



El arte abyecto en la obra de David Nebreda en relación a la noción de real lacaniano

Adriana María Ramírez Zapata

Monografía para optar al título de
Especialista en Psicopatología y Estructuras Clínicas

Asesora

Beatriz Elena Maya Restrepo

Magíster en Ciencias Sociales Énfasis en Psicoanálisis, Cultura y Vínculos Social

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Psicología
Medellín
2020

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	3
PLANTEAMIENTO PROBLEMA.....	6
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS.....	15
General.....	15
Específicos.....	15
MARCO DE CONCEPTUAL.....	16
MÉTODO.....	17
Enfoque metodológico	17
Diseño metodológico.....	18
Estrategia metodológica	18
Unidad de análisis	19
Categorías de análisis.....	19
Universo/Población	19
Muestra Poblacional	19
Técnicas de recolección y análisis de datos.....	20
Descripción de las fases del proceso metodológico	20
RESULTADOS.....	22
Categoría 1. Elementos gráficos y conceptuales que caracterizan la obra visual de David Nebreda y el arte abyecto.....	22
Categoría 2. Noción de real, <i>das Ding</i> , en Lacan en relación a la creación y la experiencia artística	30
Categoría 3. Nebreda muestra la “Vacuola”.....	38
CONCLUSIONES.....	45
REFERENCIAS	46

RESUMEN

El arte contemporáneo acerca al espectador hacia una nueva experiencia estética que abre la posibilidad de pensar el acto de creación a la luz de nuevos referentes, mas cuando se trata del arte abyecto, del cual se desprenden elementos visuales y estéticos mas allá de la concepción que se había desarrollado a partir la noción de lo bello del arte clásico. El artista plástico español David Nebreda con su obra basada en el autorretrato mediante la exposición de su cuerpo torturado, intervenido con sus propios fluidos corporales como sangre, heces y orina, también con materiales corto punzantes como agujas y cuchillas; pone en evidencia aquellos elementos que habían permanecido ocultos, generando sensaciones de horror y de angustia en el espectador; formato que así mismo, parece ir en contravía de la noción lacaniana de la producción artística como formas creadas desde de lo bello para ocultar lo real, la Cosa, como aquello fuera de toda representación que se relaciona con la muerte; apareciendo así una forma de representación que más que ocultar o velar la Cosa -das Ding, bajo la forma de lo bello, parece develarla.

Palabras Claves: Arte, psicoanálisis, lo Abyecto, Nebreda, La Cosa- das Ding, lo Real.

ABSTRACT

Contemporary art brings the spectator into a new esthetic experience that generates the possibility of conceiving the act of creation in the light of new references, especially when it comes from abject art, from which visual and esthetic elements emerge beyond the conception that was developed from the notion of the beautiful in classical art. The Spaniard plastic artist, David Nebreda, with his performance based on the self-portrait by exposing his tortured body, intervened with his own biological fluids such as blood, feces, and urine, also with sharp objects such as needles or blades; evidences those elements that remained hidden, generating horror and anguish sensations in the viewer, format that likewise, seems to go against the Lacanian notion of the artistic production as shapes created from the beautiful to hide the real, The Thing, as that external to any death-related representation; thus displaying a way of representation that, rather than hiding or veiling The Thing -das Ding-, under the form of the beautiful, seems to reveal it.

Keywords: Art, psychoanalysis, the Abject, Nebreda, The Thing-das Ding, the Real.

El artista debe ser ciego a las formas “reconocidas” o “no reconocidas”, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos.

Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1983, p. 75.

Planteamiento del problema

Las vanguardias artísticas surgidas en la década de los años sesenta, marcaron y modificaron la concepción de la estética tradicional desde la noción de lo bello. La obra de arte ya no es vista como una totalidad que atrae para sí la mirada del espectador, ni como algo que se le impone por su plenitud y suficiencia de lo sensible, su sentido y su valor se encuentran, mas bien, en su poder de descentramiento y en la efectividad con que lleva al espectador mas allá de sus propios límites. En la obra de David Nebreda encontramos este tipo de expresión, la cual se aleja de la experiencia sublime y apaciguadora para instaurar sensaciones de horror, asco y angustia. El psicoanálisis desde sus planteamientos realiza una elaboración de porqué los seres hablantes crean objetos de arte, a través de las nociones como la sublimación en Freud y lo Real en Lacan. Desde estos planteamientos, se pretende explorar cómo los objetos producidos por Nebreda, desde sus características transgresoras y abyectas, que causan en el espectador horror y repudio, se articulan a las elaboraciones del psicoanálisis con respecto a la creación artística.

Nebreda nació en 1952 y es licenciado de artes plásticas de Madrid, al culminar su formación ya había sido diagnosticado con esquizofrenia paranoide, alternando periodos de pérdida de conciencia con otros de total lucidez; enfermedad que se había manifestado desde la edad de 19 años (Panera, 2002, p. 9). Vive solo y aislado sin mantener contacto social, en su familia se presentan también casos de graves trastornos psiquiátricos. Nebreda somete su cuerpo a largos periodos de ayuno y silencio, a prácticas extremas de dolor físico como pinchazos, cortes y quemaduras, al cosido de la piel y a cubrirse el cuerpo y la cara con sus propias heces y fluidos corporales como sangre u orina.

Para Amorós el acto violento de Nebreda contra su cuerpo, constituye la génesis de un lenguaje artístico contra la desorganización psíquica (Amorós, 2002, p. 178); más que una tendencia a la creación artística en sí misma con la intencionalidad de la fabricación de un objeto artístico. Al respecto cita al propio Nebreda a partir de una entrevista realizada por Catherine Miller, escritora y fundadora de la revista *Art Press* de Francia, donde Nebreda le expresa ante a las prácticas de autoagresión que se inflige que: “yo quisiera precisar que estas

heridas no se han hecho específicamente para hacer una fotografía, la auto agresión no tiene como sentido ese fin.” (Amorós, 2002, p. 178). Para Amorós el registro fotográfico de Nebreda es una búsqueda secundaria mas que un fin en sí.

Sin embargo, según Panera para Nebreda sus obras no se tratan de performances o meros registros fotográficos, al respecto lo cita: “Mi propia realidad es bastante peor que las fotos”, aludiendo al hecho de que sus fotografías no deben de considerarse exclusivamente como documentos o registros de su situación humana, sino más bien como creaciones artísticas en el sentido estricto (Panera, 2002, Pág. 10); aspecto que podría ser nombrado en el caso de Nebreda paradigmático ya que, a pesar de ser un sujeto que dentro de los términos psicopatológicos está atravesado por la psicosis, se muestra en conexión con el acto de creación, reconociendo el proceso a través del cual llega a la producción de un objeto de arte, que queda documentado a través de la fotografía, del autorretrato; en este terreno manifestó Nebreda, ha logrado desarrollar una práctica artística. (Amorós, 2002, p. 178, Citando entrevista de Millet, 2000).

Por su parte, desde el psicoanálisis la obra de arte no es analizable, no es una información del inconsciente del artista que nos dice su verdad como sujeto; según Lacan (1990) no existe psicoanálisis aplicado a la creación artística. El psicoanálisis sólo puede ser aplicado a un sujeto vivo que habla y que oye y no es analizable porque la obra de arte es diferente de un “hecho de lenguaje”, como un lapsus o un sueño donde podrían predominar los efectos de sentido. Al contrario, la obra de arte, por su presencia de objeto es difícil de aprehender por la significación y posibles explicaciones. No obstante, en la obra de Nebreda, se encuentra una experiencia que moviliza e incomoda al espectador, ya que está alejada de la experiencia acogedora al producir sensaciones de aversión, horror y asco; en contraste con la noción de lo bello y lo sublime, que había estado asociada a la estética tradicional.

Se presenta como un acto inaugural, que introduce un cambio en la concepción de la estética, el trabajo del artista Marcel Duchamp (1887-1968) para quien como lo nombra Hernández (2002, p. 178), “la única tarea del artista -de nuestro tiempo- era investigar la naturaleza del arte mismo”; concepción que lleva a suponer que el objeto producido o

fabricado por el artista no sería el fin en si mismo, sino que el proceso de construcción y el concepto sobre el cual se articula, brindarían el referente desde el cual podría ser valorado y elevado como objeto artístico. Duchamp al ubicar en 1917 un orinal desde la perspectiva de objeto de arte, instaura la posibilidad de que cualquier cosa podía llegar a ser una obra de arte, donde la atención recae en la importancia de los procesos formativos y en su conceptualización, más que en la obra terminada o en el producto. Desde este acto, los fenómenos perceptivos, del encuentro con la obra, remiten a procesos reflexivos por parte del espectador estableciendo una relación con la obra de arte, que marcan el proceso de la experiencia estética.

A través de este acto, Duchamp crea los *readymades*, objetos cotidianos separados de su entorno y contexto habitual que son presentados por el artista como obras de arte. A partir de entonces, el arte no solo era una experiencia sensible sino también un acto reflexivo introduciendo con ello el arte conceptual; lo que creó otras formas de arte como instalaciones, y performances; así lo que el *readymade* de Duchamp articula, según Foster, son las condiciones enunciativas de la obra de arte desde fuera, como un objeto extraño. (2001, p. 19).

Este movimiento implica una variación en la noción de lo bello que modifica el referente estético que se traía desde la época clásica; como la creación y producción de las cosas bellas capaces de producir placer y deleite. Para Bernal fue Martin Heidegger filósofo alemán, quien aclaró el concepto del arte en el pensamiento griego en el sentido de la *téchnē*: “el gran arte de los griegos, antes de un hacer, comprendía un saber, una especial disposición de traer a lo visible aquello que permanecía oculto” (Bernal, 2017, p. 2). La autora considera que la palabra estética designa la percepción sensible, el sentimiento producido por lo bello tanto de la experiencia sensible a través de la naturaleza, como a través del arte mismo, es decir, que la obra de arte adquiere valor en tanto es capaz de suscitar sentimientos en el receptor y de modificar su “estado sentimental” (Bernal, 2017, pág. 8), desde lo bello y lo sublime.

