

ISSN 2683-3263

ATTIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volúmen V, Número 10, Julio-Diciembre 2025



UANL



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
NUEVO LEÓN

Aitías
Revista de Estudios Filosóficos
<http://aitias.uanl.mx/>

Harman con Lacan: De la teatralidad estética

Harman with Lacan: On aesthetic theatricality

Harman avec Lacan: Sur la théâtralité esthétique

Alfredo González Reynoso
<https://orcid.org/0000-0002-1572-3215>
Universidad Autónoma de Baja California
Tijuana, México

Editor: José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2025. González Reynoso, Alfredo. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/aitas5.10-115>

Recepción: 01-04-25

Fecha Aceptación: 24-06-25

Email: alfredogreynoso@gmail.com

HARMAN CON LACAN: DE LA TEATRALIDAD ESTÉTICA

HARMAN WITH LACAN: ON AESTHETIC THEATRICALITY

HARMAN AVEC LACAN: SUR LA THÉÂTRALITÉ ESTHÉTIQUE

Alfredo González Reynoso¹

Resumen: Il semblerait que l'ontologie orientée objet de Graham Harman et la théorie psychanalytique de Jacques Lacan suivent des chemins diamétralement opposés : la première nous présente une réalité composée d'objets indépendants de toute subjectivité et la seconde nous parle d'un sujet manquant qui désire un objet impossible. Cependant, les deux théories se rencontrent de manière inattendue dans leurs réflexions sur l'œuvre d'art. Ainsi, tandis que Harman découvre une théâtralité inhérente au spectateur (qui « agit » les qualités de l'œuvre par son interprétation), Lacan reconnaît dans la contemplation artistique une théâtralisation inconsciente du fantasme (qui met en scène les contradictions entre l'ordre socio-symbolique et le désir). Nous explorerons les possibilités de cette intersection inattendue pour reconnaître certaines implications ontologiques, éthiques et politiques de l'expérience esthétique de l'art.

Mots-clés: Réalisme spéculatif, ontologie orientée objet, psychanalyse lacanienne, théâtralité esthétique, autonomie de l'art

1 Universidad Autónoma de Baja California.

Palabras clave: Realismo especulativo, ontología orientada al objeto, psicoanálisis lacaniano, teatralidad estética, autonomía del arte.

Abstract: It would seem that Graham Harman's object-oriented ontology and Jacques Lacan's psychoanalytic theory follow diametrically opposed paths: the former presents us with a reality composed of objects independent of any subjectivity, and the latter speaks of a lacking subject who desires an impossible object. However, both theories have an unexpected intersection in their reflections on the work of art. Thus, while Harman discovers an inherent theatricality of the spectator (who "acts out" the qualities of the work through their interpretation), Lacan recognizes in the artistic contemplation an unconscious theatricalization of fantasy (which stages the contradictions between the socio-symbolic order and desire). We will explore the possibilities of this unexpected intersection to recognize some ontological, ethical, and political implications of the aesthetic experience of art.

Key words: Speculative realism, object-oriented ontology, Lacanian psychoanalysis, aesthetic theatricality, autonomy of art.

Résumé: Il semblerait que l'ontologie orientée objet de Graham Harman et la théorie psychanalytique de Jacques Lacan suivent des chemins diamétralement opposés : la première nous présente une réalité composée d'objets indépendants de toute subjectivité et la seconde nous parle d'un sujet manquant qui désire un objet impossible. Cependant, les deux théories se rencontrent de manière inattendue dans leurs réflexions sur l'œuvre d'art. Ainsi, tandis que Harman découvre une théâtralité inhérente au spectateur (qui « agit » les qualités de l'œuvre par son interprétation), Lacan reconnaît dans la contemplation artistique une théâtralisation inconsciente du fantasme (qui met en scène les contradictions entre l'ordre socio-symbolique et le désir).

Nous explorerons les possibilités de cette intersection inattendue pour reconnaître certaines implications ontologiques, éthiques et politiques de l'expérience esthétique de l'art.

Mots-clés: Réalisme spéculatif, ontologie orientée objet, psychanalyse lacanienne, théâtralité esthétique, autonomie de l'art.

Introducción

Entre el psicoanálisis de Jacques Lacan y la ontología orientada al objeto de Graham Harman hay, por supuesto, diferencias radicales. Mientras el psicoanálisis lacaniano parte de la noción de un sujeto en falta que desea un objeto imposible, la ontología orientada al objeto encuentra una realidad compuesta de objetos independientes de cualquier subjetividad y donde incluso el sujeto mismo figura sin privilegios como un objeto más.

Sin embargo, ambas posiciones teóricas coinciden en darle una especial importancia a la estética en su elaboración teórica. Jacques Lacan le consagra decisivas reflexiones al arte y en especial a la pintura y la literatura para entender la relación entre el sujeto y el objeto-*causa* de su deseo (el “objeto *a*”). Y, por su parte, Graham Harman encuentra en el arte un modelo a seguir para una filosofía que busque no reducir los objetos a la mera suma de sus partes o relaciones.

El presente trabajo se propone tomar a la estética como vía para establecer un intercambio entre la ontología orientada al objeto y el psicoanálisis. Si bien encontramos un claro contraste entre el objeto harmaniano (definido por una esencia profunda que evita toda aprehensión por otro objeto cualquiera, incluyendo el sujeto) y el objeto “*a*” lacaniano (que insiste solo como correlato espectral del sujeto, meramente virtual y sin sustancialidad propia), no obstante también encontramos una aproximación estética inesperadamente afín, sobre todo a partir del modo en que ambos piensan la experiencia estética del espectador como una escenificación, ya sea *teatralizada* (Harman) o *fantasmática* (Lacan).

Así, abordaremos primero la relación que el realismo especulativo de Graham Harman tiene con el arte, para después elaborar una lectura de su propuesta teórica a partir de las ideas de Jacques Lacan en torno a la pintura,

encontrando en este repaso ciertos cruces sugerentes para reconocer algunas implicaciones ontológicas, éticas y políticas del arte.

Graham Harman y la teatralidad inherente del arte

El realismo especulativo se ha presentado –al menos desde la mítica conferencia homónima en Goldsmiths College, University of London, en 2007²– como una de las corrientes teóricas más relevantes en la filosofía contemporánea. Luego de que el giro posmoderno de la filosofía insistiera al cierre del siglo XX en la dimensión histórica o discursiva de la realidad, sospechando de cualquier intento de definirla fuera de estas esferas, el realismo especulativo propone renovar la reflexión ontológica para dar cuenta de la realidad *en sí* a partir de los recursos especulativos de la filosofía.

