

BLUR

La máquina oceánica de Freud y la arquitectura de la indistinción¹

MARTÍN COBAS

Desde cualquier ángulo que uno se aproxime a las cosas, en el análisis final la cuestión termina siendo la de la distinción... Entre las distinciones, no hay corte más claro que aquel entre el organismo y su entorno; por lo menos no hay ninguno en donde la experiencia tangible de la separación sea más evidente.

Roger Caillois, *Mimetismo y psicastenia legendaria*

Prólogo²

Théorie du /nuage/ es el título que Hubert Damisch da a su estudio de la forma perspectiva de 1972, en el que argumenta que nuestra experiencia visual no puede reducirse al orden lineal (y, ciertamente, a la cosmogonía) de la perspectiva.³ En cambio, ese orden siempre se vio intimado por un contrasistema que interactúa dialécticamente con él, y que Damisch provocativamente identifica con la figura de la nube. La nube es «/signo/» antes que «cosa». La invocación meteorológica de Damisch –trazada en Alois Riegl, John Ruskin, John Constable y tantos otros– obliga a repensar la representación de lo irrepresentable (por transitorio o indistinto) y su estatus en el régimen escópico perspectivo cartesiano, uno de cuyos epígonos más radicales –como exégesis de la visualidad, el control y el dominio perspectivos– viene representado por el *Panóptico* de Jeremy Bentham (tan popularizado en el discurso arquitectónico por Michel Foucault y, curiosamente, tan poco por Robin Evans).⁴ Ver demasiado, ver demasiado poco, la diferenciación taxonómica (moderna) o la ofuscada indistinción no son, naturalmente, cuestiones meramente representacionales sino también biológicas y políticas.

1. Este ensayo ha sido desarrollado a partir de un *paper* presentado en el curso *Psychoanalytic Turns in Art History and Literary Criticism* dictado por Brigid Doherty en la Universidad de Princeton en otoño de 2014. Agradezco especialmente las sugerencias aportadas por Michael Hays, Sanford Kwinter, Catherine Ingraham, Brigid Doherty y Spyros Papapetros en distintas etapas de su redacción.

2. Salvo indicación contraria, las traducciones del inglés son del autor.

3. Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/, Toward a History of Painting*, trad. J. Lloyd (Stanford: Stanford University Press, 2002).

4. Véase Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975). Y Robin Evans, «A way of obtaining power», en *The Fabrication of Virtue. English Prison Architecture, 1750–1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 195–235.

5. Véase, en particular, Georges Teyssot, «The Mutant Body of Architecture», probablemente el análisis más provocativo de la obra de Diller y Scofidio hasta la fecha. Georges Teyssot, «The Mutant Body of Architecture», en Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Flesh, Architectural Probes* (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 8–35. Para un análisis más general de su obra véase: Guido Incerti, Daria Ricchi y Diane Simpson, *Diller and Scofidio + Renfro, The Ciliary Function: Works and Projects, 1979–2007* (Milán: Skira, 2007); Edward Dimendberg, *Diller Scofidio + Renfro, Architecture after Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2013); o Aaron Betsky, K. Michael Hays y Laurie Anderson, *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio* (New York: Whitney Museum, 2003).

6. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Blur, The Making of Nothing*, ed. Diana Murphy (Nueva York: Harry N. Adams, 2002).

7. Véase, por ejemplo, Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Flesh, Architectural Probes* (New York: Princeton Architectural Press, 1994).

8. Aquí tomo la expresión de Gilles Deleuze en *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trad. D. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

El trabajo de Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio (hoy reunidos en la neoyorquina oficina Diller Scofidio + Renfro) combina los aparatos teóricos del surrealismo, el psicoanálisis y la teoría cinematográfica con la cultura visual contemporánea y las tecnologías de los *media*.⁵ De ello emergen tres críticas fundamentales: la relación entre la imagen y lo real (tanto un problema simbólico como representacional); la intersección entre arquitectura y arte (y, por lo tanto, la redefinición de sus respectivas ontologías); y el estatus del sujeto (y objeto) en relación con sus respectivos *milieux*. Este programa crítico adquirió particular notoriedad con el diseño y la construcción del edificio *Blur* (Yverdon-les-Bains, 2002) en las orillas del lago Neuchâtel, una fascinante máquina diseñada para producir «la nada». ⁶ Pero, ¿cómo se produce este desplazamiento del eventualmente reconfortante tiempo cinematográfico —expresado en las imágenes cronofotográficas de Étienne-Jules Marey que habitan su estudio— a la disrupción del instante y la aniquilación radical de la diferencia en una arquitectura sin espacio, tiempo o forma? ⁷ Y, más genéricamente: ¿cómo se reconstituye el sujeto contemporáneo en el espacio de indistinción de la materia?

