

¿Qué dicen
los psicoanalistas?

Entrevista a Dora García: " La crisis es un estado habitual en los artistas, nunca hemos tenido épocas de bonanza ".



[Dora García](#) es una artista española que, más allá de cualquier frontera geográfica, está dejando desde hace tiempo una interesante huella en el camino del arte contemporáneo. Nació en Valladolid, se formó en Salamanca y Ámsterdam, vivió en Bruselas, ahora reside en Barcelona, y su obra se ha movido por bienales, galerías, museos y variados espacios artísticos en países de gran parte de Europa, Japón, Australia o Argentina. Su trabajo, pues, está presente en el horizonte del arte contemporáneo internacional. Será porque, independiente de cualquier etiqueta o definición, Dora García crea marcos de reflexión con su obra.

Jacques Lacan es una de las referencias que la artista ha tomado en uno de sus recientes trabajos en la edición 56 de la Bienal de Venecia con la performance [The Sinthome Score](#), centrada en el seminario XXIII del psicoanalista francés. Llegó a él gracias al escritor James Joyce, a quien ha dedicado también reflexiones imperdibles entre las que se encuentra su película [The Joycean Society](#). Durante la entrevista conversamos sobre estas y otras referencias del campo psicoanalítico y artístico, sobre qué es una crisis y qué posibles tratamientos -si es que realmente es así- aporta el arte para transitarlas.

Crisis es un significante que parece haberse instalado en nuestro lenguaje diario. Aparece por todas partes: periódicos, carteles, conversaciones. Pero esta es una palabra polisémica. ¿Qué es para Dora García una crisis?

Hay crisis que dan menos miedo que otras. En mi caso, y creo que también en el de muchos artistas, esta palabra no significa mucho, puesto que siempre ha estado allí. En realidad, nunca hemos tenido épocas de bonanza. La crisis es un estado habitual en los artistas. Después, por supuesto, hay crisis más duras: las crisis personales. Estas son las que más miedo dan. A la crisis yo la significaría con relación a cuando el sentido se vacía y empiezas a plantearte exactamente hacia dónde tienes que ir. Quizás habrá personalidades que sean capaces de encontrar cosas positivas en esto como, por ejemplo, abandonar territorios agotados o confortables. En este sentido -en el que puede tener de positivo la idea de cambio- una crisis sería interesante. En cambio, la situación de desamparo y soledad que tienen las crisis, precisamente porque el rumbo que se tenía hasta ese momento no parece funcionar y no tiene sentido insistir en ello, es muy dura. Creo que algunas de estas crisis se

convierten incluso en crónicas.

Parece que se ha entrado en un estado perenne de la crisis. ¿Sería eso lo que está ocurriendo ahora en el ámbito social?

Cuando en los periódicos se habla de crisis, se refieren sobre todo a una crisis institucional o económica. A mí esas crisis me parecen buenas, no son crisis que den miedo. Creo que la crisis institucional es muy necesaria. Está claro que intentar insistir en instituciones que no funcionan no tiene ningún sentido. En general, creo que las instituciones deberían estar en crisis permanente, deberían cambiar y estar en mutación constante. Las instituciones permanentes, a mi modo de entender, son algo intrínsecamente malo. Por otro lado, lo que viene a decirnos la crisis económica es que el sistema de desarrollo que se ha mantenido desde los años 60 es imposible de sostener. Cuanto antes todo el mundo se dé cuenta de que es imposible, mejor.

Por lo que he podido conocer de tu obra, has tomado en algún momento como referencia al psicoanalista Jacques Lacan. ¿Cómo te encontraste con Lacan y por qué te interesó?

El psicoanálisis es muy popular en el arte contemporáneo, no es algo extraordinario ni excepcional. Una de las razones es porqué casi todos los artistas, o al menos muchos de los que conozco, se psicoanalizan. Quizás en España eso ocurra un poco menos, pero absolutamente todos los artistas sudamericanos que conozco se están psicoanalizando. Algo parecido ocurre también en Alemania, donde el psicoanálisis es muy popular.