Graham Harman (Iowa, Estados Unidos, 1968) es una de las figuras más emblemáticas de esta corriente. Su propuesta nos invita a pensar en una realidad compuesta de incontables objetos, materiales o no, que pueden tener partes y relaciones, sin reducirse a ellas. En esta ontología orientada al objeto (también conocida como OOO), toda entidad en el mundo es un objeto y su esencia es por definición inaccesible a cualquier otro objeto. De esta manera, Harman se aleja de una visión antropocéntrica, pues no solo los humanos somos incapaces de conocer cualquier “cosa-en-sí”, sino que ningún otro objeto puede acceder a la esencia de otro. Así, cuando el fuego quema al algodón –dice como ejemplo–, el fuego solo se relaciona con una mera *imagen* del algodón, no con su esencia, aunque esta relación “vicaria” sea suficiente para dejarlo en cenizas.

2 Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman y Quentin Meillassoux, *Realismo especulativo. Un taller de un día* (Arena, 2021).

Entre los autores asociados a la corriente del realismo especulativo, Graham Harman es probablemente el que más interés ha mostrado por la estética, un interés creciente desde que en 2016 se estableció académicamente en SCI-Arc, la prestigiosa escuela de arquitectos en Los Ángeles. Además, es uno de los autores del realismo especulativo que más han inspirado a nuevas producciones estéticas. Sin embargo, las interpretaciones artísticas de su filosofía (sobre todo inicialmente) solían partir de una lectura apresurada o naif. Se creía, por ejemplo, que el arte inspirado en la OOO debía privilegiar a los objetos *materiales* y distanciarse del arte inmaterial (como sea que esto se entienda), sin percatarse de que para esta ontología las entidades conceptuales o abstractas son objetos tanto como las llamadas entidades “materiales”. O se creía también que la OOO buscaba deshacerse de la dimensión humana o subjetiva en el arte, por ejemplo: con objetos artísticos que se ocultan a todo espectador o que son hechos por o para animales, plantas, etcétera. Sin embargo, aunque puedan resultar exploraciones sugerentes desde esta perspectiva no humana del arte, esta no es la visión general de su filosofía. Para Harman, “las obras de arte forman parte de ese tipo de objetos que requieren un componente humano, no menos que la política, el ajedrez o la gastronomía”.³

En una lectura detallada de su obra podemos encontrar más bien que la centralidad que le da a la estética puede considerarse en dos sentidos: por un lado, como *práctica* (del artista, pero también del crítico de arte, como veremos en seguida) que puede inspirar a una filosofía orientada a objetos y, por el otro, como *teoría* que la filosofía formula sobre la especificidad de la experiencia artística.

3 Graham Harman, *Arte y objetos* (Enclave de Libros, 2021), 121.

En el primer sentido, Harman toma la posición radical de pensar a la estética como “raíz de toda filosofía”⁴ o incluso como “filosofía primera”,⁵ parafraseando la famosa definición aristotélica de la metafísica (que luego Levinas utilizaría para pensar a la ética). Al final de uno de sus ensayos más influyentes, titulado “La tercera mesa”, Harman explica el contexto de esta posición teórica en la historia de la filosofía:

Durante siglos, la filosofía ha aspirado a determinar las condiciones de una ciencia rigurosa, aunando fuerzas con las matemáticas o la psicología descriptiva. Pero ¿qué pasaría si el contra-proyecto de los próximos siglos transformara a la filosofía en un arte? El resultado sería una “filosofía como arte vigoroso” en vez de la “filosofía como ciencia rigurosa” propuesta por Husserl.⁶

Aunque en este texto Harman no aclara cómo puede entenderse esto específicamente, uno puede extraer del resto de su obra al menos dos diferentes posibilidades para el porvenir de este “contra-proyecto” filosófico inspirado en el arte:

1. *Que la filosofía trate a los objetos como los trata la práctica artística, es decir: sin reducirlos a sus partes o relaciones.* La filosofía debe aprender del modo en que para el arte los objetos parecen poseer una profundidad propia inagotable. Esto puede entenderse en dos casos: a) en la representación de objetos realizada por el arte figurativo

4 Graham Harman, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything* (Random House, 2018), 59.

5 Graham Harman, “Aesthetics as First Philosophy. Levinas and The Non-Human”, *Naked Punch*, n.º. 9 (2007).

6 Graham Harman, “La tercera mesa”, *Devenires*, n.º. 36 (2017): 232-33.

(un cráneo flotando ante unos embajadores, unos zapatos viejos y sucios, unos maniqués en una vitrina) y *b*) en la utilización de objetos durante la composición artística (desde un bloque de mármol, hasta un mingitorio o una pistola cargada).

2. *Que la filosofía trate a los objetos como la crítica de arte trata a las obras artísticas, es decir: sin agotarlas en sus interpretaciones.* Para el crítico, una obra de arte no cesa de ofrecer nuevas lecturas. “Entre más es arte”, afirma, “más presenta un reto continuo a cualquier interpretación, y más nos impulsa a nuevos encuentros”.⁷ Así, viéndoselas ante cualquier objeto, la filosofía debe aprender del crítico literario, por ejemplo, que sabe bien que no hay interpretación definitiva que cierre de una vez por todas la tarea de comprender al *Quijote* o a *Pedro Páramo*.

De esta forma, Harman encuentra tanto en el artista como en el crítico de arte modelos a seguir para todo filósofo orientado a objetos. Lo que el artista y el crítico nos enseñan, dice, es que los objetos no pueden ser reducidos a *formas de conocimiento*, ni de sus partes ni de sus relaciones. En varios de sus escritos, Harman llama *undermining* (“socavamiento”) al conocimiento que reduce al objeto a sus partes y *overmining* (“sepultamiento”) al conocimiento que reduce al objeto a sus relaciones, pero también define como *duomining* (que propongo traducir como “reducción bidireccional”) a la tendencia de implicar mutuamente ambas formas de reducción.

En este sentido, el artista se relaciona con los objetos en general, y el crítico de arte con el objeto artístico en particular, sin estas formas de reducción. Y, a pesar de la

7 Graham Harman, *Dante's Broken Hammer. The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love* (Repeater, 2016), 181.

imposibilidad de acceder directamente a la realidad de los objetos, pueden abrir *vías indirectas* de acceso que nos permiten pensar a los objetos desde perspectivas insospechadas. Así, la creación y la interpretación estéticas no nos llevan a una forma de *conocimiento* como tal, sino ante lo que Harman llega a formular como una “cognición *sin* conocimiento” (*cognition without knowledge*)⁸, una forma indirecta de pensamiento sobre los objetos que la filosofía podría desarrollar por sus propios medios. Por ejemplo, a propósito de la interpretación estética, Harman argumenta:

El punto no es que la obra de arte sea inefable, dado que muchas cosas pueden decirse de ella. Más bien, el punto es que las declaraciones interesantes sobre las obras de arte generalmente no consistirán en precisas proposiciones discursivas en prosa. Dado que la obra de arte –como los objetos abordados por el filósofo– no es directamente accesible a procedimientos de reducción por socavamiento o sepultamiento, sino debe ser abordada por aproximaciones indirectas, oblicuas o elípticas.⁹

Según Harman, estos recursos elípticos de la experiencia estética (del artista y del crítico) pueden inspirar a una revitalización de la filosofía precisamente en su sentido etimológico, es decir, no como una forma directa de conocimiento, sino como un *amor* por el saber (*philo-sophia*). El filósofo es aquel que va tras los objetos encantado por su “atractivo” (*allure*) y sin apresurar un

8 Harman, *Arte y objetos*, 21, aunque la expresión también aparece como “*cognition-without-knowledge*” en *Dante’s Broken Hammer*, 181, y como “*forms of cognition without being forms of knowledge*”, en *Object-Oriented Ontology*, 167.

