. El medio de la imagen tiene una doble relación con el cuerpo: por un lado, el medio puede asimilarse como un cuerpo portador simbólico de la imagen y, por otro, el medio dirige nuestra experiencia del cuerpo y circunscribe la percepción del mismo. Los medios no tienen solo características físicas sino, también, formas temporales históricas. Además, no se limita a ser soporte material, sino a la técnica que hace visible la imagen.

Belting no identifica el cuerpo únicamente con el organismo, sino que lo concibe, además, como sede de determinaciones imaginarias y simbólicas en un planteo cercano al del psicoanálisis. Rechaza la tradición aristotélica según la cual la percepción de las imágenes es despojada de materialidad, lo que motiva que la imagen por lo general esté sometida a una interpretación puramente cognitiva. Belting reintegra la imagen al mundo de los cuerpos y le devuelve su lugar en la dinámica medial, no limitada al signo icónico. «Lo que en el mundo de los cuerpos y las cosas es un material, en el mundo de las imágenes es un medio. Puesto que una imagen carece de cuerpo requiere de un cuerpo para corporizarse» (Belting, 2009: 22). Así, Belting propone la tríada imagen-medio-cuerpo como un triángulo inseparable para interpretar las imágenes:

[...] animamos a las imágenes como si vivieran o como si nos hablaran cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. [...] La percepción de imágenes es un acto de animación. Es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas (2009: 16).

En su análisis de la pintura, un filósofo muy lejano de las posiciones teóricas de Belting, Richard Wollheim (1997) se pregunta por los mecanismos que hacen de una superficie pintada una obra, pero rechaza las explicaciones teórico-institucionales y sociológicas por considerar que dan respuestas externas

a razones que son internas a las obras. Para Wollheim lo importante es considerar el proceso de los actos concretos a partir de los cuales toma vida el cuadro, dentro de los cuales hay un grupo de actos específicos que llama «intencionales». La intención es la selección de esos [...] deseos, pensamientos, emociones, que hacen que el artista pinte como lo hace» (Wollheim, 1997: 26). Entonces, propone imaginar un estado mítico anterior a la pintura, que comienza cuando alguien deposita marcas sobre una superficie. Ese gesto de depositar ya hace que la acción sea intencionada, pero luego, además, el sujeto se da cuenta de que estas marcas están en cierta relación con la superficie y ese rasgo advertido se incorpora en la intención. Así, se acumulan distintas estimaciones relativas al orden que surge en la acción. Ese proceso por el cual el agente abstrae aspectos de lo que está elaborando, que no consideraba a priori y que utiliza como rasgos constitutivos de su actividad futura, es lo que Wollheim llama «tematización» (1997: 27).

La tematización persigue un fin: darle un significado a la superficie resultante, que es el medio por el cual el espectador *siente* el estado mental del artista (Wollheim, 1997). Esta operación suele incluir la *supresión* de lo tematizado en pos del significado. El significado descansa en la experiencia inducida en el espectador para que, llevado por las intenciones del artista, repare en él. Wollheim agrega, que la finalidad puede ser, dar y experimentar placer. La tematización se ha considerado hasta aquí como un proceso puramente mental. Pero «la tematización se da dentro del fragmento de nuestra psicología que es esencialmente corporal [...] exige un ojo [...] y exige una mano» que puedan realizar distinciones dentro del rasgo tematizado (Wollheim, 1997: 34). Desde la tradición analítica en que se inscribe Wollheim hay un reconocimiento de que la tematización (esencial a los fines de la imagen) involucra lo corporal.