Freud es también una lectura habitual entre los artistas. Lacan quizás no tanto. Lo que más dificulta el acceso a Lacan son las pocas traducciones, pero creo que es una lectura muy lógica para un artista. Es una cosa bien curiosa como se traduce a Lacan. Es un autor prácticamente inexistente en el mundo anglosajón o germánico y, sin embargo, muy presente en Francia y en el mundo hispano.

Aunque ese quizás no sea el camino más habitual, yo llegué a Lacan por James Joyce. A partir de las diferentes lecturas de Joyce descubrí, con sorpresa, que había muchos psicoanalistas interesados. Comencé entonces a leer los seminarios que tenían que ver con el *Sinthome* y con Joyce. Antes, ya había leído a Lacan. Hay algo de leyenda negra alrededor de la dificultad para leerlo. Me dio la impresión -como con Joyce- que más bien es una cuestión de gimnasia o de práctica. Un texto que puede parecer muy árido e imposible de entender, es suficiente con tener ciertas llaves para leerlo casi de corrido e incluso con cierto placer.

Uno de los principales intereses del seminario XXIII de Lacan es la parte en la que nos habla de James Joyce y de *Finnegans Wake*, un hombre y una obra que también han protagonizado algunas de tus investigaciones. ¿Qué nos enseña James Joyce con esta obra y por qué te interesaste en su texto?

En eso, por una parte, hay una tendencia natural de mi amor por la lectura. Con respecto a Joyce, tengo una biografía de lectora. Una biografía muy típica, por otro lado. Casi todos, normalmente, en la adolescencia -o tardía adolescencia-, leemos *Retrato del artista adolescente* porque te crees que habla de ti (*risas*). Luego te das cuenta de que no. Es una lectura con la que te encuentras con una doble decepción: una, que es una lectura difícil; y otra, que no habla de artistas ni de adolescentes como te imaginas al principio. De lo que habla, sobre todo, es de literatura.

¿Cómo sigue tu trayecto por Joyce?

Tras esa decepción, lees *Dublineses*. Ahí viene la euforia, pues es un libro bonito y divertido, a la vez que extraño. Intentas entonces leer el *Ulises* y te encuentras, de nuevo, con la dificultad. Eso dura años hasta que -depende un poco de la persona con quien te encuentres- puedes ser animado o desanimado completamente para volver a intentarlo. Yo no lo leí entero hasta que no empecé a leer *Finnegans Wake*. Me dijeron que no podía empezar esa lectura sin haber terminado el *Ulises*, al que había leído a trozos. Hay capítulos que me parecen imposibles y otros que me parecían muy entretenidos. El *Ulises* es muchos libros en un libro, una especie de prototipo muy interesante para el artista. La idea del viaje, el exilio, la vuelta a casa, el extraño y el extranjero, es una figura muy querida en el mundo del arte.

¿Y del *Ulises*, finalmente, llegas a *Finnegans Wake*?

De *Finnegans Wake* me interesó mucho la revolución del lenguaje y la relación con el público. ¿Para quién se escribe ese libro? Esa es una pregunta que como artista me interesa personalmente. Por eso me pareció un caso de estudio muy interesante. ¿Qué lector tiene en mente Joyce cuando escribe *Finnegans Wake*? Lo contesta literalmente en el mismo libro: busca un lector insomne, que no coma, que no duerma y que solamente lea un texto. En artes visuales se cree a menudo que el arte debe complacer al espectador, que el arte debe ser accesible e inteligible para todos. *Finnegans Wake* es, para mí, la gran negación de esta idea. Por eso me interesa especialmente. Yo tampoco creo en la complacencia del espectador. La idea de una revolución estética que tenga que ver con la construcción misma del lenguaje y no con un tema o estilo en particular, sino que va directamente a la raíz del texto, es una gesta extraordinaria, nunca cometida ni superada por nadie más. Una vez que lees, o más bien aprendes a leer *Finnegans Wake*, te sucede algo parecido a aprender un idioma. Al cabo de un rato casi lo lees de corrido. Aprender un lenguaje para leer el trabajo de un autor, me pareció bastante curioso.

Algo de eso ocurre también con Jacques Lacan. Uno de tus recientes trabajos -que se ha podido ver en la edición 56 de la Bienal de Venecia- es un proyecto de performance que lleva por título *The Sinthome Score*, basado en el seminario XXIII de Lacan. ¿Qué nos cuentas en esta instalación?