9 Harman, *Dante’s Broken Hammer*, 182.

conocimiento que los socave o sepulte. Así, la actitud estética como “filosofía primera” es también una actitud erótica, al valorar la sensibilidad del filósofo ante el atractivo ontológico del objeto como tal.

Hasta aquí podemos resumir a grandes rasgos la primera posición de Harman ante el arte. Es una posición que tiene la desventaja de ser solamente instrumental, pues toma el trabajo del artista o del crítico como mera inspiración útil para el quehacer filosófico, sobre todo para la llamada ontología orientada al objeto. No obstante, Harman también ha ido desarrollando otra posición ante el arte, una que intenta dar cuenta de la autonomía de la experiencia estética, más allá de funcionar como modelo a seguir para la filosofía. Para definir esta segunda posición, Harman se pregunta cuál sería el punto de partida de una estética que explique la singularidad del arte, es decir, cuál es el compuesto elemental o la “unidad estética básica” desde donde se pueda fundar su filosofía del arte.

En diferentes libros (2016, 2018, 2021), Harman ha definido esa unidad estética básica a partir del análisis comparativo de dos modos teóricos de “formalismo” estético. En primer lugar, lo que él denomina como el formalismo kantiano en *Crítica del juicio*, donde se definen las condiciones a priori del juicio estético en la *forma trascendental del sujeto como espectador*, independiente del objeto que es tomado como bello o sublime (y de su armonía, perfección, grandeza, poder o cualquier otra propiedad supuestamente objetiva).¹⁰ Y, en segundo lugar,

10 Por ejemplo, tómesese como muestra esta cita sobre lo bello: “Así, mediante la belleza, como finalidad formal subjetiva, no es pensada en modo alguno una perfección del objeto como finalidad supuesta formal, pero, sin embargo, objetiva”. O esta otra sobre lo sublime: “Por lo tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu mediante una cierta representación de la que se ocupa el Juicio reflexionante”. Véase: Immanuel Kant, *Crítica del*

el formalismo norteamericano de Clement Greenberg y Michael Fried, quienes en mayor o menor medida privilegian la *forma estética de la obra de arte*, analizada con cierto modo de autonomía frente al sujeto (sea artista o espectador) o frente al contexto histórico (como sus factores sociopolíticos).¹¹

Así, ante la centralidad del sujeto trascendental en el formalismo kantiano y del objeto artístico en el formalismo norteamericano, Harman propone un “formalismo raro”¹² cuya forma analizada “no pertenece al sujeto ni al objeto, sino al interior inexplorado de su unión”.¹³ La OOO coincide con la autonomía de la experiencia estética respecto al contexto histórico, que encuentra en ambos polos del formalismo, pero prefiere partir de un análisis de la composición entre la obra y el espectador (*beholder*). Así, para Harman, “la unidad estética básica es el sujeto en tanto que queda absorto o ligado con la grieta entre un objeto y sus cualidades”.¹⁴

Sin embargo, ¿en qué consiste exactamente esa “grieta entre el objeto y sus cualidades” que puede dejar absorto al espectador y ligarlo a la obra de arte en su experiencia estética? Se trata de la belleza, “un término antiguo pero

juicio (Tecnos, 2007), 143 y 169.

11 Queda pendiente el análisis de las posibles coincidencias y diferencias entre el formalismo harmaniano y las distintas posiciones del formalismo ruso (Shklovski, Tomashevski, Eichenbaum, Jakobson, Propp), antecedente del norteamericano y referencialmente ausente en la obra de Harman hasta ahora. Véase: Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Siglo Veintiuno, 1978).

12 *Weird formalism*, en explícito homenaje a H.P. Lovecraft y sus *weird fictions* o *weird tales*. Véase también: Graham Harman, *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía* (Holobionte, 2020).

13 Harman, *Arte y objetos*, 32.

14 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 197.

todavía iluminador”, dice Harman. “Si bien el significado de la belleza a menudo permanece irremediablemente vago, la OOO la define de forma precisa: [...] la apertura de una fisura entre el objeto real y sus cualidades sensibles”.¹⁵ Y quizá la mejor manera de entender esta fisura sea haciendo un breve recorrido por el problema de la metáfora, que Harman le arrebató al antirrealismo posmoderno (donde la metáfora fue bandera de la constitución retórica de la “realidad”) y, en cambio, decide revalorar radicalmente desde su realismo especulativo.¹⁶

Para Harman, lejos de ser una forma discursiva con la que construimos la realidad (como diría la jerga posmoderna), la metáfora es una forma indirecta de acceder a ella. Es una vía *indirecta*, pues la metáfora justamente excluye la literalidad y no hay paráfrasis explicativa que agote su sentido. Pero además es *asimétrica*, pues la metáfora describe a un objeto a partir de cualidades inesperadas de otro y no hay descripción metafórica que pueda invertirse sin arruinar o cambiar su sentido.

Harman pone como ejemplo cuando Homero escribe en la *Odisea*: “el mar tan oscuro como el vino”, ya que en inglés suele expresarse menos como una comparación o símil y más explícitamente como una metáfora: “*the wine-dark sea*”. Y, como tal, pierde su encanto si se le parafrasea (“el mar es rojo oscuro”, “el mar es embriagante”) y queda arruinada si se le invierte (“el vino es tan oscuro como el mar”). Así, la metáfora nos acerca a un entendimiento

15 Harman, *Arte y objetos*, 64.

16 Ya desde un artículo presentado en 2003 bajo el título de “La estética como cosmología” Harman reconocía la importancia de sacar a la metáfora de la filosofía del lenguaje, “puesto que pertenece a un dominio ontocosmológico más amplio”. Véase: Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (Caja Negra, 2015), 124.

indirecto del mar, y no del vino, sin que podamos explicarlo literalmente.

La metáfora se define así por el reconocimiento de un objeto expresado a través de cualidades que no le corresponden. Si la metáfora es exitosa como artificio literario, entonces esta grieta entre el objeto real y sus cualidades sensuales deja absorto al lector. Y esta experiencia es inherente a la naturaleza misma del arte, aunque no sea exclusiva de este ámbito y puede darse incluso en la vida cotidiana:

A saber, bajo condiciones normales no hacemos distinción entre un objeto y sus cualidades; estos nos parecen ser uno y lo mismo. Pero de pronto un martillo se rompe, un autobús nunca llega o captamos la belleza de una metáfora o una pintura. En tales casos nuestro acto intencional [esto es, nuestra conciencia] se desestabiliza, es decir, una grieta impredecible aparece entre el objeto y sus cualidades.¹⁷

A partir de este punto, Harman hace un salto argumentativo importante. Según este filósofo, si el arte abre una brecha inquietante entre un objeto y sus cualidades, entonces *el rol del espectador* (lector, audiencia, público, etc.) *es actuar en representación de este objeto y portar estas cualidades inesperadas*. Todo espectador tiene así algo de actor y, por lo tanto, “el arte es *esencialmente* teatral, a tal grado que sospecho que la forma más antigua de arte fue la *máscara*, cuyo portador explícitamente sostiene los rasgos estilizados de un león, un lobo o un cuervo del mar”.¹⁸

17 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 223.

18 *Ibid.* Harman incluso afirma que si esta especulación no ha encontrado evidencias empíricas en la arqueología se debe a “la fragilidad de los materiales Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

Volviendo al caso de la metáfora, Harman suele apoyarse en un breve y semi-desconocido prólogo de 1914 que José Ortega y Gasset escribió en su juventud. En esta referencia inesperada –que Harman reconoce haber descubierto con fascinación desde sus primeros años de estudiante de filosofía¹⁹– aparece un verso del poeta catalán Josep Maria López Picó que afirma que el ciprés “es como el espectro de una llama muerta”. Según Ortega y Gasset, el ciprés queda redescubierto ante nosotros al pensarlo metafóricamente como una llama. Y dado que para el filósofo español “la metáfora es el objeto estético elemental”,²⁰ entonces el arte en general actúa bajo el mismo principio que permite revalorar las cosas del mundo. Pero Ortega y Gasset hace una advertencia fundamental:

No digo –¡cuidado!– que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas.²¹

Ese “parecernos” enfatizado por Ortega y Gasset significa que el arte no nos da la “intimidad de las cosas”, pero sentimos *como si* lo hiciera. ¿Cómo es eso? Harman lo interpreta recurriendo a su noción teatral de la experiencia estética. Su argumento es el siguiente: El ciprés como objeto no está en el verso de López Picó, por supuesto. Tampoco las cualidades de llama que se le imputan metafóricamente.

de la máscara –muy diferentes de la durabilidad de las pinturas en cuevas o de las joyas” (Harman, *Object-Oriented Ontology*, 85).

19 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 7, y *Object-Oriented Ontology*, 72.

20 José Ortega y Gasset, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *Obras completas: Tomo IV (1941-1946)* (Revista de Occidente, 1964), 257.

21 *Ibid*, 256.

Ambos están “retirados” (*withdrawn*) del acceso directo. El único objeto realmente presente en la experiencia estética de la metáfora es el lector mismo, cuyo ejercicio de interpretación lo lleva implícitamente a actuar como ciprés y asumir teatralmente las cualidades de llama. “Sí, somos nosotros mismos quienes sustituimos al ciprés ausente y sostenemos sus cualidades de llama recién ungidas”.²²

Esta sustitución que hace “parecernos” que el lector deviene ciprés permite a Harman revalorar la polémica noción de *mimesis* (o imitación) asociada al arte desde los orígenes de la filosofía: “No es que López Picó o su lector *produzcan* una imitación del ciprés, sino que ellos *se convierten* en la imitación del ciprés, justo como los actores se convierten en los personajes que representan. Sin este devenir-ciprés teatral, no hay metáfora”.²³

Así pues, en toda contemplación estética hay una composición obra-espectador en donde el segundo “actúa” implícitamente *imitando* a la primera para tener, por la vía de esta teatralización, un acceso indirecto al objeto (“un tocar sin tocar, por así decirlo”²⁴). Podemos ver entonces que ahora ya no es el artista ni el crítico sino el espectador quien —en la medida en que abre una vía indirecta a los objetos en su contemplación absorta de una obra de arte— se presenta como modelo a seguir para el filósofo y permite entender por qué en la experiencia estética está “la raíz de toda filosofía”.

Jacques Lacan y la teatralidad inconsciente del arte

El psicoanálisis siempre ha tenido al arte entre sus preocupaciones teóricas. Freud lo utilizó en más de una

22 Harman, *Object-Oriented Ontology*, 83.

23 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 193-194.

24 Harman, *Object-Oriented Ontology*, 82.

ocasión para hacer un psicoanálisis del artista en cuestión, como en el caso de Miguel Ángel, Da Vinci o Dostoyevski. Y aunque Lacan también aborda el tema de la “sublimación” de las pulsiones (con algunas diferencias respecto a Freud), igualmente trata, por otra parte, a la contemplación estética como un caso singular para pensar en la relación entre el sujeto y el objeto-cause del deseo (objeto *a*).

A eso se refiere Massimo Recalcati cuando dice que Lacan ofrece un “cambio radical” que desplaza el llamado psicoanálisis aplicado al arte para sustituirlo por un “psicoanálisis implicado en el arte”.²⁵ Por ejemplo, cuando a propósito de su tratamiento sobre la pintura, Lacan dice:

No se trata de que aprovechemos la ocasión para hacer un psicoanálisis del pintor [a la manera freudiana], empresa resbaladiza, escabrosa, y que provoca siempre en el oyente una reacción de pudor. Tampoco se trata de una crítica de pintura, [...] que intenta comprender cuál es la función de la pintura en un momento dado, en tal autor o en tal época. Por mi parte, trato de situarme en el principio radical de la función de este arte.²⁶

Para entender este “principio radical” de la pintura, Lacan recuerda el apólogo del concurso de pintura entre Zeuxis y Parrasio (mencionado en la *Historia natural* de Plinio el Viejo). Se dice que Zeuxis presentó al concurso una pintura con uvas tan detalladas que al desvelarla unos pájaros intentaron picotearlas. Entonces, llegado el turno de Parrasio, Zeuxis le pidió que corra el velo para ver su

25 Massimo Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, en VV.AA., *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, (Del Cifrado, 2006), 11.

26 Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Paidós, 2013), 116.

pintura, sin darse cuenta que eso que tomó por velo era justamente la pintura misma de Parrasio. Así, por haber engañado incluso a un artista, Parrasio obtuvo la victoria.

Imagen 1. *Zeuxis admite la derrota*



Fuente: Johann Jakob von Sandrart, 1683.

A diferencia de Harman, aquí el efecto de atractivo (*allure*) del objeto artístico no lo produce una esencia insondable del objeto, sino apenas un efecto de velo que nada recubre. La pintura de Parrasio crea una apariencia *ex nihilo*, y si los pájaros pueden ser engañados por la apariencia de uvas en una pintura, solo un ser humano cae en la trampa de una pintura que *aparenta ocultar una apariencia*.

Luego de explorar las consecuencias de este apólogo, Lacan sugiere provocadoramente que lo que Platón designa como Idea es justamente algo del tipo de la pintura de Parrasio, es decir, *una apariencia (inteligible) detrás de las apariencias (sensibles)*. Y esto le permite replantear bajo otros términos la polémica platónica en

torno a la *mimesis* artística, porque entonces un cuadro no imita la apariencia sensible (alejándonos aún más de la verdad, como reprochaba Platón), sino que “rivaliza con lo que Platón, más allá de la apariencia, designa como la Idea”. Entonces, al proscribir a los pintores de la República, “Platón se subleva contra la pintura como una actividad rival de la suya”²⁷ y de esta manera el filósofo se deshace de sus contrincantes difamándolos como embusteros.

Pero en el “principio radical” de la pintura hay otra dimensión que hace posible esta apariencia de apariencia: la dimensión de la mirada. Si la apariencia sensible puede hacerle trampa al ojo (*trompe l’oeil*), la apariencia inteligible solo es posible ante la mirada. Para Lacan, entonces, el ojo y la mirada ocupan diferentes localidades. El ojo está del lado del espectador (del *beholder* harmaniano), pero la mirada está *ante* el sujeto, mirándolo. La experiencia subjetiva básica se produce al saberse mirado, por lo que “en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro”.²⁸ Pero esta mirada no es empírica, pues no le pertenece a nadie. Es una mirada virtual, inconsciente, que acompaña implícitamente a la subjetividad—descentrándola, inquietándola, movilizándola.²⁹

Este desplazamiento del lugar de la mirada en Lacan permite reconfigurar el sentido de la esencia teatral de la contemplación estética que hemos estado comentando a propósito de Harman. Slavoj Žižek tiene

27 Lacan, *Los cuatro conceptos*, 119.

28 *Ibid*, 113.

29 Es en este sentido—considerando el carácter disruptivo del objeto *a* en la subjetividad y jugando con el vocabulario de Harman— que Alenka Zupančič define a la teoría lacaniana como una “ontología *desorientada* por el objeto” (*object-disoriented ontology*): Alenka Zupančič, *¿Qué es el sexo?* (Paradiso, 2021).

una cita particularmente apropiada para poder vincular este desplazamiento lacaniano con la propuesta harmaniana:

¿No podría ser que Lacan apuntara a la *teatralidad* más elemental de la condición humana? Nuestra tendencia fundamental no es observar, sino ser parte de una puesta en escena, exponerse a una mirada [...]. Las dos posiciones correlativas, la del actor en escena y la del espectador, no son ontológicamente equivalentes o contemporáneas: no somos originalmente observadores del drama de la realidad, sino parte del retablo colocado para disfrute de un vacío, de una mirada no-existente, y solo en un segundo momento asumimos la posición de aquellos que miran al escenario. La insoportable posición “imposible” no es la del actor, sino la del observador, la del público.³⁰

Esta situación nos coloca ante otro tipo de teatralidad, una teatralidad inconsciente donde todo espectador es a su vez objeto de otra mirada. Pero, si no es una mirada empírica sino virtual/inconsciente, ¿cómo debe entenderse el estatuto de esta mirada? ¿A qué instancia corresponde? Creo que aquí hay dos posibilidades, una insistida por Lacan y otra explorada por Žižek.

Lacan presenta a la mirada como objeto *a*, es decir, como el objeto-causa del deseo. Para entender este complicado punto de la teoría lacaniana, quizá convenga leer de la mano dos de sus seminarios: el seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (en el que define a la mirada como objeto *a*), y el seminario 7, *La ética del psicoanálisis* (en el que establece una ética del

30 Slavoj Žižek, *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico* (Akal, 2015), 760.

deseo). Así, si Lacan nos advierte que la única ética del psicoanálisis es no comprometer el deseo que nos habita, entonces el objeto de ese deseo nos devuelve la mirada al afrontarnos con este imperativo ético.

En *La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Lacan analiza la figura de Antígona como aquella que nos demuestra que es posible actuar conforme al deseo. Sentenciada a muerte por enterrar a su hermano, siguiendo las leyes del deseo³¹ y no las del rey, Antígona desprende un brillo fascinante pero insoportable, “que nos retiene y que a la vez nos veda en el sentido de que nos intimida”,³² pues podríamos decir que esta imagen irradiante de Antígona echa una mirada sobre nuestro propio deseo inconsciente. Y aunque este ejemplo es específico de la tragedia, obedece a una función “catártica” del arte en general, no porque el arte “descargue” nuestras emociones (traducción psicologizante, rechazada por Lacan, del término aristotélico), sino porque tiene la capacidad de entregarnos de forma “purificada” este imperativo ético del deseo.

En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Lacan encuentra que la pintura suele “domar” esa mirada intimidante que acosa como “fierecilla” a nuestro deseo. El cuadro complace precisamente porque domestica la mirada insoportable a pincelazos y la encarcela en el lienzo. Y si la pintura emana un “aura” encantador es debido a que es capaz de mantener a raya al inquietante

31 De esta manera es como Lacan interpreta las “leyes del cielo” que Antígona dice obedecer al enterrar a su hermano a pesar de la prohibición por las leyes del rey: “Las leyes del cielo en cuestión son efectivamente las leyes del deseo”. Véase: Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis* (Paidós, 2009), 386.

32 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 298.

deseo. Quizá por este distanciamiento frente al objeto del deseo Walter Benjamin definía al aura como la aparición de “una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”.³³ El aura puede pensarse entonces como el brillo del deseo (ejemplificado en Antígona), pero mediado por una pantalla. En términos parecidos Lacan aborda el problema de la belleza. En la clase titulada “La función de lo bello” de *La ética del psicoanálisis*, Lacan afirma:

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical [...] 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.³⁴

Esta “cobertura” será pensada eventualmente por Lacan en términos de una pantalla. Por ejemplo, en la clase del 18 de mayo de 1966 del *Seminario 13: El objeto del psicoanálisis* (inédito), Lacan afirma: “la pantalla no es solamente lo que oculta lo real, lo es seguramente, pero al

33 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras, libro I / vol. 2* (Abada, 2008), 16. Este paralelismo entre el aura y el objeto *a* se justifica aún más si recordamos que, para Benjamin, el aura supone la capacidad del fenómeno experimentado (inanimado o natural) de devolvernos la mirada: “La experiencia de esta [aura] consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista”. Véase: Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II* (Taurus, 1993), 163.

34 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 287.

mismo tiempo lo indica”.³⁵ La pantalla señala al espectador el lugar de lo verdadero de su deseo (la “irradiación deslumbrante” del objeto *a*), pero manteniéndolo a una distancia segura para tamizarlo en un marco estable de sentido. Así, guardando las distancias teóricas, lo bello como pantalla orienta respecto a lo real del deseo de una manera parecida al acceso indirecto que orienta respecto a lo real del objeto en la filosofía de Harman.

Sin embargo, ese tamizaje de la pantalla puede pensarse también como una mediación simbólica que “oculta” o “compromete” lo real del deseo.³⁶ El crítico de arte Hal Foster propone la siguiente manera de interpretar el rol de esta pantalla-tamiz:

El significado de «la pantalla-tamiz» es oscuro. Yo entiendo que el término representa la reserva cultural de la que cada imagen no es sino un ejemplo. Incluso para las convenciones histórico-artísticas, así como para los códigos de la cultura visual, esta pantalla media para nosotros en la mirada del mundo y, al hacerlo, nos protege de ella; es decir, capta la mirada, «pulsátil, deslumbrante y desparramada» como es, y la doma hasta convertirla en imágenes.³⁷

35 Jacques Lacan, *Seminario 13: El objeto del psicoanálisis*, <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/06/Lacan-Seminario13.pdf>.

36 Estos dos aspectos de relación del espectador con la pantalla (en tanto que *indica* y *compromete* su deseo) han sido pensados también por Roland Barthes, cuando en *La cámara lúcida* propone al *punctum* y al *studium* como los dos aspectos de nuestra relación con la fotografía. Para Barthes, el *punctum* opera cuando un detalle de la fotografía nos “punza” o “aguijonea” en tanto que apunta a nuestro deseo singular y el *studium* es un interés por la fotografía que consiste en darle un sentido cultural general, desligado de nuestro deseo. Véase: Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (España: Paidós, 1989).

37 Hal Foster, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia* (Akal, Aitías.Revista de Estudios Filosóficos. Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 46-63

Lacan decía que el pintor “invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas”.³⁸ Así, la mediación simbólica de la pantalla nos invita a deponer la mirada-objeto *a* (es decir, comprometer el deseo) para volvernos el “espectador” que la pintura determina. Según Slavoj Žižek, esta deposición o compromiso ético del deseo nos confronta ante otra mirada sustituta, ya no la mirada del objeto *a*, sino la “mirada pura del gran Otro”.

En la teoría lacaniana, el gran Otro es la figura virtual (inexistente) a la que se dirige el orden simbólico social. Es el “se” impersonal que es enunciado en los códigos culturales (explícitos e implícitos): “eso no *se dice*”, “esto sí *se puede*”, “aquello *se hace* solo discretamente”, etcétera. No hay subjetividad que no esté involucrada con la red normativa de un orden social, por lo que el sujeto convive implícitamente con la mirada vigilante del gran Otro:

Esta es la mirada para la que, en los antiguos acueductos romanos, se tallaban tantos detalles en los relieves más altos, invisibles para el ojo humano; la misma mirada para la que los antiguos incas realizaban sus gigantescos dibujos con piedras, cuya forma solo podía verse desde el aire; esa mirada para la que los estalinistas organizaban sus gigantescos espectáculos públicos. Especificar esta mirada como “divina” ya es “gentrificarse” su estatuto, privarla de su naturaleza “acusmática”, eliminar el hecho de que es una mirada de nadie, una mirada que flota libremente, sin ningún portador.³⁹

2017), 13.

38 Lacan, *Los cuatro conceptos*, 108.

39 Žižek, *Menos que nada*, 760.

Esta mirada impersonal del gran Otro para quien se pone en escena el orden simbólico permite que la teatralidad artística de la que hablábamos, inherente a la contemplación estética, sea articulada con el contexto político y no solo con el sujeto espectador. Žižek, por ejemplo, piensa cómo la forma artística no solo provoca una experiencia estética en el espectador (como sujeto deseante que rodea de *aura* al objeto artístico enmarcado en su pantalla), sino que también esta forma artística puede generar una inquietante fascinación al expresar indirectamente las *inconsistencias* del orden simbólico, ya sea en el contexto de producción o de recepción de la obra. Respecto al contexto de producción, Žižek pone de ejemplo la arquitectura oficial estalinista de estructura piramidal tipo “pastel de bodas”, que indirectamente enunciaba con su forma la jerarquía autoritaria de la política soviética imposible de enunciar directamente en el debate público.⁴⁰ En cambio, respecto al contexto de recepción, podríamos pensar en dos discusiones contemporáneas sobre cuestiones de género en reconocidas pinturas del pasado.

El primer caso se dio a finales de 2017, cuando dos mujeres publicaron una petición en línea al Museo Metropolitano de Arte (Met) para que retiraran de exhibición o replantearan la presentación de *Thérèse soñando* (1938) de Balthasar Klossowski (o Balthus). Firmada por más de 10 mil personas, la petición señala que la pintura sexualiza indebidamente a la modelo Thérèse Blanchard a sus 12 o 13 años, pues enseña su ropa interior de forma provocadora mientras duerme en una silla. El museo rechazó la petición, pero eso no impidió que se abriera un debate público sobre el tema.⁴¹

40 Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías* (Akal, 2011), 7-8.

41 Ginia Bellafante, “We Need to Talk About Balthus”, *The New York Times*. Revista de Estudios Filosóficos.

Imagen 2. *Thérèse soñando*



Fuente: Balthus, 1938.

El segundo caso ocurrió a principios de 2018. La Galería de Arte de Manchester decidió retirar temporalmente de su exhibición a *Hilas y las ninfas* (1896) de John William Waterhouse, una pintura prerrafaelita que muestra a ninfas adolescentes desnudas seduciendo a un joven en un río, argumentando que con ello no buscaban censurar sino provocar una discusión abierta sobre el rol del arte en la consolidación de relaciones sociales patriarcales⁴².

Ambos casos fueron ampliamente abordados por los medios y vinculados al contexto de *Me Too*, *Time's Up* y otras luchas feministas que han cuestionado las visiones y prácticas machistas de figuras consagradas en el arte. ¿Qué podemos aprender si interpretamos estos casos a partir de

mes, diciembre 3, 2017.

42 Mark Brown, "Gallery removes naked nymphs painting to 'prompt conversation'", *The Guardian*, enero 31, 2018.

esta teatralidad de la contemplación escenificada ante la “mirada pura del gran Otro”?

Imagen 3. *Hilias y las ninfas*



Fuente: John William Waterhouse, 1896.

El punto de Lacan no sería encontrar criterios supuestamente objetivos para distinguir entre el arte que sexualiza indebidamente y el arte que es inocente o que sexualiza de forma apropiada (lo que sea que eso pueda significar). En todo caso, la perspectiva lacaniana nos permite pensar en la implícita mirada del gran Otro ante la que nos presentamos como espectadores. ¿A qué gran Otro inexistente sostengo inconscientemente como espectador implícito que me mira mirando?

Son aquí pertinentes las palabras de Lacan sobre el llamado arte icónico en el cristianismo occidental, así como del movimiento iconoclasta: “El valor del icono estriba en que el Dios que representa también lo mira. Se supone que complace a Dios. [...] Y aun en el pensamiento iconoclasta

conserva este aspecto al decir que hay un dios al que no le gusta eso”.⁴³ Aunque no sea ya bajo términos teológicos, estas polémicas contemporáneas nos invitan a considerar esta mirada implícita del gran Otro en nuestras relaciones con las obras de arte.

Imagen 4. *Cuadrado negro*



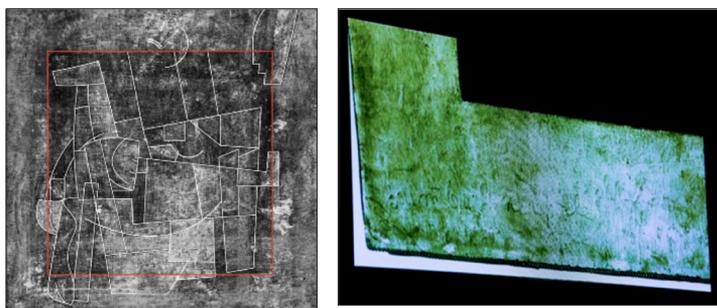
Fuente: Kazimir Malevich, 1915.

Quizá en este sentido también podemos considerar a algunos cuadros famosos que recientemente han evidenciado la presencia de imágenes o mensajes ocultos “detrás” de la pintura conocida. Por ejemplo, en 2015, durante el centenario del *Cuadrado negro* (1915) de Kazimir Malevich, la galería Tretiakov en Moscú anunció dos hallazgos descubiertos a través del análisis por rayos X de la pieza suprematista en su colección. El primero es una composición cubofuturista, muy similar a la explorada por él y otros artistas rusos en 1910-1915, que se pretendió “borrar” con la capa de pintura negra colocada encima. El

43 Lacan, *Los cuatro conceptos*, 119-20.

segundo hallazgo es una inscripción en la esquina inferior izquierda del lienzo: “Dos negros peleando en una cueva”. Dada la composición completamente oscura del *Cuadrado negro*, se ha entendido como un chiste racista que dialoga con al menos dos piezas humorísticas francesas, igualmente monocromáticas, de finales del siglo XIX: *Combate de negros en un túnel* (1882), del poeta Paul Bilhaud, y *Combate de negros en una cueva de noche* (1887), del escritor Alphonse Allais (obra reunida en un álbum suyo de distintas piezas monocromáticas con títulos satíricos).⁴⁴ Lo que llama la atención de este doble hallazgo es que una pieza clave del ímpetu transgresor del vanguardismo modernista, que exploró como nadie antes los límites de la composición pictórica, oculte una pantalla tan tamizada por las convenciones estéticas y políticas de su orden simbólico, con una mirada aprobatoria del gran Otro no solo establecido por la historia del arte (humorismo decimonónico francés, composición estilística cubofuturista), sino anclado a la ideología racista de su época.

Imágenes 5 y 6. Reconstrucción de la capa e inscripción cubiertas en *Cuadrado negro*



Fuente: Kazimir Malevich, 1915.

44 Daniela Sánchez Martelo, “El ‘Cuadrado negro’ de Malevich escondía un chiste racista”, *El País*, noviembre 25, 2015.

A modo de contraste, podemos referirnos al caso del descubrimiento de la imagen oculta de un Cupido al fondo de la famosa *Muchacha leyendo una carta* (1657), de Johannes Vermeer, que forma parte de la colección del Museo de Dresde, en Alemania. El hallazgo, también realizado por rayos X, se realizó ya desde 1979. Sin embargo, fue apenas en 2019 que se confirmó, por análisis químicos, que el Cupido fue sobrepintado de forma póstuma, por lo que la pintura ha sido restaurada para develar su composición original.⁴⁵ En este caso, encontramos que la dimensión erótica, apenas sugerida por la mirada atenta y las mejillas ruborizadas de la muchacha (además del durazno partido y la cama destendida), había sido enfatizada por el dios del deseo pintado al fondo por Vermeer, pero luego ocultado por una figura anónima y quizá demasiado pudorosa. Así, por más de dos siglos y medio, la pintura póstuma había “domado” la presencia de Cupido, la “fierecilla” intimidante del objeto-cause del deseo. Pero ahora, tras la restauración, reaparece insistente y nos devuelve la mirada.⁴⁶

45 Redacción, “¿Por qué esconder a Cupido? Restauran una obra famosa y aparece el dios del deseo”, *Clarín*, mayo 8, 2019.

46 Llama la atención que justamente estas dos pinturas son las únicas analizadas por el filósofo neorrealista Markus Gabriel en el capítulo “El sentido del arte” de su conocido libro *¿Por qué no existe el mundo?* (Océano, 2016), 197-220 (que fue escrito en 2013, antes de que se dieran a conocer estos hallazgos sobre las pinturas). Gabriel argumenta que ambas obras evidencian que no es posible un ámbito de la totalidad de lo existente (el “mundo”), sino una superposición no totalizable de campos de sentido que ofrecen diversas condiciones de existencia (el cuadrado negro de Vermeer existe sobre un fondo blanco, mientras que Vermeer multiplica los marcos y encuadres). Ahora, sin embargo, podemos agregar que estas pinturas también demuestran que estos campos de sentido dan existencia a objetos ocultos, casi inestéticos, descubiertos solo por intervención tecnológica. Por último, cabe mencionar que Gabriel ha mantenido un intercambio crítico con el realismo especulativo de Graham Harman. Para revisar sus críticas a la estética harmaniana, véase: Markus Gabriel, *El poder del arte* (Roneo, 2019) 45-47.

Imagen 7. Restauración parcial de *Muchacha leyendo una carta*



Fuente: Johannes Vermeer, 1657.

Lacan postula que en el acto mismo de la contemplación artística nos presentamos inconscientemente ante una mirada virtual, que nos observa actuar como espectadores. Esta escenificación inconsciente puede estar a su vez enmarcada en una pantalla, que Žižek reconoce como la ideología del orden simbólico al que respondemos, es decir, los presupuestos socialmente compartidos que hacen pensar cómo son las cosas, cómo deberían ser, etcétera. Entonces, ante los casos de estas pinturas, la perspectiva lacaniana invita a que nos preguntemos: ¿Qué mirada nos mira mirando estas pinturas? ¿Es una mirada que acepta o reprueba la erótica y política en estas imágenes? ¿Qué red de implicaciones sociales sostiene a ese gran Otro virtual que postulamos como testigo de nuestra contemplación artística? O, parafraseando a Lacan, ¿a qué “dios” complacemos al

dejar en exhibición, agregar una nota explicativa o retirar de un museo una obra de arte? Pero, también, ¿ante qué mirada se escribe un chiste o se pintan figuras, solo para ocultarlas después? ¿Y qué mirada se quiere proteger al sobrepintar con pudor al dios del deseo?⁴⁷

Aunque en los fragmentos citados de Lacan y en nuestros ejemplos se enfatiza el análisis de la pintura, creo que tenemos elementos para fundamentar al menos una posición (entre otras posibles) del psicoanálisis lacaniano ante el arte en general,⁴⁸ así como ante la teoría que Harman ofrece para explicarlo. Podemos ver entonces que aquí el psicoanálisis lacaniano no toma a la composición obra-espectador como “unidad estética básica”, a la manera de Harman, pues esta composición está siempre-ya compuesta con otra mirada virtual (o el objeto *a*, o el gran Otro) en una escenificación inconsciente.

Por eso, en su primer debate público con Harman,⁴⁹ Žižek mostró resistencias hacia la posición formalista

47 Algunas de estas reflexiones sugieren la posibilidad de revalorar el concepto de la “mirada masculina” (*male gaze*) propuesto por Laura Mulvey y que lleva medio siglo de discusiones en el cine, las artes visuales y la estética en general. Sin embargo, este enfoque lacaniano (y žižekiano) nos invita a considerarlo desde una ética del deseo (la mirada como objeto *a*) en tensión con la mediación del orden simbólico patriarcal (la mirada del gran Otro). Véase: Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, n.º. 3 (1975): 6-18.

48 Incluso Recalcati argumenta que lo que Lacan llama “función cuadro” debe extenderse como criterio básico para identificar cualquier obra de arte: “Donde hay ‘función cuadro’ hay arte, donde esta función está ausente no hay arte” (Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, 22).

49 Slavoj Žižek y Graham Harman, “Slavoj Zizek and Graham Harman in conversation”, moderación de Anna Neimark, conversación virtual, 1o de marzo, 2017, publicada en septiembre 12, 2017, por SCI-Arc Media Archive, YouTube, 2:20:27, <https://www.youtube.com/watch?v=TdGeJWJsxto>. Para una crónica filosófica de mi experiencia como asistente de este debate, véase: Alfredo González Reynoso, “Žižek, Harman y dos baños en SCI-Arc: Tríptico de un duelo + dueto en Los Ángeles”, *Disparadigmas*, marzo 15, 2017, <https://disparadigmas.blogspot.com/2017/03/zizek-harman-y-dos-banos-en-sci-arc.html>.

(rusa o norteamericana) que defiende la autonomía del arte desvinculándolo del contexto social, aunque tampoco le convence la posición historicista que toma al arte como un mero epifenómeno de este mismo contexto, pues para la perspectiva lacaniana estas dos posiciones terminan siendo dos formas de reduccionismo que dejan fuera (respectivamente) al gran Otro y al objeto *a* como constantes de la experiencia estética.

Sin embargo, a pesar de sus evidentes diferencias, el realismo especulativo de Harman y el psicoanálisis de Lacan coinciden en entender que la importancia del arte no estriba en que algunas obras son capaces de ilustrar pedagógicamente la teoría, sino en que el funcionamiento mismo de la experiencia estética ofrece *insights* fundamentales que influyen directamente en sus argumentos teóricos. Y si para Harman el arte nos enseña por qué la estética es la “filosofía primera”, para Lacan –como nos recuerda Recalcati– “el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto”.⁵⁰

Referencias

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, 1989.

Bellafante, Ginia. “We Need to Talk About Balthus”. *The New York Times*, diciembre 3, 2017.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Obras, libro I / vol. 2*, 7-85. Abada, 2008.

Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En

50 Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, 11.

Poesía y capitalismo: Iluminaciones II, 123-170. Taurus, 1993.

Brassier, Ray, Iain Hamilton Grant, Graham Harman y Quentin Meillassoux. *Realismo especulativo. Un taller de un día*. Arena, 2021.

Brown, Mark. “Gallery removes naked nymphs painting to ‘prompt conversation’”. *The Guardian*, enero 31, 2018.

Foster, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal, 2017.

Gabriel, Markus. *El poder del arte*. Roneo, 2019.

Gabriel, Markus. *¿Por qué no existe el mundo?* Océano, 2016.

González Reynoso, Alfredo. “Žižek, Harman y dos baños en SCI-Arc: Tríptico de un duelo + dueto en Los Ángeles”. *Disparadigmas*, marzo 15, 2017. <https://disparadigmas.blogspot.com/2017/03/zizek-harman-y-dos-banos-en-sci-arc.html>.

Harman, Graham. “Aesthetics as First Philosophy. Levinas and The Non-Human”. *Naked Punch*, nº. 9 (2007): 21-30.

Harman, Graham. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Caja Negra, 2015.

Harman, Graham. *Dante’s Broken Hammer. The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love*. Repeater, 2016.

Harman, Graham. “La tercera mesa”. *Devenires*, nº. 36 (2017): 225-233.

Harman, Graham. *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. Random House, 2018.

Harman, Graham. *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*.

Holobionte, 2020.

Harman, Graham. *Arte y objetos*. Enclave de Libros, 2021.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Tecnos, 2007.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós, 2009.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 2013.

Lacan, Jacques. *Seminario 13: El objeto del psicoanálisis*. <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/06/Lacan-Seminario13.pdf>.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16, nº. 3 (1975): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Ortega y Gasset, José. “Ensayo de estética a manera de prólogo”. En *Obras completas: Tomo IV (1941-1946)*, 247-263. Revista de Occidente, 1964.

Recalcati, Massimo. “Las tres estéticas de Lacan”. En VV.AA., *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, 9-36. Del Cifrado, 2006.

Redacción. “¿Por qué esconder a Cupido? Restauran una obra famosa y aparece el dios del deseo”. *Clarín*, mayo 8, 2019.

Sánchez Martelo, Daniela. “El ‘Cuadrado negro’ de Malevich escondía un chiste racista”. *El País*, noviembre 25, 2015.

Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno, 1978.

Žižek, Slavoj, y Graham Harman. “Slavoj Zizek and Graham Harman in conversation”. Moderación de Anna Neimark. Conversación virtual, 1º de marzo, 2017. Publicada en septiembre 12, 2017, por SCI-Arc Media Archive. YouTube, 2:20:27, <https://www.youtube.com/watch?v=TdGeJWJsxto>.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Akal, 2011.

Žižek, Slavoj. *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Akal, 2015.

Zupančič, Alenka. *¿Qué es el sexo?* Paradiso, 2021.