Lacan: cuerpo e imagen

La imagen que nos interesa, aquella que pretendemos considerar en el involucramiento del espectador, es una imagen condicionada por una dimensión afectiva. Jacques Lacan tiene al respecto una formulación muy importante en relación con el papel que juega la imagen en la constitución del sujeto. En su artículo «El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica» (2005: 86), Lacan describe la formación del Yo como transformación en el sujeto a partir de la asunción de su propia imagen en el espejo. Esto es posible debido a la prematuración en el desarrollo de la percepción visual y a las carencias en el desarrollo motriz de la criatura humana de seis meses. El encuentro con su propia imagen genera, a partir de su captación como *gestalt*, una discordancia entre la síntesis de la imagen y la falta de coordinación vivida como imagen de cuerpo fragmentado. La tensión agresiva que se produce es resuelta en una identificación

primaria con lo semejante, con esa imagen especular que da forma al Yo, bajo la mirada de un adulto.

Luciano Lutereau (2009) señala dos notas fundamentales derivadas de esta experiencia. Por un lado, la imagen es una totalidad perceptiva de acuerdo con las leyes de la *Gestalt*. Por el otro, la imagen es condición de constitución de la realidad. Si el movimiento del cuerpo es fundamental en la constitución del espacio, la realidad es *imaginarizada* en tanto espacio realizado en la experiencia como espacio estructurado para ese cuerpo. La realidad es, en este sentido, apropiada como imagen (Lutereau, 2009).

Estas definiciones, que sitúan la imagen en el vínculo entre el registro de un cuerpo real fragmentado y la imagen especular, van a completarse con la introducción de un registro de lo simbólico que estaba anticipado, en tanto que la identificación en la imagen se produce bajo la mirada de un adulto. Para poder explicar la articulación de los diferentes órdenes de la realidad, tal como se hacen presentes en la constitución del Yo en la imagen, Lacan (1991) utiliza modelos ópticos, porque la diferencia planteada en estos entre imágenes reales e imágenes virtuales, definidas de acuerdo cómo se construyen en el ojo a partir de la luz que reflejan los objetos, permite estudiar el vínculo entre lo real y los fenómenos imaginarios.

Al partir de un primer esquema en el que sitúa el estadio de espejo,³ introduce lo simbólico a través de un espejo plano que provoca una imagen virtual. «Al mostrar la imagen donde no está, esta imagen virtual abre un campo de referencia negativizada que también podría llamarse presencia de una ausencia o falta» (Lutereau, 2009: 35). Aparece, entonces, un rasgo nuevo: la negatividad del referente en la constitución de la *gestalt* asumida como imagen corporal. La imagen de los objetos se revela como constituida a partir del cierre del objeto y de su recupero como ausencia.

Luego de la introducción de lo simbólico, lo imaginario se transforma. Si lo simbólico da existencia a lo que no se presenta ni representa, la representación de lo representado, la falta, lo más importante de lo imaginario es, a partir de entonces, que en la imagen se representa lo que no se puede ver. El estadio del espejo introduce la imagen como el lugar donde hay presencia en lo que se puede ver de algo que no se ve. De ahí que la imagen hace de pantalla de lo que no podemos ver. Echa un velo sobre lo que no se ve y el velo hace existir algo de la nada, hace ver que algo no se ve, convierte la nada en ser. Si hay algo y no hay nada es porque hay algo en algún lugar (Miller, 1994). Decíamos que en este estadio hay una transformación del sujeto a través de su ascensión en una imagen. No es una imagen cualquiera, es una *gestalt*, una imagen pregnante que aquí es la imagen del cuerpo. A partir de entonces,

³ Remito al lector al esquema conocido como ramillete invertido y su posterior perfeccionamiento (Lacan, 1991: 126-191).

esta imagen corporal estará mediando al cuerpo biológico en su intercambio y se proyectará en distintas superficies. Para Miller (1994) esto significa que el cuerpo es distinto del organismo: no es un real biológico, sino una forma, por lo tanto, es imaginario; lo que lleva a Lacan a decir que lo imaginario es el cuerpo. Esto es importante, porque el goce es impensable sin cuerpo y, por lo tanto, se vincula a lo imaginario (Miller, 1994).