Es posible que el acto del artista Duchamp de darle un mayor valor a la producción y al proceso de concepción y de construcción a la obra desde la elaboración cognitiva, es lo que para Heidegger puede significar una declinación del gran “arte griego” y una pérdida de su carácter sagrado (Bernal, 2017, p. 5), ya que más que una experiencia directa en la presencia del objeto, la vivencia llega en su lugar como expresiones de la vida del artista, no importa su identidad fenomenológica, lo que puede hacer de estos objetos obras de arte es un comentario o una interpretación.

Por otro lado, fue el filósofo Friedrich Hegel quien introdujo la noción de la reflexión estética como algo inseparable de la obra de arte. Para este autor el arte ocupa un punto intermedio entre la percepción sensible y la abstracción racional (Hegel, 1985, p. 42), donde no sólo se percibe el objeto en su forma o apariencia concreta, sino que la razón, la capacidad reflexiva del hombre, extrae de este sus características individuales, para abstraer lo general y concebir la idea o concepto que espera transmitir. De allí se podría plantear que la experiencia estética como percepción fenomenológica, no puede constituir por si sola un criterio entre lo artístico y lo no artístico, ya que sólo la apariencia sensible, no dice nada de lo que produce la obra en el espectador, ni tampoco cómo se produce (Ramírez, 2005, p. 37)

Desde la perspectiva psicoanalítica por el contrario se pueden encontrar los planteamientos teóricos sobre como los seres humanos producimos los objetos de este tipo, de dónde extraemos la experiencia estética, en contraposición a las expresiones de arte vanguardista que ratifican el valor del *readymade* de Duchamp (Ramírez, 2005, p. 4), al considerar solo la experiencia estética fenomenológica de la percepción, obviando la condición y constitución del sujeto que lo crea y experimenta a través de su exposición, como un ser a travesado por lo simbólico. El psicoanálisis a partir de la definición que tiene del sujeto como un ser inmerso en lo simbólico, en el lenguaje, postula que la percepción no es algo consciente que el sujeto hace desde la razón, sino que está determinado por un aspecto fantasmal, por un agujero que deja su travesía por lo simbólico; al respecto afirma Lacan los “elementos imaginarios del fantasma llegan a recubrir, a engañar al sujeto”. (Lacan, 1990, p, 123).

El arte contemporáneo al igual que el psicoanálisis, también es iconoclasta, no solo por coincidir en su origen y crecimiento con los movimientos vanguardistas (Foster, 2001, p. 60) sino por su gesto de ir contra la concepción racionalista del hombre, centrado desde Descartes en la conciencia y en el pensamiento. El psicoanálisis planteó que la conciencia y por lo tanto la razón, están regidas por mecanismos ignorados por ella misma de orden inconsciente. De esta manera el psicoanálisis puso en marcha un discurso que se enlazaba con los planteamientos de los movimientos de vanguardia a los que comúnmente se le ha asociado como el caso del surrealismo; algunos de sus principales representantes son: Salvador Dalí, André Breton, Luis Buñuel, Johan Miro, entre otros.

La primera aproximación del psicoanálisis a la obra de arte fue a través de la noción de sublimación elaborada por Sigmund Freud. La sublimación está relacionada con la ausencia del objeto, con *das Ding* (Ramírez, 2005, p. 5), concebido como el agujero, el vacío que deja la estructuración subjetiva del ser humano, y al igual que el lenguaje, el arte pretende bordear este agujero con una representación, con una presencia ficticia, por medio de las nuevas representaciones que crea el artista a través de nuevos objetos, buscando capturar la Cosa, *das Ding*. Para el discurso psicoanalítico el objeto surge de su propia ausencia, de su falta; esta idea no sólo remite al psicoanálisis lacaniano sino también al pensamiento filosófico de Heidegger para quien cualquier objeto como un vaso, una botella o un espacio arquitectónico, surgen del vacío (Lacan, 1990, p. 149).

Así mismo para Lacan la belleza es un velo que cubre el vacío, que en última instancia sería el deseo de la muerte, aquello que está por fuera de significación, lo que queda fuera del campo de lo simbólico representado por la Cosa o *das Ding*. La representación bella del objeto de arte, da forma a este vacío y al mismo tiempo advierte que hay algo mas allá: la muerte, la pérdida. Al respecto afirma Lacan: “la función de lo bello es, precisamente, indicarnos el lugar de la relación del hombre con su propia muerte y de indicárnoslo solamente en un deslumbramiento” (Lacan, 1990, p. 352). Para este autor, como lo aborda en el seminario XI los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1977) la mirada es el objeto entorno al cual gira la obra, aparece entonces lo escópico, la noción de la mirada,

como el elemento que permite abordar el efecto de la obra de arte sobre el espectador, es decir la experiencia estética.

Desde la perspectiva psicoanalítica, la cuestión del engaño es fundamental en la conceptualización que se hace del arte, Lacan afirma que el objetivo de la pintura es engañar al ojo (Lacan, 1977, p. 109). Desde la concepción lacaniana el artista produce engaños, lo que pinta, lo que escribe, es un engaño y el fantasma es una noción que tendría estructura de ficción, de un engaño; siendo una formación imaginaria que intenta dar respuesta a lo real (Ramírez, 2005, p. 6). El fantasma es una construcción imaginaria que intenta elaborar lo que está fuera de significación mediante la creación de nuevos objetos, (el objeto *a*), dice Lacan que deja reducido al sujeto en la ignorancia en lo que hay más allá de la apariencia y ahí el engaño, ya que no es posible ir más allá, porque *das Ding* es no simbolizable, sólo se tiene su representación por la apariencia y por lo que logra bordear la obra de arte y así evitar la muerte, el placer absoluto.

Sin embargo, se presenta como paradigmática la producción artística relacionada con el arte abyecto donde el objeto es llevado a las fronteras del cuerpo violado, sus partes se presentan como residuos de violencia y traumas, donde según Foster se presenta “la extraña ambición de sacar el trauma del sujeto, con el aparente cálculo de que si no puede reclamarse su perdido *abjet à*, al menos la herida que dejó atrás puede sondearse” (Foster, 2000, p. 157), tenemos así que el arte abyecto se presenta como:

La resistencia a lo simbólico había comenzado. Por ello, lo desagradable, el miedo y el rechazo implicaron el total protagonismo de un elemento que, si antes era celebrado por la belleza de sus formas, ahora lo hacía por su debilidad y maleabilidad: el cuerpo, un cuerpo dañado, rajado, que mostraba las perversiones de la carne y exageraba su, en el fondo, inocente pretensión de realidad. Así, los efectos viscerales reales que mencionaba Jameson pasaron a ocupar uno de los focos del debate artístico. Todo aquello por lo que el cuerpo había sido condenado durante siglos, adquirió de pronto el significado opuesto, presentándose, como si tal cosa,

una completa inversión de valores en el mercado de la carne. (Hernández, 2016, p. 141)

En este tipo de producción artística aparecen objetos que, desde la mirada, contradicen todas aquellas formas de lo bello y el proceso de engaño mediante el cual se rodea la Cosa, lo real, por el contrario, parecen descubrirlo con cosas extrañas y cuerpos torturados a través de los *performances* o las representaciones hiperrealistas. Encontramos en la obra del artista plástico español David Nebreda, una obra basada en el autorretrato donde su propio cuerpo, es sometido a ayunos que lo llevan a la extrema delgadez, recurre al uso de cuchillas u objetos punzantes para someterlo, además de usar sus fluidos corporales como parte de su intervención artística.

Este objeto de arte se presenta desde la imagen de un hombre destrozado, desfigurado, que comienza a poner en escena la parte ominosa que también lo determina, como aquel vacío constitutivo imposible de llenar. Si la estética tiene como finalidad echar una suerte de velo, de pantalla sobre el horror de la castración, surge la pregunta si en este tipo de reproducción artística la pantalla, el velo aparece rasgado poniendo la mirada del sujeto frente a lo real, como aquello imposible de nombrar.

Desde estos planteamientos se pretende explorar como los objetos producidos por Nebreda, que para él deben de ser valorados como artísticos, podrían relacionarse con la noción de lo real en Lacan; como el vacío constitutivo del sujeto, ya que por sus características transgresoras y abyectas, realizados con desechos que producen en el espectador horror y repudio (Ramírez, 2005, p. 5); se oponen a la noción clásica de belleza, de aquellos objetos de arte que son artículos de lujo y admiración, desde estos referentes podríamos preguntar entonces:

¿Cómo se relacionan los objetos de arte que produce Nebreda con la noción de Real que desarrolla el psicoanálisis lacaniano?



Autorretrato David Nebreda

Fuente: página web <https://2017/02/la-obra-provocadora-35-david-nebreda.html>

Justificación

El arte ha estado ligado en diferentes modos y momentos al abordaje que el psicoanálisis ha realizado de los fenómenos psíquicos tanto desde el ámbito clínico como desde el desarrollo teórico; así mismo en algunos casos, también el arte se ha articulado a las nociones desarrolladas por el psicoanálisis como en el caso del surrealismo, integrando conceptos elaborados por Sigmund Freud como el inconsciente y el material onírico dentro de la elaboración de la obra. De igual manera el psicoanalista Jacques Lacan ha retomado para su análisis teórico, a diferentes artistas plásticos de los cuales se podría destacar el pintor español Diego Velásquez y su obra *Las Meninas*, desde donde Lacan se centro para abordar nociones como la mirada, lo escópico y la experiencia estética, nociones que se sitúan en relación al concepto de *das Ding*, el vacío, que retoma tanto de la obra Freud como del filósofo Martín Heidegger , como aquel real que deja tras de si la estructuración del sujeto en la travesía por lo simbólico, vacío desde el cual se crea la obra de arte para evita el encuentro con lo mortífero, con el goce absoluto, cuyo lugar presentifica la muerte, la pérdida.

La elaboración que Lacan realizó de la noción de *das Ding* -La Cosa- proporcionó los elementos conceptuales para el desarrollo de la noción de *objeto a*, ambos conceptos hacen

alusión al orden de lo real y al arte, tanto desde la perspectiva de la creación como de la experiencia perceptiva. En el caso de la obra de arte contemporánea, dicha experiencia parece contradecir el efecto fascinador y contemplativo que podría generar el encuentro con la obra, como aquello que crea un velo, desde lo bello, alrededor del vacío, puesto que en la obra de arte contemporánea el objeto de arte no produce contemplación sino rechazo. Y si bien este tipo de arte podría ser argumentado desde las ideas del psicoanálisis, va mucho más allá de la simple representación onírica o de la idealización de los sentimientos que pueden aparecer en una pieza de arte como el Surrealismo; ya que, en el arte abyecto, el artista parece reflejar sus padecimientos mentales como se pueden encontrar en la obra del artista plástico David Nebreda basada en sus autorretratos.