En este ensayo argumentaré que *Blur* avanza un cuestionamiento ontológico de la arquitectura y la expone a un todavía inexplorado *principio de la sensación*.⁸ Lo hace introduciendo la indistinción como un tropo plausible dentro del discurso crítico contemporáneo. Bien como una crítica explícita a los regímenes escópicos de la modernidad, como sugeriría Martin Jay,⁹ o impulsada por un *frisson* surrealista, como agregaría Rosalind Krauss,¹⁰ la indistinción interrumpe el perspectivismo cartesiano, la objectificación y la recreación retinal de un espacio abstracto y cuantitativamente conceptualizado. En este contexto, recurriré a la teoría psicoanalítica del *sentimiento oceánico*, discutido en la correspondencia entre Sigmund Freud y Romain Rolland,¹¹ y en el primer capítulo de *El malestar en la cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*), para analizar algunas implicaciones contemporáneas de la indistinción. Discutiré, por lo tanto, desde una perspectiva psicoanalítica, la constitución y el estatus del ego en relación con la cultura visual contemporánea. Y es precisamente hacia esta problematización que el ensayo va dirigido, argumentando que esta no puede reducirse a ninguna de las siguientes tres condiciones:



FIGURA 1. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *MONJE JUNTO AL MAR (MÖNK AM MEER)*, 1808-10. ALTE NATIONALGALERIE, BERLÍN.

preedípica (es decir, regresiva), patológica o *amoureuse*, y que entonces debe deducirse de una compleja interrelación. Es en relación con esta cuestión que la noción de *sentimiento oceánico* y el edificio *Blur* resultan paradigmáticos.

La noción de indistinción, por su parte, tiene una intrincada genealogía que ha adquirido singular notoriedad en el arte de fines del siglo XX y principios del XXI. Los ejemplos son incontables, aunque no es el objetivo de este ensayo enumerarlos o analizarlos sistemáticamente. Será suficiente con mencionar la temprana utilización de las técnicas de difuminado en Gerhard Richter y su *Desnudo en la escalera* (1966), su *Paisaje marítimo* (1975) o su *Iceberg en la niebla* (1982); las fotografías de larga exposición en las series *Paisajes marítimos* (1980+) y *Arquitecturas* (1985+) de Hiroshi Sugimoto; el *Movimiento mediado* (2001) o el difundido *Proyecto Clima* en la Tate Gallery (2003) de Olafur Eliasson y, más conmovedoramente aun, los autorretratos y fotografías *Sin título* de Francesca Woodman (1972-1981), en donde la indistinción se materializa en la absoluta destrucción del ego y la sublimación patológica de la persona artística. Sin embargo, este *affaire* posmoderno con la indistinción está inextricablemente li-

9. Véase Martin Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (New York: Bay Press, 1988), 3-23.

10. Véase Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1993).

11. Para un análisis completo del sentimiento oceánico en la correspondencia entre Freud y Rolland, así como su edición completa, véase William B. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling, Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism* (Oxford: Oxford University Press, 1999).



FIGURA 2. HIROSHI SUGIMOTO, *AEGEAN SEA, PILION*, 1990. *SEASCAPES*, 1980-2003. TATE MODERN, LONDRES.

12. Una de las pocas consideraciones en el campo estético del *sentimiento oceánico* es la realizada por Steven Z. Levine. Levine discute el *sentimiento oceánico* a partir del análisis realizado por Freud en el primer capítulo de *El malestar de la cultura*, pero no refiere a la correspondencia entre Freud y Rolland. Véase Steven Z. Levine, «Seascapes of the Sublime: Vernet, Monet, and the Oceanic Feeling», en *New Literary History*, vol. 16, n.º 2, *The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations* (Winter, 1985), 377-400.

13. Immanuel Kant, «The Mathematically Sublime», en *Critique of Judgement*, trad. J. Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), 78-90.

gado a la tradición y sensibilidad románticas. Es bien sabido que uno de los *topoi* preferidos del romanticismo y de la estética de lo sublime es el mar.¹² El *milieu* acuoso pasó a representar entonces lo infinito y efímero, lo impredecible, y la propia metaforización del espacio. Y esto aun reconociendo que la experiencia de lo sublime no constituye una *ontología* sino una *fenomenología*, es decir, que emerge de un encuentro singular entre la conciencia y el mundo. Sin embargo, la pasión por el mar, que existe desde tiempos inmemoriales, encontró en lo sublime la excusa estética y filosófica para lo que sería de otro modo una existencia enfáticamente poética. Y luego el *sublime oceánico*, que comenzando con Longinus en *Sobre lo sublime*, llega por intermedio de Joseph Addison y George Berkeley hasta Edmund Burke y su *Indagación filosófica sobre las ideas de lo sublime y lo bello*, y luego Kant. Con Kant, la sorpresa y el terror dan lugar a «descubrir en nosotros una facultad de resistencia de un tipo diferente, que nos da coraje para medirnos en relación a la presencia omnipotente de la naturaleza», desplazando lo sublime hacia la doctrina de la razón que se hace más evidente en su *sublime matemático*.¹³ Y en Schopenhauer, mediando entre Kant y Freud, lo sublime se emancipa de la metafísica kantiana y es colocado en la intersección de

deseo e idea, aproximando el deseo a un estado de «exaltación espiritual» en el cual, de modo típicamente schopenhaueriano, «nos sentimos desaparecer como gotas en el océano».¹⁴ ¿Cuán lejos está el sublime de Schopenhauer del *sentimiento oceánico* explorado por Freud y Rolland?