La idea de *The Sinthome Score* viene de una anécdota entorno a lo que estaba trabajando en la obra anterior: *The Joycean Society*. En esta película vemos un grupo de personas que estudian el texto de Joyce sin parar. Son un poco los lectores ideales de Joyce: no hacen otra cosa más que leer su libro. Cuando estaba trabajando en Austria conocí, por casualidad, a un grupo de psicoanalistas que traducían a Jacques Lacan al alemán. Fui a visitarles. La manera en la que traducían los seminarios de Lacan, era un poco parecida a como se leía el *Finnegans Wake* que se muestra en el filme. Me encontré con un grupo de personas que discutían ciertos conceptos de la obra de Lacan en francés, para ver cómo se podrían traducir al alemán. De esa forma de estudiar un texto es de donde parte la idea de *The Sinthome Score*. Del Seminario XXIII de Lacan, me llamó especialmente la atención la mención que se hace del cuerpo. La idea de que el inconsciente es traspasado al cuerpo por el lenguaje. ¿Cómo se podría representar esta idea? Ahí, empecé a pensar que podría imaginarse una forma de estudiar el texto. *The Sinthome Score* viene a representar una forma de estudio del texto de

Lacan. Se podría estudiar este texto con dos personas: una interpreta el texto leyéndolo, la otra interpreta el movimiento con su cuerpo.

Performance de Dora García: *The Sinthome Score*. Fuente de la Imagen: Mousse Magazine.

La palabra crisis también se podría relacionar con algo del acontecimiento entendido como una ruptura, una discontinuidad temporal en una cadena. Pensaba en algunos artistas como Duchamp, Pollock o John Cage. ¿La crisis es necesaria para crear algo nuevo en el arte?

No creo que el arte avance a base de rupturas. Más bien funciona a base de reconocer que algo se ha roto ya, pero se ha roto poco a poco. No se ha roto de repente. Cuando alguien ve que algo se ha roto, lo reconoce y actúa en consecuencia, es cuando hay un avance en el arte. La academia -o lo que se llama el arte convencional- está hecha de negacionistas que se oponen, precisamente, a ver el cambio. La vanguardia está formada por gente que reconoce el cambio y lo acepta. Es un poco el tema de los apocalípticos e integrados de siempre. Los apocalípticos serían los convencionales; los integrados aquellos artistas que aceptan que algo se ha roto. La historia del arte está llena de críticos escandalizados. Son personas que se niegan a ver lo que está ocurriendo, se resisten a aceptar un estado de cosas. Mientras tanto, otros lo celebran. Son los jóvenes artistas que tradicionalmente se identifican con la vanguardia, con ser descarados, sin complejos, osados. Lo que hacen es constatar un estado de cosas y celebrarlo en lugar de resistirse a ello. Un artista nunca existe de manera aislada, forma parte siempre de cierto contexto, se va construyendo.

En tu obra está muy presente la palabra, el lenguaje. Aparentemente, solo aparentemente, se podría pensar que lo visual y lo escrito serían dos lenguajes diferentes. ¿Cómo se entrecruzan la palabra escrita con lo visual?

Bueno, para responder a esta pregunta tendríamos que hablar de la historia del arte.

Adelante.

El arte deja de ser específico en los años 50 y 60. No es que deje de ser específico en relación con una forma de representación, invade todos los campos hasta apropiarse de tres cosas: la idea de tiempo; el contexto o los factores que rodean la percepción de una obra de arte; y finalmente el lenguaje. ¿Cómo se habla de una obra de arte? ¿Qué tipo de términos se utilizan para hablar de una obra de arte? En el tripartito autor, obra, espectador, la obra prácticamente desaparece. Estos son los años del *McLuhanismo*, del mensaje y la semiótica. Hasta cierto punto es lógico pensar que la obra se convierte en una especie de excusa en la comunicación entre autor y espectador, y a la inversa. Esa relación, deja de ser únicamente en una sola dirección y empieza a serlo también en dirección contraria. En torno a este tema se enmarcan frases como la de Duchamp: “son los espectadores los que hacen los cuadros”. Ahí encontramos también las ideas de los conceptuales de Estados Unidos en las que la obra no está, se deja un indicio que apunta a la obra en otro sitio. No existía la idea de que lo que estás viendo es lo que el autor ha querido que veas, sino que el autor te deja resolviendo jeroglíficos. Te deja una pista, la obra está pasando en otra parte. En realidad, la obra no la ha hecho el artista, sino que puede apuntar a una ciudad o a un acontecimiento determinado. En esta tradición - en la que encontramos autores como John Cage que trabaja con *Finnegans Wake*, precisamente- la

idea de la literatura es succionada completamente en esta nueva forma de hacer. Nueva entre comillas porque, lógicamente, no es algo que ocurre de la noche a la mañana, había otros antecedentes.

¿Y volviendo a la pregunta?

Teniendo este contexto en cuenta, creo que no existe la división entre lo visual y el texto. En cualquier caso, en realidad, no es una división tan rígida. El texto es visual y de aquí podríamos irnos a Mallarmé, por ejemplo, o a los letristas. El texto es visual, pero también es sonido, también es la acción de leer.

Leí una entrevista en la que evocas algo que me parece interesante: “En toda exposición de arte siempre se está presentando algo que no está ahí, esa es la idea misma de representación”. ¿Podrías profundizar un poco qué quieres decir con eso?

Viene un poco al hilo de lo que te contaba hace un momento. En los años 60 los artistas tienen un interés por el mundo entero y no tanto por el papel más específico que se les había asignado: retratista, paisajista, etc. De repente, el interés del artista va mucho más allá, es imposible contenerlo en las estructuras que se le daban. Lo único que puede hacer, entonces, es crear un índice de aquello que le interesa que -tanto en términos físicos como filosóficos- es demasiado grande para encerrarlo en un pedestal o en un marco. Por eso creo que el cambio en el arte no se trata de grandes rupturas, sino que la idea de índice y de signo están siempre presentes. La convención en la representación hace que veamos la pintura de un árbol como un árbol; que veamos el sonido que representa la palabra árbol como si fuera realmente el árbol. La cuestión es: hasta qué punto uno se atreve a ir en contra de esa convención y proponer un índice nuevo que desconcierte. Estamos en una tradición continua de índices y de signos. Más que representar algo que no está ahí –que en realidad esa es la propia naturaleza del arte, eso es la representación- se trata de apuntar a lo que no es lo habitual.

¿Algún ejemplo de artista que se atreva a romper esa convención?

Hay una obra muy interesante de Robert Barry que explica muy bien esta idea: *Closed Gallery Piece* (1969). Invitaron a Barry a hacer una exposición. Su pieza consistió en publicar la invitación en la que advertía que durante su exposición la galería estaría cerrada. Este acto, al que un crítico apocalíptico calificaría de *boutade*, una tomadura de pelo y que para eso no hace falta ser artista, es una elaboración muy sofisticada de esta idea de signo. Muestra, claramente, la intención de que la actividad del artista no está en la galería y, sin embargo, apunta hacia la galería. O digámoslo de otro modo: la galería, al cerrarse, apunta a que la actividad del artista está pasando en otro lugar. Eso es lo que yo llamaría un signo no convencional que, sin embargo, repite el mismo juego que hacen todos los signos convencionales. Esa es la manera en que a mí me gusta trabajar.

La locura es un tema que también te interesa, o al menos algunas de tus piezas se acercan a ella como en *The hearing voices Café*. ¿Qué relación tendría el arte con la locura?

Bueno... ¡jese es el gran tema de todos los tiempos! (risas).

Hace poco leí un libro de Darian Leader que se titula *¿Qué es la locura?* En este libro comenta que, de algún modo, todos estamos locos, pero únicamente unos pocos se vuelven locos. El volverse loco

como acontecimiento, me recordó el encuentro con un amigo psiquiatra que vive en Bruselas. Estuve yendo un tiempo al centro de día donde trabajaba. Un día uno de los residentes me comentó si quería que me contara como se había vuelto loco. Me contó una cosa muy extraña. Decía que iba andando por un pasillo y que oyó un ruido, se dio la vuelta y al hacerlo vio unos platillos volantes chiquitines que aterrizaban. De las naves salían unas personas muy pequeñas que empezaban a rodearle. Fue así como se volvió loco. Lo más interesante fue lo que me dijo después: “¿te das cuenta? ¡Si yo no me hubiera dado la vuelta, no me hubiera vuelto loco!”. Ese momento, la posibilidad de evitar el acontecimiento, fue algo que me ha hecho pensar muchísimo.

¡Es un gran tema, ciertamente!

Conozco muchas mutaciones de la relación de la locura con el arte. Ya en el siglo XIX se habla de genio y creatividad. Aunque no esté del todo clara, creo que es evidente que entre locura y arte hay una relación: desde la cantidad de artistas que se han vuelto locos, hasta la cantidad de locos que se han vuelto artistas. En general, creo que es un tema que también está muy relacionado con la clase social a la que uno pertenece. A lo largo de la historia ha habido personas pobres que en un determinado momento empezaron a hacer cosas excéntricas, los encerraron, no tuvieron manera de defenderse, porque eran pobres o huérfanos. Primero fueron catalogados de locos y después de artistas. No ocurre lo mismo con artistas, que perteneciendo a otra clase social, primero han sido catalogados de excéntricos y no de locos. En cualquier caso, la locura ha venido después.

¿Se podría entender el arte como una ventana, un marco, para entrever algo de lo real, de eso que hay de incomprendible en la experiencia humana?

Me parece que en Lacan, la idea de lo real, la oposición entre real y realidad, es una de las cosas más interesantes y alucinantes de su obra. Si lo he captado bien, la idea de realidad se podría entender como aquella parte de lo real que ha podido ser simbolizada; y lo real vendría a ser aquello que escapa a la simbolización. Otra frase que me pareció increíble y me llamó mucho la atención es que el lenguaje, la simbolización, poco a poco, va como escurriendo en ese real convirtiéndolo en realidad. Sin embargo, siempre hay algo que se escapa.

No cualquier artista con su arte es capaz de hacer eso, de captar algo de lo real.

¡Claro! Lo interesante del tema es que en realidad lo real yo creo que no lo capta nadie. Pero vislumbrar algo, esa especie de fantasma que aparece, algo de eso sí se puede captar. Lo que ocurre es que el encuentro con eso produce desasosiego y, en general, no son obras muy populares porque son inquietantes.

Exacto. No están muy relacionadas con el placer, más bien con la angustia.

Sí, están más relacionadas con la angustia. Hay una película de Hitchcock, creo que es *La ventana indiscreta*, en la que hay una escena en la que el protagonista escucha a oscuras los pasos del asesino que se acerca a su apartamento. Es una angustia parecida a la de un cuento de Edgar Allan Poe: *El corazón delator*, en el que un hombre ha asesinado a otro y lo ha enterrado en el suelo debajo de su casa. A pesar de que nadie lo sabe, él está convencido de que el hombre está vivo y le escucha los latidos del corazón. Se imagina, entonces, que los demás también los van a escuchar y lo van a descubrir. Para mí, esas son las cosas que crean una angustia tremenda.

Lacan, siguiendo a Freud, referencia en su Seminario X sobre la Angustia otro posible ejemplo de eso inquietante de la que hablas: el cuento *El hombre de arena* de E.T.A Hoffman.

Otra de los temas que me gusta mucho de la teoría de Lacan es esa idea de la violencia de lo real. Lo real siempre entra violentamente, es inalcanzable, no se puede ir a buscar, sino que entra cuando le da la gana. Cuando entra, lo hace siempre de manera violenta. Esta idea de llamar a la puerta cuando uno está dormido, es un tipo de imagen en la que me reconozco mucho, la reconoces en el mundo de los sueños y también como aquella parte incomprensible y a la vez atrayente que hay en el trabajo del artista. La idea de imposibilidad es una sensación que está muy presente en el arte. Lo real está muy presente en el arte y el trabajo del artista. Me parece un concepto fundamental.

Sin duda lo es. ¡Muchas gracias!

Realizada por Marta Berenguer. Periodista. Socia de la sede de Cataluña de la ELP y participante en el Instituto del Campo Freudiano. (Texto elaborado en el marco de la Comisión Bibliográfica).

23 septiembre, 2015 Marta Berenguer