Por lo tanto, acercarse a la obra plástica del artista contemporáneo David Nebreda, articulándola con la noción de *das Ding* de Lacan, pueden hacer posible el abordaje, desde la mirada de lo abyecto, de nuevos referentes y conexiones conceptuales más allá de todo el desarrollo que desde la teoría psicoanalítica lacaniana se ha articulado, y abrir otras vías y nexos conceptuales posibles para comprender este nuevo formato de representación, donde lo bello y lo sublime parecen estar superpuestos. La articulación conceptual de nociones como lo real, además, permite indagar por la dimensión clínica, en la medida que involucra la estructura que determina el proceso de subjetivación, como aquello en lo cual, todos los seres hablantes están implicados

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar la relación entre los objetos de arte que produce Nebreda con la noción de Real que desarrolla el psicoanálisis lacaniano.

Objetivos Específicos

- Indagar por aquellos elementos que caracterizan a la obra visual de Nebreda, desde lo abyecto.
- Abordar la noción de real, *das Ding*, en Lacan en relación a la creación y la experiencia artística, como aquello que crea un velo ante el horror de la castración.
- Encontrar elementos teóricos desde el psicoanálisis que brinden comprensión al campo artístico no mediada por la noción clásica de lo bello, que desde sus características trasgresoras podrían hacerle frente a lo real.

MARCO CONCEPTUAL

Para explorar la noción de arte del objeto en el discurso psicoanalítico es preciso ubicar inicialmente la noción de *das Ding* -la Cosa. Freud introduce el concepto de la Cosa o *das Ding* en el Proyecto de Psicología para Neurólogos (1979) y Lacan lo remota en el Seminario VII la Ética del Psicoanálisis, para elaborar la fórmula de la sublimación donde afirma que “-ella eleva el objeto- a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1990, p. 138), entendida como la posibilidad de crear un objeto que la sociedad puede estimar y valorar. Con el concepto de *das Ding* o la Cosa hace alusión a lo incognoscible, a lo que se encuentra por fuera de lo simbólico, a lo Real, a algo que el sujeto no tiene acceso, que nunca ha tenido pero que siente perdido y por lo tanto desea volver a encontrar.

El campo que Lacan evoca como el de la Cosa -*das Ding*, es tomado de la elaboración que realizaron tanto Freud como Heidegger, ambos autores llevan a Lacan a situar la Cosa como el vacío, lo innombrable, lo irrepresentable. En Heidegger se encuentra relacionado en un artículo titulado *Das Ding*, donde vincula la Cosa con el vacío y se dirige a la función artística más primitiva, la del alfarero y se pregunta por aquello que este hace cuando modela las paredes de un vaso; ya que, al modelar las paredes de un vaso, da forma al vacío (Castrillo, 1998, p. 201); por lo tanto lo que hace del vaso una cosa, no reside únicamente en el material que lo constituye, sino en el vacío que contiene.

Lacan hace de este alfarero el paradigma de la sublimación artística donde el artista crea a partir del vacío, *das Ding*, pero que no lo tapa, ni lo obstruye sino por el contrario, a través de lo que hace, de las paredes que crea, evoca ese vacío del que toda obra de arte surge, al respecto dice Lacan “el objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinado a la vez a delimitarla, presentificarla y ausentarla” (Lacan, 1960, p. 174). Es así que para Lacan la obra de arte es aquella que logra evocar el campo de *das Ding* a través de la función de lo bello como el velo ante lo irrepresentable: La muerte.

Desde la mirada y la reflexión teórica que realiza la autora y artista plástica Lorena Amorós Blasco en *Los Abismos de la Mirada* (2005) se puede encontrar una línea de investigación orientada hacia las experiencias límites en el autorretrato relacionadas con el concepto de identidad y a la “voluntad de destrucción” de ciertas perspectivas artísticas. Para la autora en proyectos actuales como los desarrollados por Nebreda, se presentan prácticas de riesgo como experiencia límite que metafóricamente lleva a mirar al abismo, al vacío, como forma de confrontar directamente la muerte; “donde la ficción de la muerte y el autorretrato se utiliza como una estrategia reivindicadora” (Amorós, 2005, p. 15), es decir que a través de lo ficción se puede materializar la muerte desde una perspectiva personal y artística. Desde esta caracterización de la obra de arte que plantea esta autora podría ubicarse la noción de real de Lacan, sin embargo, requiere de una revisión detallada y contrastada con la noción de identidad como conciencia sobre la propia muerte, desde una voluntad de aniquilamiento que parece paralela según Amorós a la voluntad de autocreación puesta en la obra de arte.

MÉTODO

Enfoque metodológico

El presente trabajo se circunscribe al enfoque hermenéutico interpretativo, como vía para comprender los fenómenos sociales y humanos; siendo la hermenéutica una actividad de reflexión que “permite la captación plena del sentido de los textos en los diferentes contextos por los que ha atravesado la humanidad”, desde este enfoque al interpretar una obra, se indaga sobre aquellos elementos que lo componen desde su disposición, su género y su estilo (Arráez, Calles, & de Tovar, 2006, párr. 7).

De acuerdo con Heidegger (1997), la interpretación debe ser comprendida como un acto de apropiación de significados y sentidos, respondiendo a la pregunta *del cómo de las cosas o por sus acciones asociadas* (Pacheco, 2019 p. 124); es decir que la dimensión interpretativa, en el marco del lenguaje como representación, ya sea como un texto escrito o como un cuadro, posibilita el acercamiento polisémico, capaz de acercarse a los diferentes

sentidos y significados de estos, a través de desarrollo y análisis distintivo, específico y categórico de la propuesta de la tesis de un autor o de la obra producida.

Diseño metodológico

El diseño metodológico será desarrollado desde la investigación cualitativa hermenéutica, donde a través de una exploración, revisión y análisis de fuentes de información, se intentará indagar por la manera en que se relacionan los objetos de arte que produce Nebreda con la noción de Real que desarrolla el psicoanálisis lacaniano. Se acudirá a la técnica de análisis documental, comparativa e interpretativa para de cuenta de la forma como se relacionan o vinculan diversos fenómenos o conceptos entre sí; “un concepto o variable conociendo el comportamiento de otra u otras variables relacionadas” (Cazau, 2006 p. 27)

Estrategia metodológica

Como estrategia metodológica se recurrirá a la iconografía, método desarrollado por el historiador de arte alemán Erwin Panofsky (1892- 1968) como método que intenta profundizar e interpretar el significado de las imágenes, producidas en el contexto del arte “cuyo sentido es impenetrable o simplemente incongruente para su propio destinatario y productor” (Ramírez, 1996 p. 297). Así mismo, este método permite establecer conexión con otras áreas y disciplinas del saber para abordar los problemas de la representación, de las particularidades visuales del tema que aborda la obra y los aspectos de su creación, que son comunes a las obras maestras y a los productos «artesanales» (Ramírez, 1996, p. 295), conexión que en el presente trabajo se articulará con el psicoanálisis de orientación lacaniana.

Según Ramírez (1996) para Panofsky, el significado intrínseco o contenido de la obra está por encima del acceso al ámbito consciente, lo que conlleva a que el significado expresivo de la obra, esté por debajo de ésta; al respecto dice: “Parece que de alguna manera el inconsciente «explica» en última instancia todos los niveles del significado”. (Ramírez, 1996, p. 302). Es así como desde esta estrategia metodológica, el análisis iconográfico se hace posible, desde cierto rigor y profundidad, indagar sobre aquellos elementos y puntos de

referencia que pueden permitir valorar superposiciones, deslizamientos, contradicciones y punto de unión entre la conceptualización de los objetos de arte con la teoría psicoanalítica; desde la revisión de diversas fuentes literarias y bibliográficas.

Unidades de análisis

Relación entre los objetos de arte que produce David Nebreda con la noción de real que desarrolla el psicoanálisis lacaniano.

Categorías de análisis

- Elementos gráficos y conceptuales que caracterizan la obra visual de David Nebreda y el Arte Abyecto.
- Noción de real, *das Ding*, en Lacan en relación a la creación y la experiencia artística.
- Elementos teóricos desde el psicoanálisis frente a la noción clásica de lo bello.

Universo/Población

Para el presente proyecto la población será documental-bibliográfica, incluyendo artículos de revista, libros, trabajos de grado, memorias de simposios y seminarios, entre otros, de diferentes bases de datos (Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Redalyc, SciElo, Google academic, Repositorio UdeA, Dialnet) que aluden a las siguientes palabras clave: Nebreda, lo Real y arte abyecto.

Muestra Poblacional

La muestra será seleccionada a partir de los siguientes criterios:

- Criterio de Pertencia: Se incluirá el material que se ajuste a los criterios conceptuales relacionado con los objetos de arte y la noción de Real en Psicoanálisis.
- Criterio Temporal: Se procura una selección de documentos publicados en los últimos 15 años, sin embargo, no se excluirán aquellos que estén por fuera de este rango y brinden articulación y referentes conceptuales a la investigación.

- Criterio de accesibilidad: se prioriza el material del cual se pueda tener acceso dentro los canales virtuales, se excluyen investigaciones en otros idiomas fuera del español.

Técnicas de recolección y de análisis de datos

La Matriz Bibliográfica y de Contenido propuesta por el Grupo de Investigación PSYCONEX: Psicología, Psicoanálisis y Conexiones de la Universidad de Antioquia, será la técnica para realizar la recolección de datos e información para el diseño de la monografía de investigación. También, se usará la Matriz Analítica de Contenido para el análisis de datos definida como:

un instrumento en Excel que permite introducir los diferentes textos que conforman la muestra de la investigación -incluye libros, artículos de revista, trabajos de grados, etc.- para posteriormente filtrar y aplicar los criterios de inclusión y exclusión para su ulterior análisis. (Gómez, Galeano & Jaramillo, 2015, 423).