Nasio: las imágenes del cuerpo

En la vida afectiva, que es la perspectiva que le interesa al psicoanálisis, cuerpo e imagen son indisolubles (Nasio, 2008). Nasio define la imagen como el resultado de una correspondencia virtual entre dos objetos. En este caso, la imagen del cuerpo⁴ sería el doble virtual de su objeto *real* que es nuestro cuerpo. Esta imagen no puede ser homogénea; está compuesta por una infinidad de imágenes psíquicas que provienen del interior y de la superficie de nuestro cuerpo real. Además de modelada por una multiplicidad de proyecciones inconscientes está animada y alimentada por la libido. Donde no hay libido no hay conmoción, en consecuencia, no hay imagen. La imagen tiene necesidad de libido para existir y la libido tiene necesidad de la imagen para circular.

El cuerpo puede pensarse a través de la trilogía de registros lacanianos: lo simbólico, lo real y lo imaginario⁵ como cuerpo real (el que siento), cuerpo imaginario (es el que veo) y cuerpo simbólico (es el que nombro) (Nasio, 2008). El cuerpo real es el cuerpo sensorial, el cuerpo erógeno, del deseo y del goce, ese que se va degradando inexorablemente. Es real no por ser sólido y palpable, sino porque en él late la vida. El cuerpo real es el cuerpo que no pueden asir los sentidos, ni las palabras, ni los símbolos, el cuerpo que se sustrae a toda aprehensión directa, entera y definitiva. No es real por orgánico, sino que el término real define la vida que lo anima y no la carne. Es lo que se nos escapa al ser humano que somos.

El cuerpo imaginario es el cuerpo que veo, principalmente en el espejo, pero también puede ser en una sombra o una silueta, una mancha, una instantánea del cuerpo captado de una vez y como un todo, que persiste en nosotros desde nuestra infancia. Puede aparecernos en un soporte (pantalla, escultura, dibujo, fotografía) o aún en la silueta que reconocemos en la apariencia de nuestros semejantes, pero siempre fuera de nosotros. Es una imagen que conmueve, que cautiva y que, a veces, me contraría, me amenaza o me vuelve

4 Con esta expresión, Nasio se cuida muy estratégicamente de hablar en términos de imagen propia o de cuerpo propio, porque es su localización y su pertenencia, naturalizadas en el lenguaje, las que pretende desmontar.

5 Además de la complejidad de estos términos, Lacan tiene acepciones propias, distintas a las que utilizamos habitualmente. Para empezar a ver este tema, recomiendo al lector acercarse a Jacques Lacan (2007) y a Dylan Evans (2005).

una impresión decepcionante. Esta imagen también es una imagen perforada, cuyo agujero metafórico representa la energía libidinal que galvaniza mi mirada cuando me reflejo en el espejo; allí puedo ver todo menos lo que siento.

En cuanto al cuerpo simbólico, el cuerpo es en sí mismo una metáfora, la más elocuente de todo lo vivo e, inversamente, el objeto más simbolizado, el que suscita más metáforas. El símbolo sustituye, pero también engendra, la realidad, por lo que a veces se convierte en lo que llama significativo. El cuerpo simbólico o significativo es la singularidad corporal que pasa a ser significativo, como representativa del sujeto, y le impone su realidad. Según Nasio (1994) hay tres estados del cuerpo propio percibido, conformados por su propia imagen. La imagen del cuerpo sentido es una imagen mental inconsciente, que puede permanecer en ese estado o hacerse consciente, o exteriorizarse en un acto. Es una imagen perforada por la libido y en mosaico, como el cuerpo acribillado de sensaciones, de deseo y de goce del que es doble. La estructura de esta imagen real del cuerpo sería una superficie compuesta de microimágenes no figurativas, móviles, cambiantes y en permanente reimpresión con las imágenes de la infancia, todas investidas por la libido, representada por un agujero. Este representa la ausencia de representación de la libido en la imagen tanto en la imagen real y como la especular del cuerpo ambas atravesadas por el flujo libidinal que las irriga, las acerca y las fusiona.