2002: Yverdon-les-Bains (I)

Expo.01, la Exposición Nacional Suiza, finalmente inaugurada en 2002, fue concebida como un laboratorio de ideas, un «gran festival de la imaginación y de la emoción», en donde las discusiones del futuro político y de los «nuevos estándares morales y éticos» se yuxtaponían con aproximaciones innovadoras a la experiencia espiritual. Así, la exhibición se proponía como una experimentación radical, invitando a la invención de narrativas y la exploración del espacio entre lo normal y lo posible con «abandono infantil», estimulando experiencias extremas para los sentidos.¹⁵ Elisabeth Charlotte Rist, curadora de la exposición, desarrolló una matriz conceptual de asociaciones para cada uno de los cinco sitios en que se organizaba, los denominados *arteplages* (playas de arte): Poder y Libertad, Instante y Eternidad, Naturaleza y Artificialidad, Yo y el Universo, y Significado y Movimiento. Yo y el Universo fue asignado a Yverdon-les-Bains, sobre el lago Neuchâtel, y entre las referencias que la videoartista suiza asignaba al *arteplage* se encontraban las palabras clave «sensualidad» y «sexualidad» (con «ascetismo» como antónimo), y una ingenuamente provocativa pregunta clave: «¿Pueden la sensualidad y lo trascendente, lo erótico y el deseo sexual coexistir?». El *arteplage* presentaba también una codificación arquitectónica, reclamando una arquitectura «circular, ameboide, suave, burbujeante, orgánica, amorfa, rugosa» e, interesantemente, «carnal».¹⁶

West 8 (Adrian Geuze et al.) y *Vehovar & Jauslin Architectur* (Mateja Vehovar y Stefan Jauslin) invitaron a Diller y Scofidio a participar en el concurso de precalificación para el diseño de uno de los *arteplages* conformando el equipo *Extasia*, o «éxtasis». Anticipándose al sitio que finalmente ganarían de Yverdon-les-Bains, acordaron dos principios fundamentales: la

14. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne (Colorado: The Falcon's Wing Press, 1958), 465.

15. Véase Diller y Scofidio, *Blur, The Making of Nothing*.

16. *Ibid.*



FIGURA 3. UN EDIFICIO HECHO DE NIEBLA. E. DILLER
Y R. SCOFIDIO, *BLUR*, YVERDON-LES-BAINS, 2002.

creación de un paisaje mediático y una arquitectura ausente. Pero el equipo se dividió; Diller y Scofidio, en defensa de su propuesta, respondieron:

El espacio, la circulación, los medios, la exhibición, las superficies interiores y exteriores, y el entorno del lago, forman parte de una espacialidad suave, fluida y continua que es precisamente a-formal... Al no sumergir el programa en el paisaje hemos perdido la posibilidad de ser «sub», como en subcultura, subliminal y subversivo. Perdimos la importancia del agua. Perdimos la radicalidad de un edificio ausente... *No intentamos hacer un volumen cubierto de niebla, sino un edificio de niebla* [énfasis del autor].¹⁷

Blur aparece como redentor de nuestra cultura visual, en donde «*to blur* equivale a perder». ¹⁸ Representa, ni más ni menos, la sublimación de la *jouissance* arquitectónica de Diller y Scofidio, en donde instalaciones, performances y videos parecen haber sido concebidos como máquinas intensificadoras de lo real (y visual) para esta «dramaturgia de seducción» en donde provocativamente se revierte lo radicalmente escópico en «la radicalidad de un edificio ausente»,¹⁹ una espacialidad continua en la que no se intenta hacer un «volumen cubierto de niebla» sino un «edificio de niebla». ²⁰ En suma, lo que está en juego aquí es la subversión de arquitectura y atmósfera

17. *Ibíd.*, 29.

18. *Ibíd.*, 10.

19. *Ibíd.*, 15.

20. *Ibíd.*, 29.

—definida en la creación de una «arquitectura ausente»— y, paralelamente, la subversión de objeto y *milieu* por medio de una narrativa no oposicional del Yo-Universo. Pero también, como el equipo *Extasia* había acordado inicialmente, la subversión de arquitectura y *media* en la creación de un «paisaje mediático».

Cary Wolfe toma esta línea para un análisis decididamente poshumanista de *Blur* desde la teoría social de sistemas —en particular de Niklas Luhmann— y se ocupa primariamente de la desaparición o pérdida de información que el proyecto avanza en la disolución de *media* y entorno (o paisaje). Wolfe, que siguiendo a Luhmann formula la crucial distinción funcional entre sistema y entorno como «reemplazo de las dicotomías familiares del humanismo», ve en *Blur* un ejercicio de radicalización que deliberadamente aniquila la dicotomía entre sistema y entorno. Para Wolfe, *Blur* es, ante todo, una máquina comunicacional, y su análisis se centra no en la subversión de objeto y *milieu* sino en la problematización de la disolución del sistema comunicacional en el entorno y su eventual ofuscación. Sin embargo, *Blur*, antes que reemplazar las dicotomías familiares del humanismo por la de sistema y entorno, como sugiere Wolfe, las radicaliza de modo sin precedentes. Piénsese, por ejemplo: cultura-naturaleza, cuerpo-mente, razón-sentimiento. Y entonces, la confrontación del sujeto con la indistinción y la fusión de ambos.²¹ Otro análisis, sólo en apariencia antitético del de Wolfe, podía encontrarse en la prensa escrita al momento de la inauguración de *Blur: The Economist* lo presentó como una «Puerta al Paraíso», en donde «entrar a este edificio sublime enclavado en el paisaje de los Alpes suizos es como caminar sobre un poema —es parte de la naturaleza pero está alejado de la realidad».²² Ambas lecturas colocan al edificio *Blur* a una conveniente distancia analítica: la del evento mediático —y sublime tecnológico— y la de lo poético, «alejado de la realidad», en la tradición de lo sublime como fenomenología, y colocando, de modo reductivo, lo sublime como ontología de la indistinción. Por lo tanto, ambas lecturas deliberadamente se distancian de otros aspectos de la indistinción: su carnalidad y su ontología corpórea.²³ Y estos aparecen innegablemente ligados al nombre original *Extasia*. Es en este punto que el *sentimiento oceánico* puede proveer un contexto adecuado para la consideración de la indistinción.

21. El trabajo crítico de Cary Wolfe en relación con el edificio *Blur*, el más completo hasta el momento fuera y dentro de la disciplina y la crítica arquitectónica, puede encontrarse en: Cary Wolfe, «Lose the Building: Systems Theory, Architecture and Diller + Scofidio's *Blur*», en *Postmodern Culture*, 16.3 (2006), 209–51. Para una lectura más general del edificio *Blur* por el mismo autor en relación a la teoría de sistemas, particularmente de Niklas Luhmann, véase Cary Wolfe, «Lose the Building, Form and System in Contemporary Architecture», en *What is Posthumanism?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 203–237.

22. «Heaven's Gate», en *The Economist*, Agosto 22, 2002.

23. Recuérdese la importancia específica que se otorga a lo sensual y carnal en la propuesta curatorial para los *arteplages* de *Expo.01* de E. Charlotte Rist. Concordantemente, Georges Teyssot anota el interés por lo corporal en el trabajo de Diller y Scofidio en *The Mutant Body of Architecture*. Véase Teyssot, «The Mutant Body of Architecture».

1927: *Un sentiment océanique*

En 1904 Freud visitó la Acrópolis; fue su primera confrontación con el mar. Fue, también, premonitoriamente, su primera confrontación con el *sentimiento oceánico*, que, a pedido del novelista y místico francés Romain Rolland, Freud más adelante discutiría en el primer capítulo de *El malestar en la cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*), publicado en 1929.²⁴

Fue Édouard Monod-Herzen quien primero introdujo a Rolland en el trabajo de Freud.²⁵ El 22 de febrero de 1923 Rolland escribió a Freud sobre el profundo impacto que había experimentado al leer *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*): «Me han impresionado sus visiones subliminales que articulan muchas de mis intuiciones. Usted es el Cristóbal Colón de un nuevo continente del espíritu».²⁶ Y es con esta efusividad que una serie de intersecciones entre psicología, religión y misticismo comienzan a ser trazadas en la correspondencia entre Freud y Rolland, que se extendería hasta 1929. El 5 de diciembre de 1927 Rolland escribe nuevamente a Freud luego de leer *El futuro de una ilusión* (*Die Zukunft einer Illusion*), que Freud le había enviado pocos meses antes e inmediatamente después de su publicación.²⁷ Para Rolland, Freud «quita el vendaje encefalizador que nos ha convertido en los eternos adolescentes que somos, y cuyo espíritu anfibio flota entre la ilusión del ayer y del mañana».²⁸ En *El futuro de una ilusión* Freud concibe las ilusiones como «deseos fundados», no únicamente «visiones» sino posibilidades reales, materialmente realizables o cuando menos metafísicamente accesibles. Es precisamente esta noción de ilusión –que Freud distingue del pensamiento religioso– la que estará en el centro del análisis que Freud realiza del *sentimiento oceánico* y de su radical separación del origen místico-religioso sugerido por Rolland. Y es precisamente en esa carta en donde reside el nudo del *sentiment océanique*, en palabras de Rolland, «el natural y simple hecho de sentir lo eterno, que bien puede no ser eterno, sino simplemente sin límites perceptibles, y como si fuera oceánico».²⁹ Más adelante Rolland describirá el *sentimiento oceánico* como un «velo» que desciende sobre el paisaje y que recuerda haber experimentado personalmente mientras caminaba por las montañas. No es necesario enfatizar aquí el en-

24. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, trad. J. Strachey (New York: W. W. Norton and Company, 1961). El primer capítulo del libro, en su versión original en alemán, que incluye la discusión sobre el *sentimiento oceánico*, fue publicado en 1929.

25. Édouard Monod-Herzen (1873–1963) fue un artista y escritor basado en París. Mantuvo una larga amistad con Freud y fue quien facilitó el contacto entre Freud y Rolland. Pintó, entre otras obras «oceánicas», *La Meije, vue de la tête de la Maye* (1919) y publicó un libro sobre morfología, *Principes de morphologie générale*.

26. Romain Rolland, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland». William B. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling, Revisiting the Psychoanalytic Theory of Mysticism* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1999), 170–180, 170.

27. Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, trad. J. Strachey (London: W. W. Norton & Co., 1989).

28. Rolland, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 173.

29. *Ibíd.*, 173.

cantamiento sublime de su afirmación. Casi dos años después, el 14 de julio de 1929, Freud respondió a Rolland: «Sus comentarios acerca de un sentimiento que describe como oceánico no me han dejado en paz»,³⁰ y le solicita permiso para incluir una interpretación «desde el punto de vista de nuestra psicología» y de forma «puramente analítica» –contrario como era tanto a una interpretación mística como religiosa– en *El malestar de la cultura*.³¹ Para Rolland, escribe Freud, «es una sensación de eternidad, un sentimiento de algo ilimitado, a-direccional, como si fuera oceánico», y, más importante aun, «el sentimiento de una unidad indivisible, *de ser uno con el mundo exterior como un todo* [énfasis del autor]».³²

Crucial en el análisis del *sentimiento oceánico*, tanto para Freud como para Rolland, es la unidad entre el Yo y el Universo –análoga a la propuesta por Rist para el *arteplage* de Yverdon-les-Bains– la «unidad indisoluble» que Rolland describía como un «velo» y que nuevamente recuerda a la «arquitectura ausente» de *Blur*. No obstante, la naturaleza y las implicaciones de esta «unidad» son problematizadas tanto en la correspondencia como en el análisis que hace Freud en *El malestar de la cultura*, y en ellas radica gran parte del interés. El debate puede sintetizarse en torno a una doble confrontación con esta «unidad»: la de la «regresión» (en Freud) y la de la «intuición» (en Rolland). Para Freud el *sentimiento oceánico* funciona como una intimación externa que distorsiona la concepción del ego, en tanto «no hay nada más certero que la percepción de uno mismo».³³ Pero el ego es construido en el tiempo; por lo tanto, argumenta Freud, el *sentimiento oceánico* debe ser considerado una instancia de ese proceso formativo, del cual, invariablemente, quedan profundos trazos:

En el reino de nuestra mente, lo primitivo es tan comúnmente preservado conjuntamente con la versión transformada que ha emergido de ello que no es necesario dar ejemplos como evidencia [...] En la vida mental nada de lo que una vez ha sido desaparece, todo es de algún modo preservado y en las *circunstancias adecuadas* puede regresar a la luz [énfasis del autor]. Estamos por lo tanto perfectamente dispuestos a aceptar que el sentimiento oceánico existe en muchas personas y nos inclinamos a trazar su origen en una etapa temprana de la formación del ego.³⁴

30. Freud, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 174.

31. *Ibíd.*, 174.

32. Freud, *Civilization and its Discontents*, 11.

33. *Ibíd.*, 12.

34. *Ibíd.*, 19.

En tanto el análisis que Freud realiza del *sentimiento oceánico* en *El malestar de la cultura* se centra en su aspecto regresivo –es decir, en su relación con una etapa de formación del ego–, Rolland enfatiza la copresencia del *sentimiento oceánico* con la razón crítica: «De este modo, sin incomodidad o contradicción, puedo llevar una vida “religiosa” (en el sentido de ese sentimiento prolongado) y una vida de razón crítica (es decir, sin ilusión)». Y aun más enfáticamente:

Desde mi nacimiento he tomado parte en las naturalezas intuitivas y críticas, no sufro del conflicto entre sus tendencias opuestas, y me adapto fácilmente a ver, creer y dudar (tomando irrespetuosamente las famosas palabras de Corneille). Es así que el músico armoniza con las fuerzas enemigas, y al mismo tiempo encuentra en ello su mayor gratificación. La armonía entre fuerzas opuestas es la más hermosa.³⁵

Liberado del subtexto místico-religioso en Freud –aproximándose entonces a la «ilusión fundada»– y de la naturaleza regresiva como imposibilidad crítica en Rolland, el *sentimiento oceánico* se basa en la dialéctica de intuición y razón, y en la continuidad (¿indistinción?) entre fuerzas opuestas. Pero confrontando la tendencia equilibrante entre intuición y razón de Rolland, en Freud, la vida instintiva (el *id*), «no puede sino revelarnos lo primitivo».³⁶ En Freud, lo instintivo y primitivo –y, por lo tanto, su asociación con lo regresivo– están inextricablemente ligados. Así lo evidencia en su conclusión del análisis del *sentimiento oceánico* en *El malestar de la cultura*. William Parsons sintetiza el problema como «una instancia de la unión narcisista primaria entre madre e hijo».³⁷ En suma, mientras que Rolland no ve tensión alguna entre lo intuitivo y lo crítico –en tanto no se relacionan con impulso regresivo alguno–, Parsons observa que Freud insiste en la tensión inherente del ego replegándose hacia una unidad preedípica.

A diferencia de lo sublime como «evento estético» descrito en la primera sección de este ensayo, la experiencia del *sentimiento oceánico* deriva directamente de la unión con el no-Yo, el mundo exterior. No es, por lo tanto, una experiencia primariamente visual sino, podría decirse, sinestésica, una totalidad.

35. Rolland, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 176.

36. Freud, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 177.

37. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling*, 4.

En tanto el *sublime oceánico* se define en la dialéctica de pertenencia/separación del sujeto (¿observador?), en el *sentimiento oceánico* el sujeto se disuelve en el mundo exterior. Así, el espectador de la «poderosa totalidad» de Longinus, en el *sentimiento oceánico* es parte inseparable de esa totalidad, está inextricablemente ligado a ella. Para muchas epistemologías contemporáneas el *sentimiento oceánico* representa una productiva actualización de lo sublime como evento estético.

El *sentimiento oceánico* abre la posibilidad de una confrontación del ego con el resto del mundo –del Yo con el Universo– no patológica (liberándolo de la problematización de la racionalidad del espacio-tiempo y de la producción de diferencia) ni *amoureuse* (liberándolo de su sublimación catéctica). Sin embargo, como se ha visto en Freud, la naturaleza potencialmente regresiva de esta «unidad» –condición *sine qua non* del *sentimiento oceánico*– permanece problemática. Aquí, la copresencia de intuición y naturaleza crítica como *locus* central de la unidad oceánica enfatizada por Rolland provee una interesante alternativa y permite un desplazamiento hacia la naturaleza biológica y biosemiótica de los mecanismos evolutivos del sujeto en relación con su entorno para comprender la naturaleza plástica de esta «regresión».

2002: Yverdon-les-Bains (II)

Del mismo modo en que el «velo» de Rolland desciende sobre el paisaje y produce la sensación de algo «ilimitado», en el edificio *Blur* la niebla es concebida como una «experiencia de interferencia visual».³⁸ Por medio de la escenificación de la indistinción oceánica, *Blur* deontologiza la arquitectura y deja únicamente sus efectos. La arquitectura tal como es conocida (esto es, como forma) se repliega en una maquinaria oculta y, en su lugar, los efectos se transforman en su verdadera razón de ser. *Blur* equivale entonces al epifenómeno, y es el objeto en sí –la máquina hacedora de niebla, la arquitectura *qua* objeto– el que produce su propia ausencia, adelantando una condición doblemente negativa de existencia y desaparición: algo debe existir para hacerlo desaparecer, ya que no existe efecto sin un cierto grado de redundancia, sin *residuo*. Sin embargo, estos efectos son de un

38. Diller y Scofidio, *Blur, The Making of Nothing*, 195.

tipo muy particular, y suponen un desafío para el sujeto y las políticas de la indistinción. ¿Cuáles son entonces las particularidades de la escenificación del *sentimiento oceánico*? Y, más importante aun, ¿cómo puede esta unidad ser interpretada más allá del marco místico-psicoanalítico y dentro de la indistinción?

En *Más allá del principio del placer* (*Jenseits des Lustprinzips*) y, significativamente, luego de introducir su *topografía de la conciencia*, Freud se embarca en una discusión embriológico-filogenética para probar que la protección contra los estímulos «es una función casi más importante para los organismos vivos que su recepción». ³⁹ Como ejemplo Freud discute la evolución de una vesícula indiferenciada en una serie de capas protectoras —un proceso motivado por «fuerzas externas»— para explicar lo intuitivo como un impulso contraevolutivo (es decir, regresivo):

Nos parece, por tanto, que un instinto es un impulso propio de la vida orgánica para restablecer un estado anterior de la materia abandonado por el organismo bajo la presión de fuerzas externas perturbadoras; es decir, una suerte de elasticidad orgánica, o, dicho de otro modo, la expresión de la inercia inherente en toda vida orgánica. ⁴⁰

Freud concluye que «todos los instintos tienden a la restauración de estados evolutivos anteriores». En suma, enfatiza Freud: «el objetivo de toda vida es la muerte», ⁴¹ el retorno a lo inanimado, ya que «las cosas inanimadas existieron antes que los organismos». ⁴² No obstante las inexactas afirmaciones biológicas de Freud, es precisamente este «evolucionismo recursivo» —que permite revisar la problematización y el sentido último de lo regresivo tal como Freud lo había discutido en relación con el *sentimiento oceánico*— lo que resulta particularmente significativo para este ensayo. En *Más allá del principio del placer* la materia orgánica deja de estar guiada por una fuerza puramente proyectiva —en un sentido más puramente darwinista— y comienza a operar en la unión plástica de lo proyectivo y lo regresivo.

Plasticidad y materia orgánica constituyen el *topos* central de un significativo cuerpo de trabajo en la epistemología biosemiótica. Bajo la influencia de Pierre Janet y Freud, en 1935 Roger Caillois provocativamente discutía, en *El mimetismo y la psicac-*

39. Sigmund Freud, «Beyond the Pleasure Principle», en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (1920–1922), trad. J. Strachey, 1–64, 26.

40. *Ibid.*, 35.

41. *Ibid.*, 36.

42. *Ibid.*, 37.

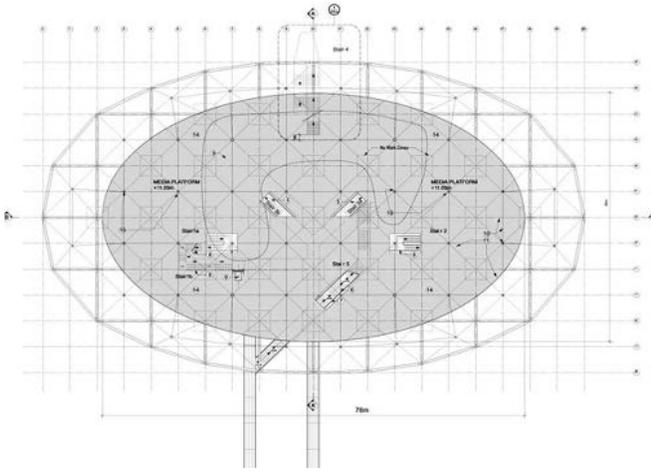


FIGURA 4. LA MÁQUINA HACEDORA DE NIEBLA. E. DILLER Y R. SCOFIDIO, *BLUR*, YVERDON-LES-BAINS, 2002.

tenia legendaria (Mimétisme et la psychasthénie légendaire),⁴³ la intersección entre el mimetismo animal y las psicopatologías (en particular las afasias) con el problema de la indistinción, en un intento por incorporar rigor científico –mediante la biosemiótica y una cierta protoecología política– al entonces debilitado discurso surrealista. Basado primariamente en un evolucionismo darwiniano, Caillois argumentaba que el mimetismo, «un encantamiento fijado en su punto culminante»,⁴⁴ es la expresión de un organismo primitivo que aún posee cierto grado de plasticidad y es por lo tanto susceptible de transformaciones y constantes readaptaciones a su entorno. Sin embargo, sostenía Caillois, estas microadaptaciones no son el resultado de una efectiva protección por semejanza, como predominantemente se entendía en los estudios sobre mimetismo animal, sino más bien de la pérdida de «autonomía biológica», que Caillois explica con las sugerentes nociones de «topografía recíproca» y «tentación por el espacio». Asimismo reconoce que este modelo de adaptabilidad plástica o «tendencia a la imitación combinada con la creencia en la eficacia de la misma»,⁴⁵ característica del hombre primitivo, está también presente en el hombre civilizado. De este modo Caillois revisita en clave biosemiótica las inquietudes avanzadas por Freud en *El malestar de la cultura y Más allá del principio del*

43. Roger Caillois, «Mimicry and Legendary Psychasthenia», trad. J. Shepley. October, vol. 31 (Winter, 1984), 16–32.

44. *Ibíd.*, 27.

45. *Ibíd.*, 27

placer en relación con los restos adormecidos de nuestro pasado biológico y su potencial «recuperación».

Partiendo del trabajo de Caillois y del biosemiótico estonio Jakob von Uexküll –y vía Gilles Deleuze– Elizabeth Grosz, en *Caos, territorio, arte: Deleuze y el orden de la Tierra (Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth)*, argumenta que el arte, antes que la expresión culminante de la abstracción intelectual, descansa en la más básica forma biológica: «el arte es del animal hasta el punto que el acto creativo, la obtención de nuevas metas no directamente definidas por la utilidad, está en su centro»,⁴⁶ ya que «lo que es más artístico en nosotros es aquello que es más bestial».⁴⁷ Y, más importante aun: «por pura sensación, no por placer o por sexualidad, como sugiere el psicoanálisis»,⁴⁸ reformulando la teoría psicoanalítica del arte como parte del proceso de sublimación, es decir, de la transformación de objetivos sexuales en formas desexualizadas. Grosz coloca el arte *en* el animal y en la pura sensación o, siguiendo a Deleuze, pura *intensificación*.

Para Grosz, la obra de arte es «un bloque de sensaciones, un compuesto de sensaciones y afectos»,⁴⁹ y deriva de los mismos mecanismos cognitivos que Uexküll definió tempranamente mediante la noción de *Umwelt* (entorno) en su *Paseo por el mundo de los animales y los hombres (Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen)*, de 1934, según el cual las especies están fundamentalmente constituidas en relación con sus entornos.⁵⁰ El concepto de *Umwelt* resultaría clave para el desarrollo de la biosemiótica y, no casualmente, la fenomenología de Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty.⁵¹ Uexküll denominó a este proceso «co-evolución», refiriendo a la íntima conexión entre sujeto-animal y entorno, ya que las especies crean sus propias «islas de los sentidos», seleccionando, definiendo, decodificando sus *milieux* de acuerdo a sus condiciones y objetivos particulares, y construyendo una serie de «portadores de significado» que crean una geografía espacio-temporal que poco tiene que ver con nuestro mundo «visible». Esta «isla de los sentidos» bien puede ser descrita como una *isla de sensaciones*, en correspondencia con la escenificación oceánica de *Blur*, y en donde lo regresivo se rearticula como un complejo de negociaciones entre el Yo y el Universo, como una amplificación o, más radicalmente aun, como su *intensificación*. Aquí, entonces, la indistinción (y pérdida

46. Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* (New York: Columbia University Press, 2008), 65..

47. *Ibíd.*, 63.

48. *Ibíd.*, 63.

49. *Ibíd.*, 59.

50. Véase Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans. With a Theory of Meaning*, trad. J. D. O'Neill (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010). Es en su *Teoría del significado (Theory of Meaning)* que Uexküll desarrolla la noción de «portadores de significado», crucial para el discurso biosemiótico.

51. Véase, por ejemplo, Brett Buchanan, *Onto-Ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze* (New York: State University of New York, Press, 2008).



FIGURA 5. EL SUJETO «OCEÁNICO». E. DILLER
Y R. SCOFIDIO, *BLUR*, YVERDON-LES-BAINS, 2002.

de límites reconocibles) no es el sustrato de la regresión, sino de la complejización y yuxtaposición de múltiples regímenes en la relación entre sujeto y mundo exterior. Y regresando a Grosz sobre Uexküll: por un lado, el organismo está *en su milieu*, activando el mecanismo de «co-evolución»; por otro, el organismo es *coextensivo* con otros organismos. Aquí radica entonces la imposibilidad de indexar entidades discretas, bien en el par sujeto-*milieu* u organismo-organismo (es decir, *entre organismos*).

Equipado con la plasticidad biosemiótica y deambulando por la escenificación oceánica de la arquitectura reducida a la «nada», el sujeto de *Blur* es «vestido» con una capa traslúcida que lo protege de la niebla y los miles de aspersores de agua que, desde la máquina ausente, recrean la nube. Luego de impuesta la indistinción sartorial, el sujeto ya no se distingue de los otros sino por pequeños puntos de luz roja o verde que, como pequeños «portadores de significado» —a la manera de Uexküll—, son activados electrónicamente en el traje ante la proximidad de otros sujetos y según parámetros de afinidad o indiferencia. El territorio de la indistinción no se construye por pura diferencia (es decir, por *forma*), sino que es indexado por gestos de sensación y por la posible activación fortuita ante fuerzas exteriores.

Epílogo

La indistinción oceánica es entonces presentada en esta «isla» (¿deberíamos decir nube?) en donde sujeto y *milieu* son coextensivos y están plásticamente imbricados. El *sentimiento oceánico* permite la copresencia de una cualidad no-regresiva con una

unidad preedípica, en donde la intimación del ego no se constituye como debilitación –ante la acción de fuerzas exteriores– sino como una compleja maquinaria que permite conectar materiales y sensaciones previamente inconexos y, en la copresencia de intuición y vida crítica, también pensamientos e ideas. Esta indistinción simultáneamente regresiva y proyectiva conforma una radical reconceptualización espacial y sensorial definida en la transición del *principio de la forma* al *principio de la sensación*.

Como el edificio *Blur* demuestra, la producción de indistinción requiere de una extraordinaria energía y redundancia (algo en lo que la economía psicoanalítica de Freud concordaría). Para acceder a lo *oceánico* el sujeto debe equiparse con un conjunto específico de reglas; en suma, un *código*. Tal vez la economía sartorial de *Blur* tiende exactamente a ello, y propone el código rojo como una forma necesaria de redundancia. Sin embargo, la tendencia a reprimir nuestra «reserva salvaje» es admirablemente potente, y así nos encontramos constantemente remitiendo a las confortables lógicas de la forma, la imagen y la cronometría, que en la oficina de Diller y Scofidio abrían este ensayo. Así es que leemos constelaciones en el cielo nocturno, la forma de un pato en una nube informe, una máquina hacedora de niebla en un edificio hecho de niebla. *Blur* bien puede servir como la «circunstancia adecuada» que Freud sugiere en *Más allá del principio del placer* para develar lo que en algún momento existió y ha sido preservado de algún modo: nuestra reserva salvaje latente.

Una de las más provocativas posibilidades de la crítica psicoanalítica en el complejo arte-arquitectura es el restablecimiento de una ontología corporal subjetiva que renuncia tanto a una retórica puramente poshumanista (por ejemplo, la sugerida por Wolfe en su lectura de *Blur*) como a una epistemología fenomenológica reductiva, reconstituyendo a un sujeto vital, perceptivo e *intenso*. Es precisamente a esta «carnalidad» que el edificio *Blur* también alude, en lo que podría definirse como un complejo bio-semiótico, en donde el agenciamiento biológico (instintivo) o la plasticidad latente del organismo operan coextensivamente con la razón crítica. Tanto en las «topografías recíprocas» como en la «tentación por el espacio» de Caillois o en el «*Umwelt*» y la «isla de los sentidos» de Uexküll, la topografía biosemiótica constantemente rearticula el problema de la indistinción de modos cada

vez más sofisticados. «Desde cualquier ángulo que uno se aproxime a las cosas», recuerda Caillois, «en el análisis final la cuestión termina siendo la de la distinción».⁵² Hacer borroso, hacer indistinto, ofuscar, son también formas de intensificación.

Blur, un dispositivo de compensación, una suerte de *Ur-Architektur*, puede ser leído como un diagrama de sustitución del Panóptico, en donde el régimen visual perspectivo y cartesiano de la razón ilustrada (y moderna) es reemplazado por la inconsistente –pero vorazmente eficiente– superficialidad epifenomenal de las políticas contemporáneas de apropiación y control (esto es, ofuscación, confusión, mediación, reificación, magnificación). Estas bien podrían entonces describirse como políticas de la ofuscación. Y es aquí en donde *Blur* –y la *théory du/nuage/* de Damisch– y el *Panóptico* de Bentham encuentran un inquietante campo común.⁵³ Indistinción e intensificación están inextricablemente ligadas.

Fuente de las imágenes

3, 4 y 5. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Blur: The Making of Nothing* (New York: Harry N. Abrams, 2002).

52. Caillois, «Mimicry and Legendary Psychasthenia», 16.

53. Piénsese, por ejemplo, que en sus *Cartas del Panóptico y Postscriptum (Panopticon Letters, Postscriptum I)*, Jeremy Bentham describe la linterna central del diagrama del Panóptico –el lugar del vigilante– como «traslúcida». Paradójicamente, entonces, la ilusión de la constante vigilancia, motivo central del Panóptico, no se obtiene por medio de la absoluta permeabilidad visual (transparencia), sino a través de un «velo». Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings* (London: Verso, 1995). Véase, en particular, «Selections from Postscript I», 97–114.