Dentro del proceso de análisis de los datos, se establecen semejanzas y diferencias que conducen a categorías que brindan el marco referencial conceptual para orientar la investigación; identificando las características y las condiciones en las cuales emergen. Las diferencias y semejanzas entre datos, inciden en la elaboración de las particularidades de las categorías y la identificación de sus variantes que determinan su alcance.

Descripción de las fases del proceso metodológico

Las fases metodológicas para el desarrollo del presente trabajo son tres y corresponden a las diseñadas por Gómez, Galeano y Jaramillo (2015):

1. Planeación o elaboración del proyecto: En este momento se establece y concreta el tema a investigar y se realiza un primer rastreo documental donde se eligen fuentes clave relacionadas con el tema.

2. **Diseño y gestión:** En esta fase se establecen el universo, la muestra, las categorías de análisis y se realiza la lectura lineal. El universo se logra con el uso de la matriz bibliográfica. Desde la fase anterior se generan unas categorías de búsqueda con las que se accede a los centros documentales, ya sea física o virtualmente, y se seleccionan todos los textos que se encuentren bajo la categoría de búsqueda.

3. **Análisis, elaboración y formalización:** El análisis es la lectura horizontal. Se vuelve a la matriz analítica de contenido, se selecciona una categoría y se leen todas las frases extraídas que le correspondan. Se trata de un análisis global. Se compara entre un texto y otro las similitudes, diferencias, coyunturas, tendencias y todo tipo de información que sea útil para la investigación.

RESULTADOS

Categoría 1. Elementos gráficos y conceptuales que caracterizan la obra visual de David Nebreda y el arte abyecto.

“Yo soy un hecho histórico, con o sin el consentimiento de la historia. Y la vergüenza será para ella si hay que cambiar la primera frase por la última, yo "es" un hecho histórico ante el enemigo universal, devenido por reducción uno mismo”.

David Nebreda.



D. Nebreda, Autorretratos.

Fuente: página web <https://2017/02/la-obra-provocadora-35-david-nebreda.html>

Para situar los elementos iconográficos y conceptuales referidos a la obra de David Nebreda, será preciso abordar aquellos hechos de la imagen que parecen trasgredir toda la concepción del arte desde lo sublime en relación con lo bello, e introducir los elementos que

brindan la perspectiva del arte abyecto, que, cómo experiencia estética, generan sentimientos de aversión y perturbación en el espectador, dejando de ser un punto de apaciguamiento de la mirada ya que según Lacan “La mirada puede contener en sí misma el objeto *a* del álgebra lacaniana” dando lugar a la pulsión escópica y su respectiva satisfacción (Lacan, 1997, p. 84). Es decir, para Lacan el pintor y el artista invitan a quien está frente a la obra o al cuadro a deponer su mirada en esta, siendo el acto de deponer, aquel elemento que caracteriza como “el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura” (Lacan, 1997, p. 108), aspecto que la obra fotográfica de Nebreda parece controvertir.

Sangre, heridas, quemaduras, laceraciones, cocidos de piel, como efectos de autolesiones, son las acciones desde donde Nebreda se apoya para dar paso a su obra basada en el autorretrato; donde su propio cuerpo es sometido a diferentes procesos, planeados de manera cuidadosa, para desarrollar su obra. Recurre a ayunos que lo llevan a la extrema delgadez, al corte y la generación de lesiones mediante el uso de cuchillas y objetos punzantes, además de usar sus propios fluidos corporales (heces) como parte de su intervención artística. Según lo referencia Amorós para Nebreda “es en este estado de exaltación donde el autor realiza su fotografía y se “transcribe” de tal forma, convirtiéndose en un intermediario de si mismo”. (Amorós, 2005. p 179).

Desde la conceptualización de su producción artística, Nebreda precisa que las heridas, que la “actividad sutil de la auto agresión” en sí, no está hecha para hacer una fotografía, que no tiene la foto como fin, vinculando el proceso artístico a una dimensión más mística, al respecto dice: “todas las situaciones de dolor o de castigo activas – sangre, quemaduras, flagelación, etc. -como pasivas- hambre, cansancio físico, aislamiento, privación sensorial, etc. – obedecen a las intenciones, a los rituales, al requerimiento de materiales concretos que la mayor parte de ellos no han sido objeto de registros fotográficos” (entrevista citada por Amorós, Nebreda, 2000, p. 179).

Para el comisario de la exposición individual de Nebreda basada en el cuerpo y la identidad presentada en Salamanca, Capital Cultura Europea 2002, Javier Pandera (2013), las referencias iconográficas del artista son casi religiosas, las cuales relaciona dentro del

movimiento barroco y protobarroco, apreciación que Nebreda de alguna manera aceptó como condicionante estético, ya que ha tendido a reusarse a ser inscrito en algún tipo de movimiento artístico desarrollado a través de la historia del arte.

En el 2004 se realizó en Graz Austria Capital Cultura Europea, una exposición sobre el dolor y el masoquismo, en la cual Nebreda se negó a participar ya que; como lo expone Pandera (2013), en ningún caso quiso que su trabajo se asociara a practicas masoquistas, quienes trabajan el cuerpo de un modo para él, más traumático y violento; ni tampoco ser asociado con las connotaciones eróticas ante la exposición de su cuerpo desnudo, ya que él mismo practicó el ascetismo. Para el comisario su producción artística, su composición fotográfica, tiene que ver más con la identidad, con la reivindicación del dolor como un elemento de construcción propio; de la reafirmación de la personalidad, hechas como lo expresa Nebreda, “en una situación psíquica muy delicada, era un trabajo insoportable, psíquicamente insoportable” (entrevista citada por Amorós, Nebreda, 2000, p. 203).

Pandera (2013) resalta en la obra de Nebreda en su composición, a nivel figurativo e iconográfico, la referencia del *Ece Hommo*, tanto desde el sentido religioso como artístico, el cual remite a la imagen del cuerpo deteriorado y torturado de Cristo dentro del contexto judeo-cristiano, referente que además para Pandera remite al concepto más exacto y literal del termino “aquí estoy yo”, “yo me manifiesto a través de mis heridas y de mis excrementos”; y solo cuando toma consciencia de que eso hace parte de él, se revela, se materializa su identidad.

Para Pandera, Nebreda es un artista que a diferencia de artistas *performans* como por ejemplo Orlan, con quien compartió la exposición, para quien la realidad está teatralizada, y que forma parte de un relato construido, en Nebreda, la diferencia entre la “realidad real” y el relato construido se diluye.

Con relación a la técnica y al proceso de construcción del trabajo artístico, desde lo que caracteriza a Nebreda, evita nombrarlas y darlas a conocer ya que las ejecuta en total aislamiento; y si bien ha manifestado no querer ser encasillado en ningún movimiento

artístico en particular, para los críticos y expertos en el arte, está utilizando de manera consiente o inconsciente (Pandera, 2013) referentes que provienen de la historia del arte, lo que explícitamente no reconoce, destacando en este punto que Nebreda se formó como licenciado en artes plásticas. Al respecto dice:

La historia del arte es una referencia constante. Ella me ha ofrecido ciertas posibilidades para construir fantasmas, quimeras. Pero también identificarme con ellas...yo las sitúo en la época muy precisa de el siglo XV, pintura gótica por ejemplo, el renacimiento, esencialmente el Renacimiento alemán, la pintura holandesa del siglo XVII, el Barroco español...Yo conozco la mayoría de las formas culturales y artísticas, pero yo me veo como un producto de Occidente y yo construyo mi sistema de fantasmas fuera de los elementos de esta cultura. (Citado por Amorós, 2002, p. 201. Entrevista de C. Millet a Nebreda, 2000).

De los recursos técnicos de su trabajo, Amorós (2005) enfatiza el uso de una cámara réflex de 35 mm y películas estándar sin ningún filtro para la producción de sus fotografías, ejecución que realiza sin intervención ni ayuda de otros. Prevalecen en sus obras el uso de la iluminación que juega un papel destacado y simbólico en sus obras, apareciendo en sus primeras obras las tomas en blanco y negro, pasando por el uso de *flashes* y luz natural. El uso de las velas en la composición agrega para la autora un efecto fantasmal en la escena.

Para el revelado recurre a un laboratorio especializado que sigue de manera estricta las indicaciones del artista, tomando de manera integra la totalidad del negativo, es decir tomando la imagen como la ha concebido sin retoques y sin ninguna manipulación, como lo nombra el propio Nebreda: “mi sangre es mi sangre, mis excrementos son mis excrementos” (Citado por Amorós, 2005, p. 180) es así comenta la autora, como en esta forma de producción artística, la imagen que ve el espectador aparece sin ningún tipo de engaño o truco.

Elemento que podría considerarse diferencial del arte clásico, donde se recurre a la simbolización o al recurso metonímico para la construcción de conceptos y de obras a través de las técnicas y las formas perceptibles para producir mensajes estéticos; mediante signos y símbolos generando elementos de interpretación y de análisis, siendo la iconografía la rama encargada de estudiar los significados de las obras de arte y sus niveles de descripción e interpretación método que desarrollo Erwin Panofsky.

Dentro del contexto del arte como lo aborda Pandera y la autora Amorós las series fotográficas de Nebreda, sus autorretratos hacen una constante referencia a la Historia del arte que va desde el siglo XV de la pintura gótica y el renacimiento, hasta el barroco español apareciendo en sus obras los elementos iconográficos que lo caracterizan: sacrificio, locura, dolor, castigo, esterilización, mortificación y éxtasis. De esta manera, las obras de Nebreda representan este tipo de imágenes, pero desde un rechazo al ilusionismo, que se configuraba como una técnica pictórica que caracteriza al barroco; la cual permite alcanzar un alto grado de realismo en las obras, creando espacios que generaban la ilusión de realidad. Por el contrario, él muestra su cuerpo mortificado, exhibiendo sus laceraciones, sin ninguna pretensión o simbolización en la imagen creada.

En la obra de Nebreda, prevalece el uso que hace de los espejos mediante la idea de la realidad y su doble, como el personaje que Nebreda crea a través del dolor, materializando así su identidad, sus emociones que hablan para Pandera de su verdad, siendo su obra fotográfica una necesidad del artista para sacarla fuera. Para Amorós el doble fotográfico es la documentación de una práctica ascética rígida y radical que abre una nueva perspectiva de la imagen a través de la iconización de él mismo (Amorós, 2005, p.183); siendo este un elemento que, según la autora, le proporciona una identidad que le afirma su existencia.

Sin embargo, sus obras no todas están referidas a la imagen de si a través del espejo, del doble, también dentro de su producción fotográfica aparecen, los utensilios y elementos con los cuales se auto inflige las lesiones como la cuchilla de afeitar, agujas, bisturís, que sin la presencia del sujeto siguen remitiendo a hechos de martirio y el sacrificio, evocando las marcas en el cuerpo, las laceraciones en la piel; que desde la perspectiva iconográfica podrían

remitir a la imagen de Cristo que es abordada desde la obra Barroca, quien sufrió el martirio en manos de los hombres al cumplir el mandato de un Padre que le ordeno el sacrificio (Amorós, 2005, p.187); en el caso de Nebreda, el realiza sus practicas de penitencia para un propósito: sus fotografías, donde a través de sus métodos controla e intenciona sus lesiones y heridas; así la penitencia y el sacrificio que lleva a cabo en la producción de sus obras remiten también a una religiosidad; sin embargo cabe aquí preguntarse si ¿acaso esta tendencia no responde también a la insistencia de otro empuje, a la invasión de lo real, de aquello que esta por fuera del sentido?.

Para Lacan la imagen de Cristo es un personaje importante para comentar el barroco, ya que en ninguna otra parte como en el cristianismo la obra de arte se descubre en una forma más patente la obscenidad, en tanto “es exhibición de cuerpos que evocan el goce” (Lacan, 1992, p. 137); cuyas representaciones e imágenes son mártires de un sufrimiento más o menos puro; donde la imagen atrapa el goce del sufriente del mártir, siendo el barroco la “regulación del alma por la escopia corporal” (Lacan, 1992, p. 140). Ubicando el Barroco como un arte que demuestra la incidencia del Otro en el cuerpo representado en la imagen obscena, siendo este tipo de iconografía, la producción de una imagen que atrapa el goce sufriente del mártir.

Sin embargo el arte abyecto esta caracterizado por signos de violencia y transgresión sobre el cuerpo, que permiten para Hernández (2016, p. 140) aflorar lo que seguramente sea el tema principal en relación a esta propuesta estética: el de la pérdida de la identidad, donde el cuerpo asumió una doble condición: por un lado puso la mirada al frente de aquellos elementos que desde lo pictórico aparecían velados, que en el arte tradicional son expuestos desde referentes de lo bello, voluptuoso, claro y limpio, dando inició de esta manera a un proceso de “espectralización”, siendo la década de los años noventa del siglo XX donde se manifestó con mayor evidencia esta dualidad en las practicas artísticas.

En este mismo sentido se encuentra la autora Julia Kristeva donde el texto Poderes de la Perversión (1988) señala que lo abyecto es aquello que perturba una identidad; para ella

no es la ausencia de limpieza o de salud lo que determina abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, que no responde por lo tanto a un límite o a una regla.

Define lo Abyecto como una categoría constituyente del sujeto: “La abyecto es la violencia del duelo de un ‘objeto’ desde siempre perdido” (Kristeva, 1988; p.8) ubicándolo en la dimensión de la falta, así lo abyecto, para la autora es objeto caído, radicalmente un excluido, que atrae hacia allí; donde el sentido se desploma; conceptualización que en términos psicoanalíticos se relaciona a la falta, a la castración, a lo real, como aquello que tras de sí deja para un sujeto el paso por el significante. Así para esta autora la abyección es de hecho, el reconocimiento de la falta fundante de todo ser, y la orina, la sangre y el excremento “vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta lo que le es propio” (Kristeva, 1988; p.9). Para la autora abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje y deseo.

La teorización de Kristeva sobre lo abyecto retoma nociones y conceptos desarrollados por el psicoanálisis lacaniano, sin embargo lo asocia con la perversión en la medida que para ella lo abyecto no asume una interdicción, una ley o una regla, así desde esta perspectiva, de la cual se podría originar esta producción artística, en su origen está tocada por un elemento de simbolización, a diferencia de la noción lacaniana de lo real, ya que para ella lo objeto sería un elemento expulsado inicialmente por la represión; al respecto dice: “encuentran una existencia simbólica, a la que deben plegarse las lógicas mismas de lo simbólico, los razonamientos, las demostraciones, las pruebas, etc. Es entonces cuando el objeto cesa de estar circunscripto, razonado, separado: aparece como... abyecto” (Kristeva, 1988; p.24).

Esta puntualización del concepto de lo abyecto de la autora es un elemento diferenciador importante en el presente trabajo, ya que de alguna manera las referencias que se encuentran en la teorización de lo abyecto en torno al arte contemporáneo parecen integrarla; quedándose posiblemente en una perspectiva de lo objeto como aquello que debe de ser expulsado y expuesto en los objetos del arte, y no como un elemento que ha estado fuera de toda significación como lo plantea Lacan. En el artículo Lacan y el Barroco de Ignacio Iriarte este retoma la propuesta de Massimo Recalcati, para quien Lacan entiende el

Barroco como una estética del vacío en tanto que demuestra que “el hombre es un juego de representaciones que bordean el agujero de lo real” (Iriarte, 2013, p, 272).

Si el arte según Lacan es una forma de bordear el agujero de lo real, que como en el barroco la imagen parece atrapar el goce del sufriente del mártir a través de una imagen apaciguadora, cabe preguntar ¿por qué la obra de Nebreda parece contrarrestar dicha experiencia tornándose en un encuentro del horror y de la angustia? ¿Acaso le hace frente a lo real? Como aquel exceso de realidad como instrumento para lograr un pretendido retorno de lo real (Hernández, 2008, p. 167).

Categoría de análisis 2. Noción de real, *das Ding*, en Lacan en relación a la creación y la experiencia artística.

“¡En efecto!! ¡En una fotografía, si! La consecuencia de esta doble realidad es la creación de este doble fotográfico. Cuando yo digo que, yo también estoy diciendo las únicas referencias que tengo de mi propia imagen, son las que me da el doble fotográfico”.

David Nebreda

El ámbito que Lacan evoca como el de la Cosa -das Ding- inicialmente es tomado de la elaboración que realizaron Freud y Heidegger; la teorización de ambos autores lo llevaron a situar la Cosa como el vacío, lo innombrable e irrepresentable. Freud en el Proyecto de Psicología para Neurólogos (1895) hace referencia al término de das Ding como a aquello que en la relación del niño con el otro materno, el otro primordial, permanece como un cuerpo extraño en el interior del psiquismo ya que, por un lado, una parte queda integrada en el sistema de representaciones, lo que conlleva a un reconocimiento del otro materno como algo familiar, doméstico y, por otro lado queda algo en la relación con ese otro primordial que le es inquietante, incomprensible y que escapa a todo sentido permaneciendo como una cosa inadmisibles, como un cuerpo extraño, a lo cual el sujeto nunca tendrá acceso.

La palabra alemana *das Ding*, la Cosa en la teoría psicoanalítica es una noción que retoma Lacan en el seminario VII La Ética del Psicoanálisis, para elaborar la noción de sublimación que define como “elevar un objeto a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1990, p. 138), noción que relaciona la creación de objetos en el ámbito artístico, cómo una posible respuesta ante lo incognoscible, frente a aquello que en lo humano se encuentra por fuera del orden de lo simbólico, es decir de lo real, como aquello a lo que el sujeto no tiene acceso, que siente perdido, pero que, sin embargo, paradójicamente, desea encontrar. De manera inicial al igual que Freud, Lacan suponía la pérdida de la madre, desde la elaboración del

Complejo de Edipo, el complejo de castración y la ley del incesto, como la pérdida de un lugar de goce, lo que relaciona a la noción de das Ding, la Cosa como un proceso económico de la energía psíquica, siendo esta una pérdida originaria de goce, lo que abre para Lacan el esbozo a la elaboración del objeto a como real.

Sin embargo, por esta vía de teorización das Ding no es solo lo innombrable como aquello que está más allá del sentido y de toda representación, sino aquello que al mismo tiempo empuja al sujeto más allá del principio del placer; para Lacan lo que evoca Freud en el campo del das Ding es del orden de una paradoja ética frente a “eso que, en la vida, puede preferir la muerte (Lacan, 1990, p. 128). Elemento que en la teoría psicoanalítica se denomina goce y que no es más que la manifestación de lo real, como fuera de significado en el cuerpo, como una sensación que se impone y que conlleva para el sujeto sufrimiento y lo acerca a lo mortífero.

Para Lacan la experiencia del inconsciente es externa al sujeto, la designa en el lugar del Otro, y es desde donde construye su fórmula: “el inconsciente es el discurso del Otro” (Lacan, 2010, p. 30), es decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y para el autor el hombre crece tanto inmerso en el mundo del lenguaje como en el llamado natural, de esta manera el lenguaje determina al humano incluso antes de nacer por medio del deseo en que los padres lo acogen, designándole referentes y significantes frente a sus posibles expectativas y también por que no, frente a su rechazo, ubicándolo por esta vía en la dimensión de objeto; al respecto dice: “el niño queda expuesto a todas las capturas fantasmáticas. Se convierte en el objeto de la madre” (Lacan, 2010, p. 56)

Esta posición de objeto en relación al Otro frente a lo que puede ser su deseo, como aquel lugar asignado y referenciado, lleva al sujeto a un lugar que Lacan asigna como descentrado; que lo lleva a sostener un significante que se repite; es decir a sostenerse dividido, de allí su fórmula “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan, 2010, p. 39), su destino, estará en relación a tratar de responder por aquello que de forma imaginaria el sujeto, a manera de conjetura, se hará frente a lo que el Otro pueda querer de él; por lo tanto

lo dice el autor el deseo es el efecto del significante en el cual el lenguaje hace surgir un sujeto.

Para Lacan la estructura del lenguaje se inscribe en lo real y brinda la oportunidad de dar un sentido, más allá del supuesto realismo que es solo efecto del discurso, diferenciando de esta forma lo real de la realidad, para Lacan por más que se desarrolle el sistema de realidad, deja a una parte anclada en el principio del placer, que es lo perteneciente a lo real.

Así según Lacan la practica del significante, el estar atravesado por el lenguaje, hace surgir un sujeto condenado a sostenerse con un significante, que se repite “es decir a sostenerse dividido” (Lacan, 2010, p. 23), división que es estructural en la medida que el sujeto es hablante, ya que si bien el lenguaje permite articular ciertos aspectos o atributos de los objetos, no todo puede ser nombrado a través de este; ante una percepción hay algo que por la vía del lenguaje, de lo simbólico puede ser atrapado, la palabra en este caso esta articulada a la cosa; sin embargo queda algo que no logra ser simbolizable; algo se pierde: das Ding, lo real.

El psicoanálisis a partir de la definición que tiene del sujeto como un ser inmerso en lo simbólico, en el lenguaje, postula que la percepción no es algo consciente que el sujeto hace desde la razón, sino que está determinado por un aspecto fantasmal, por el agujero que deja su travesía por lo simbólico; al respecto afirma Lacan los “elementos imaginarios del fantasma llegan a recubrir, a engañar al sujeto”. (Lacan, 1990, p, 123). Así los objetos producidos vía la sublimación son sustitutos de das Ding, de la Cosa, que se crean ante la imposibilidad de representar lo irrepresentable y la sublimación por lo tanto permite la sobrevaloración del objeto, es decir que sea elevado a la dignidad de la Cosa, cuyas características se encuentran en los objetos producidos o creados en el arte, objetos que son valorados en la cultura ya que responden a ideales sociales que de alguna manera exaltan la creación de nuevas formas significantes.

Es decir que cuando el objeto logra cumplir su función de elevarse a la dignidad de la Cosa, significa que logra representarla mediante el objeto creado, ya que, si das Ding, la Cosa esta del lado de lo real, fuera de significación, el sujeto a través de la creación puede

representarla por medio de otra cosa; a través de un objeto creado. Según la psicoanalista Beatriz Maya, este objeto estará “camuflado bajo la forma del engaño que es lo bello” (Maya, 2003, p. 117), lo que de alguna manera impone un límite en relación a das Ding, siendo un objeto de intercambio entre el artista y el espectador, ya que el sujeto a través de la creación sublimatoria, de alguna manera se garantiza su deseo y evita acceder al goce absoluto; que como lo dice Lacan acerca a lo mortífero. Por lo tanto, el fantasma hace alusión a una formación psíquica encargada de mantener en cause la energía vital (el empuje pulsional) hacia la búsqueda y creación de nuevos objetos y evitar que alcance un límite intolerable, que sería el encuentro con das Ding, que significaría así mismo, la descarga total de dicha energía, es decir la muerte.

Lacan hace del alfarero el paradigma de la sublimación artística ya que crea a partir del vacío, como un acto mediante el cual no lo taponar, ni lo obstruye, sino que, por el contrario, a través de lo que hace, evoca la Cosa, el vacío, del que según Lacan toda obra de arte nace y cuya finalidad es delimitarla, personificarla y ausentificarla (Lacan, 1990, p. 174).

Así que bordear este agujero, dibujarlo, fotografiarlo, pintarlo o escribirlo para tratar de atrapar mediante algún tipo de representación lo que es irrepresentable, es lo que constituye el objeto del arte; sin embargo, este no puede ser cualquier objeto; es según Lacan “un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro del real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se representa en la representación, se presenta como un *nihil*, como nada” (Lacan, 1990, p. 151). Sin embargo, este objeto para aproximarse a la Cosa, a lo real, deberá de reunir características de lo inédito, lo novedoso e irreplicable (Ramírez, 2005, p. 50)

En los objetos de este tipo como lo refiere Lacan “El efecto de belleza es un efecto de enceguecimiento” (Lacan, 1990, p 337) frente a lo que no puede ser mirado, como el lugar de vacío, de agujero que se relaciona con lo real, ante lo cual dice Lacan que se trata efectivamente de una ilustración del instinto de muerte. Por lo tanto, el objeto de arte tiene como finalidad poner un velo a través de la creación, sobre el vacío de das Ding. Así para Lacan la belleza ocupa un lugar entre lo real, lo imposible de nombrar, y le asigna un lugar de velo, de engaño por que a la vez que, a partir de esté se crean objetos de formas bellas, lo

evoca como un imposible, “esa cosa, es de alguna suerte revelada con una potencia insistente y cruel” (Lacan, 1990, p. 199). La belleza es lo que vuelve a evocar a das Ding, evoca el horror, el vacío, frente a lo no simbolizable, que para el sujeto es la muerte, lo real.

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción más allá de la putrefacción es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida en que es identificable con la experiencia de lo bello, lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura. (Lacan, 1990, p. 262)

Si para Lacan el bien constituye una primera red de detención, lo bello es la segunda y es una forma de detención frente a aquella tendencia paradójica de lo humano, orientada en dirección al campo de la destrucción, encontrando por esta vía, que lo bello está más cerca del mal que del bien. Es así como lo bello cubre el deseo de muerte, como una barrera que preserva al sujeto de él; de ahí que la belleza sea definida para Lacan como un señuelo que atrapa y fascina pero que a la vez apunta a otra cosa. La imagen o el objeto bello por lo tanto da forma al vacío y al mismo tiempo advierte que hay algo más allá de esa cosa irrepresentable: la muerte.

En esta vía la obra de Nebreda en la que produce, a través del autorretrato, objetos con características abyectas, parecen cumplir con las propiedades de lo novedoso, lo inédito e irrepetible que relaciona Lacan con la creación sublimatoria, no obstante para el espectador, la experiencia estética no está en la apreciación de lo bello, no es la belleza la que aparece como una barrera frente a lo que está más allá de das Ding, la Cosa, es decir que el vacío que debe de estar presente en la obra artística bajo el velo de la belleza parece ser revelado, descubierto, cabe entonces preguntar si ¿esta manifestación artística que ejecuta Nebreda destruye entonces el efecto estético? Y siendo así ¿porqué su creación ha tenido un impacto en la cultura del arte contemporáneo, generando una posible nueva forma y dimensión de

valorar y apreciar dicho contenido, siendo exhibida en museos y expuesta desde diversas expresiones artísticas?

En el texto de Freud 1919 introduce el término de lo ominoso como aquello que para el sujeto representa una experiencia del orden de lo terrorífico, de lo siniestro que causa horror y angustia, que así mismo desborda su capacidad de comprensión ante la presencia de una imagen, una representación o una escena de contenido desgarrador o violento; experiencia que los objetos de arte producidos por Nebreda parecen evocar, así para Freud la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso es la incertidumbre intelectual, “Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta” (Freud, 1975, p. 221); ubicando al espectador en relación a la experiencia estética, en una perplejidad total.

Freud indica que esta condición para que se produzca el sentimiento de lo ominoso, es que el surgimiento de la incertidumbre intelectual esté en relación a, si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos, o como lo muestra Nebreda que la presencia de la muerte sea evocada en el cuerpo lacerado, maltratado. Para Freud la experiencia de lo ominoso parecer reconducir a la angustia de castración, aspecto que se ha abordado y que está asociada a aquello no simbolizable, que en primera instancia tiene que ver con lo inaccesible de la madre, con lo innombrable de la muerte, con lo real, la Cosa -das Ding-; siendo este el factor de la repetición que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo, y nos impone la idea de lo fatal. (Freud, 1975, p.237).

Para Freud el motivo del Doble es también efecto de lo ominoso, este referente según el autor permite indagar por los vínculos del sujeto con la propia imagen vista en el espejo, en la sombra y el miedo a la muerte, “el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una «enérgica desmentida [*Dementierung*] del poder de la muerte» ” (Freud, 1975, p.235), fue asociado a la fase del narcisismo, así la idea del alma inmortal pudo ser el primer doble para defenderse del aniquilamiento, como un seguro de supervivencia frente a lo ominoso anunciador de la muerte, entonces, por esta vía, el doble permite proyectarlo fuera del sí, como algo ajeno.

El doble podría ser en el ámbito del arte el objeto que el artista fabrica a través de la elaboración estética, como los autorretratos que produce Nebreda, a través del uso que hace de los espejos fotografiando su sangre y sus excrementos; lo que para él es “la experiencia de su propia muerte” (Amorós, 2005, p.182). Las imágenes límite del doble fotográfico en la obra del Nebreda abre según la autora, una ventana a un mundo de otra naturaleza, ofreciendo la imagen de su cuerpo tras el sacrificio que se inflige:

“Las únicas referencias que tengo de mi propia imagen, son la que me da el doble fotográfico (...) yo nunca veo lo que estoy fotografiando. Yo construyo (más que compongo) puntos de referencia para estos doble fotográficos en relación a esta doble realidad; no tengo otro camino para hacerla” (Nebreda citado por Amorós, 2005, p.194).

Para Amorós el doble fotográfico que produce Nebreda a través del autorretrato, son imágenes límites que necesita para no desaparecer ya que siente la vida como un riesgo constante por el que puede ser aniquilado, así el doble sería aquello capaz de proporcionarle una presencia en el mundo y una identidad. Es decir que, si bien desde el referente estético es posible que su obra ponga la mirada en aquello abyecto, en la Cosa, en lo más ajeno, la imagen que crea tan cercana a la muerte, a la crueldad y a la violencia de su cuerpo torturado; paradójicamente le sea imprescindible para mantenerse vivo. Para Nebreda el doble fotográfico es todo el proyecto “de un deseo de desaparición” (Amorós, 2005, p.202), que, a través del registro fotográfico, de la creación, hace así mismo aparecer; y desde las características abyectas en la cuales parece estar construido, podría a su vez, hacer emerger lo ominoso como algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz.

Se podría plantear, sí, ¿el arte que produce Nebreda sometiendo su cuerpo a experiencias extremas, cercanas al auto aniquilamiento, le permiten de alguna manera el intercambio dialéctico, el encuentro con el otro mediante la exposición de sus obras, acto a través del cual se presenta movilidad, transformación y devenir en cada repensar, planear y producir un nuevo proyecto fotográfico?

En este sentido será preciso revisar y considerar el arte contemporáneo a luz de aquello que hoy es valorado como objeto de arte, quizás cumpliendo con su característica de dignidad, aunque como se ha desarrollado en el arte de Nebreda, sus obras parecen exponer lo real, desde la obscenidad, la crudeza y el horror.

Categoría 3. Nebreda muestra la “Vacuola”

“En este proyecto de desaparición, de doble realidad que explico extensamente en mis textos, el tema del dolor desaparece... El sufrimiento pierde todo su significado, dejando de existir. La realidad de la moral, de la sensación desaparece. No se sabe si existe una moralidad; si esto está bien o mal, ya sea desde el punto de vista psíquico como desde el punto de vista moral. La cuestión no tiene sentido. Vuestra cuestión no tiene sentido alguno”

David Nebreda

En la enseñanza de Lacan ubicada en el Seminario VII, la creación de un objeto de arte corresponde al bordeamiento de la Cosa, de das Ding, definido como aquel real fuera de significado, que está en relación con el goce y al deseo de muerte, siendo irrepresentable para el sujeto y que marca, así mismo, la pregunta que dirige al Otro; y desde donde estructura una posible respuesta y configura una posición frente al mundo. Siendo en el ámbito del arte, lo bello el velo que lo cubre, intentando vía la sublimación, dar forma a este vacío a través de los objetos creados, y por esta vía ser una barrera que como lo dice Lacan, intenta preservarlo del deseo de muerte; como una forma de detención frente a aquella tendencia de lo humano direccionada al campo de la destrucción, elemento en el que se podría ubicar la vertiente ética de la creación, en tanto promueve la vida, desde un posible lazo y vínculo social, lazo que se encuentra en la realización y producción de Nebreda a través de la exposición de sus obras fotográficas, la publicación de artículos y libros y en las limitadas entrevistas que ha concedido, aunque, sus obras no estén tramitadas por lo bello.

Para Recalcati (2006) la tesis Lacaniana de la obra de arte como organizador del vacío, de das Ding, es una estética de lo real que pone una distancia ante el goce absoluto

que sería la muerte; sin embargo para este autor, esta estética si bien está en relación con lo real, no debe ser degradada en el culto realístico de la Cosa, como lo expone, sucede en gran parte del arte contemporáneo; ya que para este autor generaría “el realismo psicótico del arte” (Recalcati, 2006, p. 12), siendo la exhibición del cuerpo del artista, como en el *boby art*, el arte abyecto y como se encuentra en Nebreda, una encarnación pura y directa, sin ningún efecto de mediación, de lo real obscuro de la Cosa, así sostiene que al aproximarse demasiado a la Cosa, no hay obra de arte posible, donde “el aire psíquico resultaría irrespirable”, ante lo cual no habría creación, solo destrucción de la obra, eliminando el efecto estético, ya que no cumpliría con la condición de la sublimación como la creación de una representación que toma distancia de la Cosa.

El arte que produce Nebreda a través de sus autorretratos, los cuales son concebidos y planeados meticulosamente por el artista, parecen no estar direccionados de manera intencional hacia la búsqueda de la belleza, como categoría estética, ni generar un marco interpretativo frente a lo que desde el campo de la mirada, se puede captar; por el contrario podría producir un rechazo de la mirada en el espectador, aspecto que parece ir en contravía del efecto apolíneo de la mirada, depuesta en el cuadro como lo expone Lacan, encaminada a cierta satisfacción. Sin embargo, el trabajo de Nebreda podría contar como categoría estética en tanto está en relación con lo ominoso, evidenciando más bien, un empeño por enfocar el vacío, el arte abyecto, parece insistir en deponer la mirada en frente al vacío, en la ausencia y carencia del sentido, de frente a lo real.

Este tipo de creación artística pone al espectador ante un encuentro con lo real, concepto que Lacan desarrolla en el Seminario XI como la *Tyche*, como una función de lo real como encuentro, que es esencialmente fallido en tanto lo real es *inasimilable* (Lacan, 1997, p. 63), y que además debe de ser taponado; bajo la forma de la creación de lo bello, como imagen apaciguadora, apolínea, cuya contemplación estética para Lacan intenta *trompe-l'oeil*, engañar al ojo, (Lacan, 1997, p.109), invitando a través de las bellas formas a deponer la mirada.

Sin embargo en la obra de Nebreda desde los elementos de asco y horror que ejecuta, la mirada no parece deponerse, más bien sus obras parecen según Amorós, oscilar entre la belleza y lo monstruoso, rozando lo sublime en la concepción Kantiana del término, desde cierta proporcionalidad del efecto repulsivo de la crueldad de sus imágenes, con el efecto fascinador que así mismo producen, siendo esta característica, la vía por la cual su proyecto adquiere su poder y su posible vigencia e importancia en el arte contemporáneo, “mediante la fijación inamovible de un pasado que muestra la cara de la muerte” (Amorós, 2005, p. 197).

De igual manera para Lacan Antígona es una figura que permite ver el punto de mira que define el deseo, lo que denota un misterio inarticulable, innombrable, “pues hacía cerrar los ojos en el momento en que se la miraba” (Lacan, 1990. p. 298), para él, esta imagen está puesta en el centro de la tragedia y es ella quien fascina, dice Lacan con su brillo insoportable, que a su vez intimida, esto por que brinda y acerca al momento en que la vida se confundirá con la muerte, es decir, que su brillo reside en su condición de muerta en vida, o de viva muerta, en una zona límite, entre la vida y la muerte, “donde el rayo del deseo a la vez se refleja y se refracta”, (Lacan, 1990, p. 299) produciendo el efecto luminoso de lo bello; y es al atravesar ese límite, entre la vida y la muerte donde lo siniestro aparece.

Tanto lo real como el héroe trágico están para Lacan, según Varela (2003, p.88), fuera del lenguaje, del orden simbólico ya que “el héroe de la tragedia está siempre fuera de los límites arrancado de la estructura en algún punto”. Y con ese estar fuera, continua Varela, Lacan da a entender que no hay para el héroe trágico nada que lo sujete, que sujete su deseo de ser; sin embargo el doble fotográfico que Nebreda desarrolla en su obra, aparece como aquello capaz de darle sentido a su existencia, de proporcionarle un lugar en el mundo, una identidad, a través del dolor, del sufrimiento que se inflige en el proceso de construcción de sus obras, y mediante el poder de la imagen que crea, como un acto imprescindible para mantenerse vivo, a pesar del efecto desgarrador y terrible que se podría experimentar ante la presencia de sus obras, donde “su sangre es la prueba y él mismo es la señal” (Amorós, 2005, p 197). Al respecto dice Lacan:

“El análisis muestra claramente que el sujeto desprende un doble de sí mismo al que vuelve inaccesible al anonadamiento, para hacerle soportar lo que en esta ocasión debemos denominar, con un término tomado del dominio de la estética, los juegos del dolor. Pues efectivamente se trata ahí de la misma región en la que se recrean los fenómenos de la estética, cierto espacio libre. Aquí yace la conjunción entre los juegos del dolor y el fenómeno de la belleza, nunca subrayada, como si sobre ella pesase no sé qué tabú, no sé qué interdicción, emparentada con esa dificultad, que conocemos bien en nuestros pacientes, de confesar lo que en sentido estricto es del orden del fantasma”. (Lacan, 1990, p. 313)

Continuando con la línea del mito, para Lacan el límite que el cristianismo estableció en el lugar de todos los demás dioses, está bajo la forma de esa imagen ejemplar que atrae secretamente hacia ella todos los “hilos de nuestro deseo”: la imagen de la crucifixión, en la cual el ser subsiste en el sufrimiento, así para Lacan la imagen central de la divinidad cristiana, absorbe todas las imágenes del deseo del hombre (Lacan, 1990, p. 314). En el caso de la obra de Nebreda, como lo expone Amorós la ascensión aparece por la degradación, con la carne desgarrada, como la forma de adquirir espiritualidad y donde el cuerpo sigue siendo el soporte de una marca (Amorós, 2005, 185).

Como es el caso de una de sus obras, donde expone su cuerpo estigmatizado mediante heridas y laceraciones, derramando su sangre y realizando prácticas de punición y castigo para autorizarse un nuevo nacimiento, evitando, no obstante, ubicarse en una posición de mártir, ya que mediante la planeación y construcción de su obra procura controlar el alcance de su intervención frente a la construcción iconográfica que concibe y proyecta; así su sacrificio, aunque en semejanza, expone Amorós, no reclama el sufrimiento de Cristo. Así mismo la integración de la materia fecal en sus obras, para él introduce la posibilidad de la autogénesis, como una especie de autodisciplina, de penitencia que como lo nombra Clair citado por la autora, de igual manera “hundir el cuerpo en una máscara fecal es una mortificación” (Amorós, 2005, p. 187) y también un sacrificio que podría remitir al ámbito de la religiosidad.

En la obra donde su cara es impregnada de excrementos, no aparece un posible nivel interpretativo, no crea una imagen ambigua o una representación con algo, es la presencia efectiva del residuo corporal, de aquello que la cultura rechaza, por ser objeto de repudio, sobrepasando los límites establecidos; donde lo que debería aparecer oculto bajo la forma de lo bello, emerge y produce asco y repudio, provocando sensación de extrañeza y desconcierto, develando posiblemente lo siniestro, el abismo, mediante imágenes que no se pueden soportar.

El asco según Kant, se podría considerar como una de las ramas de lo siniestro siendo condición y límite de este, para Kant el arte puede abarcar cualquier tema, así como remover cualquier sentimiento, sin importar la moralidad o el horror que pueda producir, excepto el asco, pues según Kant, el asco supondría la pérdida del efecto estético: “sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta el asco” (Citado por Palacio, 2017, p.23). Para Kant no puede resultar agradable aquello que produce rechazo, ya que el sentimiento de asco va ligado al sentido del gusto, es puramente gustativo. Sin embargo, para el psicoanálisis a partir de la concepción que tiene del sujeto como un ser inmerso en lo simbólico, en el lenguaje, la percepción no es algo consciente que el sujeto hace desde la razón o desde el juicio, sino que está determinado por un aspecto fantasmal, por un agujero que deja la travesía por lo simbólico; ante lo cual afirma Lacan los “elementos imaginarios del fantasma llegan a recubrir, a engañar al sujeto”. (Lacan, 1990, p, 123).

Para Recalcati desde estas características en las que se podría enmarcar el arte como lo ejecuta Nebreda, mediante el asco y el horror, para él, más que bordear el vacío de la Cosa, das Ding, como condición de la sublimación, este tipo de producción artística estaría más en relación en la intrusión de la Cosa que cancela el vacío (Recalcati, 2006. p. 79), generando una emergencia de lo real de la Cosa, más que una sublimación de la Cosa como ausente, presentificada. Para Recalcati este tipo de creación artística responde a un culto del vacío tal y como se encuentra en la imagen anoréxica y esquelética de los autorretratos de Nebreda, que según él producen un fetichismo mortífero del vacío.

Desde la perspectiva que plantea Recalcati lo que está en juego, no es de hecho la ascesis del espíritu del cuerpo que manifiesta Nebreda, sino una encarnación del espíritu en el hueso, una cosificación literal, instaurado según lo refiere Recalcati, en un realismo narcisístico de la anorexia que encuentra una correspondencia significativa en el realismo maligno y en el exhibicionismo perverso que caracteriza *el Body art*, mientras la sublimación artística se funda sobre una elevación del objeto a la dignidad de la Cosa, “en el realismo del *Body art* estamos delante de la aparición sin velos de la Cosa” (Recalcati, 2006, p. 39)

Cabe la pregunta en este punto si ¿en el arte abyecto ejecutado por Nebreda, poniendo su cuerpo como objeto, apunta a aquel brillo de Antígona que describe Lacan como imagen de la pasión y del deseo, donde aparece algo disuelto y repelente, es decir la Cosa? En el Seminario XVI De un Otro al Otro Lacan aborda la dialéctica del placer que, para él, implica un nivel de estimulación a la vez buscado y evitado, de un justo límite, de un umbral, e incluye en este la centralidad de una zona prohibida, porque el placer sería allí demasiado intenso, designando esta centralidad como el campo del goce; goce que se define como todo lo que proviene de la distribución del placer en el cuerpo. Esta distribución, su límite interno es lo que Lacan designó como Vacuola, das Ding, como “lo que nos es más cercano sin dejar de sernos exterior” (Lacan, 2008 p. 206).

Para Lacan por la configuración de la vacuola, del agujero propio del goce, desde la tensión insoportable, se constituye allí el borde como una suerte de defensa. Es decir que para Lacan la sublimación bajo la creación de objeto desde la cualidad de lo bello, que logra elevar el objeto a su condición de dignidad, idealizándolo como producción valorada por lo social, que produce la satisfacción misma de la pulsión, son objetos creados como lo nombra Lacan “justamente para no ocuparnos de nuestros problemas, que son mucho más importantes” (Lacan, 2008 p. 212). Entonces la obra de Nebreda, podría plantearse o pensarse como una invitación a pasar la mirada por aquello más oscuro o siniestro que habita lo humano, a ponerse de frente a lo más abyecto, siendo él, como la figura de Cristo, quien hace el sacrificio a través del sufrimiento para mostrarlo y personificarlo; como proceso de renacimiento cuyo punto de partida es la “experiencia afectiva de su propia muerte”.

CONCLUSIONES

El abordaje iconográfico desde el cual se realizó el acercamiento a la obra de David Nebreda, permite precisar que si bien su formato basado en el autorretrato se podría ubicar según los especialistas en el arte en la representación barroca, caracterizada por el sacrificio, la locura, el dolor, el castigo, la esterilización, la mortificación y el éxtasis, intentando alcanzar un alto grado de realismo en las obras, a través de la creación de espacios y escenas que generaban la ilusión de realidad; la obra de Nebreda no parece ir en vía de la ilusión del realismo, ya que su ejecución busca mostrar su cuerpo mortificado, exhibiendo sus laceraciones, sin ninguna pretensión o simbolización en la imagen creada; aspecto que lo podría ubicar más en el movimiento abyecto, el cual rechaza el ilusionismo e incluso cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo, que para Foster (2001) son escenas de desastre, llenas de “sangre, vómitos y mierda, decadencia y muerte”. Así estas imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Sin embargo, aparece que la noción de real la cual es retomada en el ámbito artístico de la filósofa Julia Kristeva, marca un punto diferenciador de la noción de real Lacaniana ya que para la autora lo abyecto parte de una represión originaria, que subyace al orden simbólico, mientras que para Lacan lo real es lo que no pasa por la simbolización, lo que no entra a hacer parte de la cadena significante, lo que queda por fuera de todo sentido.

En la obra de Nebreda por la experiencia límite donde la intervención sobre su cuerpo pone al espectador ante lo ominoso que, como lo define Freud deja al sujeto desorientado, la figura del Doble desarrollada en el autorretrato, es un referente estético que si bien ubica la mirada en lo abyecto, en la Cosa, como imagen que crea tan cercana a la muerte, a la crueldad y a la violencia de su cuerpo torturado; probablemente y paradójicamente le sea necesaria para mantenerse vivo, ya que son obras fabricadas y valoradas en el medio social, en el ámbito del arte, cumpliendo con el sentido de la sublimación, creando un objeto de intercambio entre el artista y el espectador, y que de alguna manera le garantiza su deseo y le evita acceder al goce absoluto; que como lo dice Lacan sería la muerte.

La obra de David Nebreda surge como un nuevo referente estético a pesar de no cumplir con la condición de lo bello, como la segunda forma de detención frente al goce absoluto, siendo el bien el primero como lo refiere Jacques Lacan, y aunque constituye una experiencia límite, le otorga un lugar en el mundo, una posición que lo mantiene en la vida, haciendo lazo social, aunque sea al vilo de la muerte, develando a das Ding, lo real.

Referencias

- Amorós Blasco, Lorena. (2005). *Abismos de la Mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac.
- Bozal, Valeriano. (Ed.). (2015). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. 80). Antonio Machado Libros.
- Castrillo, Dolores. (1999) *La Belleza y lo Imposible de Soportar*, en: *Reflexiones sobre estética entorno a Marx, Nietzsche y Freud*, Madrid, Investigaciones Marxistas.
- Freud, Sigmund (1979) *Proyecto de Psicología para Neurólogos*, Obras Completas, Volumen I, Buenos Aires, Amorrortu,
- Foster, Hal. (2001) *El Retorno de lo Real: la Vanguardia a Fines del Siglo*. Madrid, Akal.
- Hegel, Friedrich. (1985) *De lo Bello y sus Formas (Estética)*; Madrid, Espaca-Calpe. Séptima Edición.
- Kristeva, Julia (1988) *Poderes de la Perversión*, Madrid, Siglo XXI.
- Gómez, M., Galeano, C. & Jaramillo, D. (2015). *El Estado Del Arte: Una Metodología de Investigación*. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 6 (2), pp. 423-442.
- Hernández Sánchez, Domingo. (2002). *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno* (Vol. 24). Universidad de Salamanca.
- Lacan, Jacques. (1990) *La Ética*, Seminario VII (1959-1958), Buenos Aires, Paidós.
- Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1997). Seminario XI (1964), España, Barral,
- De otro al Otro*, (2008). Seminario XVI (1968-1969), Buenos Aires, Paidós.

AÚN, (1992). Seminario XX (1972- 1973), Buenos Aires, Paidós
Intervención y textos 2, (2010), Buenos Aires, Manantial.

Panera, Javier. (2002). David Nebreda, Autorretratos, Salamanca, Ed. Universidad
Salamanca.

Ramírez, Adriana. (2005) Arte Minimal: una mirada psicoanalítica, Tesis de pregrado,
Universidad de Antioquia. Medellín.

Ramírez, Juan Antonio. (1996). Iconografía e iconología. *Historia de las ideas estéticas y de
las teorías artísticas contemporáneas*, 2, 293-

Recalcati, M. (2006). *Las Tres estéticas de Lacan: (psicoanálisis y arte)*. Ediciones del cifrado.

Restrepo, B. E. M. (2003). *Psicoanálisis y poesía: un desciframiento del bien-decir*. Editorial
Universidad de Antioquia, Departamento de Psicoanálisis, Facultad de Ciencias
Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.

Varela, B. C. (2003). Lacan y la esencia de Antígona. *Trama y fondo: revista de cultura*,
(15), 83-94.

Páginas WEB:

Arráez, M., Calles, J., & de Tovar, L. M. (2006). La Hermenéutica: una actividad
interpretativa. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 7(2), 171-181.
http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152006000200012

Cazau, Pablo. (2006). Introducción a la investigación en ciencias sociales.
[http://alcazaba.unex.es/asg/400758/MATERIALES/INTRODUCCIÓN%20A%20LA%20I
NVESTIGACIÓN%20EN%20CC.SS..pdf](http://alcazaba.unex.es/asg/400758/MATERIALES/INTRODUCCIÓN%20A%20LA%20I
NVESTIGACIÓN%20EN%20CC.SS..pdf)

Coccoz, V. (2006). El cuerpo-mártir en el barroco y en el body art. *RECALCATI, Massimo et al. Las tres estéticas de Lacan.*

Hernández Sánchez, Domingo. (2008). La crueldad de lo real. *Millars: espai i història*, 31, 153-169.

Recuperado de

https://www.academia.edu/37685657/Hern%C3%A1ndez_S%C3%A1nchez_Domíngo_La_crueldad_de_lo_real_Millars_Espai_i_Hist%C3%B2ria_XXXI_2008_pp_153_169?email_work_card=view-paper

Hernández Sánchez, Domingo. (2016). Carne de perfil: Sobre la progresiva espectralización de los cuerpos. *EPISTEME*, 36(2), 137-151. Recuperado en 16 de febrero de 2020, de

Iriarte, Luis Ignacio; Lacan y el Barroco; Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid; Escritura e Imagen.

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/25813/CONICET_Digital_Nro.573c81d5-697f-4393-96e6-b37b53522529_A.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Pacheco Pacheco, C. A. (2019). La hermenéutica como una alternativa psicoterapéutica. Una aproximación interpretativa al sufrimiento particular desde los aportes teóricos de Dilthey, Heidegger y Gadamer. *Revista de Psicoterapia*, 30. (112), 119-130.

<https://doi.org/10.33898/rdp.v30i112.26>

Palacios Beltrán, I. (2017) Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas.

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/92738/PALACIOS%20-%20Lo%20siniestro%20y%20el%20morbo%20en%20el%20arte.pdf?sequence=1>

Panera, Javier. (2013), DAVID NEBREDA, ...12 años después/entrevistado por Julián Alvarez. Recuperado de:

<https://vimeo.com/68454947>

Entrevista al comisionado de la exposición que Salamanca 2002 Capital Cultural Europea, le dedico a la obra fotografía [autorretrato] de David Nebreda.