La imagen del cuerpo visto es la imagen especular de nuestra silueta, está tan perforada por la libido como la imagen mental de las sensaciones. La imagen del cuerpo significativo no es consciente, ni inconsciente, ni actuada, sino que es nominativa, y el nombre es el doble de la particularidad física que singulariza el cuerpo. La imagen corporal no puede corresponderse exactamente con el cuerpo real, porque las zonas erógenas se presentan como manchas opacas en el lugar del cuerpo real donde la libido satura. Allí, la imagen se presenta perforada o, también, con un foco incandescente y enceguedor llamado «falo imaginario», (simbolizado así: $-\phi$). Este agujero es un verdadero vacío aspirante que mantiene unidos a los elementos de la imagen por medio de una fuerza centrípeta. El $-\phi$ es el verdadero organizador de la estructura y el impulsor de la imagen.

Tenemos que decir que esta imagen perforada no es una totalidad plena y con apariencia homogénea, sino, más bien, una composición de una multiplicidad de fragmentos corporales tanto una oreja como el tono de una voz o el olor de un vestido. La imagen del cuerpo es una imagen compuesta, una trama de microimágenes parciales. La percepción de mi cuerpo no solo produce imágenes fragmentarias, sino que, además, nunca es una percepción directa del cuerpo real. Esta imagen no cesa nunca de producirse y permanece siempre en estado de esbozo. Construida desde la vida fetal, esta imagen inconsciente dinámica, causal, libidinal, perforada por el falo y compuesta solo existe con la condición de que ese cuerpo percibido esté habitado por la presencia del otro.

Comentario final

Tras el cuerpo de toda imagen acecha la imagen del cuerpo, en un bucle que nos permite constituirnos en lo que llamamos realidad; es allí, en la inadecuación constitutiva que el lenguaje sutura, dónde radica lo irrepresentable y la posibilidad del goce. En este sentido, algunas imágenes, entre las que viajan como objetos visuales intencionales, afirman nuestra visión, nos tranquilizan. Otras, como las obras de Cohen y las de Pombo, por vías diferentes, nos enfrentan con nuestra ceguera.

En Cohen la superficie emite señales de una inminente desintegración, que se detiene justo antes que la materia se convierta en sustancia indiferenciada. La integridad del cuerpo está amenazada, pero la disolución es una posibilidad que afirma también, en el extremo, la capacidad de un ordenamiento distinto, de una reconstitución distinta de los objetos a partir del estallido de la libido en todas las direcciones, la subversión del deseo por un desborde de lo pulsional. Para Pombo, en cambio, se llega a esa comprensión a través de una saturación de goce, conducido por un exceso de orden que logra inquietar. Se tramita el peligro de la disolución de manera opuesta, quizá, señalando que todo nuevo reagrupamiento de lo libidinal, toda puesta en estructura de los fragmentos, es tan necesaria como efímera.

Lo político de estas operaciones subyace en que captan al espectador a partir de la posibilidad de reconfigurarse como sujeto de una disposición deseante distinta. Lo hacen respetando su singularidad deseante, sin obturar el vacío con una propuesta de reconfiguración, sino conectando con la posibilidad de convertirse en un otro de sí mismo.

Referencias bibliográficas

- BELTING, Hans (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- EVANS, Dylan (2005). *Diccionario introductorio de psicoanálisis laciano*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2015). *La pintura de Manet*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LACAN, Jacques (2005). «El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». En *Escritos I* (pp. 86-93). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- LACAN, Jacques (1991). *Seminario I. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (2007). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- LUTEREAU, Luciano (2009). *Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires: Grama.

MILLER, Jacques-Alain (1994). «Las cárceles del Goce». *Terceras Jornadas Anuales de la Escuela de Orientación Lacaniana* (pp. 13-32). Buenos Aires: Escuela de la Orientación Lacaniana.

NASIO, Juan David (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires: Paidós.

SÁNCHEZ USANOS, David (2010). *Reflexiones sobre la posmodernidad. Una conversación de David Sánchez Usanos con Frederic Jameson*. Madrid: Abada.

WOLLHEIM, Richard (1997). *La pintura como arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa.