



Facultade Xeografía e Historia

Traballo de Fin de Grao

A pulsión de morte nas súas imaxes

Bellmer entre o perverso e o sinistro freudiano

Cristina Castro Lorenzo

Dirixido por Federico López Silvestre

Xuño 2024

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Xeografía e Historia da
Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Historia da Arte

Resumo:

Este Traballo de Fin de Grao (TFG) ten como obxectivo principal estudar os conceptos freudianos do sinistro e o perverso a través da análise da obra de Hans Bellmer. A hipótese principal consiste en afirmar que as bonecas de Bellmer, que descompoñen e fusionan o corpo feminino, expresan a pulsión de morte freudiana a través da estética do perverso e sinistro. Tamén se formula a cuestión de se o uso do sinistro e o perverso na arte pode ser unha ferramenta de subversión e revolución ao desafiar as normas sociais, morais e estéticas e crear inqueda e perturbación.

Palabras clave: pulsións de morte, perversión, sinistro freudiano, surrealismo, Hans Bellmer, subversión, abxecto, revolución, inconsciente.

Resumen:

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) tiene como objetivo principal estudiar los conceptos freudianos de lo siniestro y lo perverso a través del análisis de la obra de Hans Bellmer. La principal hipótesis es afirmar que las muñecas de Bellmer, que descomponen y fusionan el cuerpo femenino, expresan la pulsión de muerte freudiana a través de la estética de lo perverso y siniestro. También plantea la cuestión de si el uso de lo siniestro y lo perverso en el arte puede ser una herramienta de subversión y revolución al desafiar las normas sociales, morales y estéticas y crear inquietud y perturbación.

Palabras clave: pulsiones de muerte, perversión, siniestro freudiano, surrealismo, Hans Bellmer, subversión, abyecto, revolución, inconsciente.

Abstract:

The main objective of this Final Degree Project (TFG) is to study the Freudian concepts of the sinister and the perverse through the analysis of the work of Hans Bellmer. The main hypothesis is to affirm that Bellmer's dolls, which decompose and fuse the female body, express the Freudian death drive through the aesthetics of the perverse and sinister. It also raises the question of whether the use of the sinister and the perverse in art can be a tool of subversion and revolution by challenging social, moral and aesthetic norms and creating unrest and disruption.

Keywords: death drives, perversion, freudian sinister, surrealism, Hans Bellmer, subversion, abject, revolution, unconscious.

Índice

Resumo:	2
Índice	5
Introdución	6
Estado da cuestión	7
Obxectivos e metodoloxía	8
1. Pulsións en xogo: vida, morte e o principio do pracer perturbado	10
1.1. O sinistro e o perverso como manifestación da pulsión de morte	13
2. Explorando o sinistro freudiano	14
2.1. O sinistro segundo Freud: entre o familiar e o estraño	15
2.2. Entre sombras e pinceis: a fascinación artística polo sinistro	17
2.3. Desencadeantes do sinistro	18
3. O concepto do perverso	19
3.1. Unha viaxe pola historia do perverso	20
3.2. A perspectiva de Freud sobre a perversión sexual	22
4. A arte inquietante de Hans Bellmer	23
4.1. Vida e obra de Hans Bellmer	24
4.1.1. Antecedentes	24
a) Surrealismo, psicanálise e revolución	24
b) Estéticas surrealistas: o marabilloso e o abxecto	28
4.1.2. Bellmer en París	33
4.2. O sinistro na obra de Bellmer	37
4.3. O perverso na obra de Bellmer	42
4.4. Bellmer e a subversión do vulgar	46
Conclusión	47
Bibliografía	50
Webgrafía	53
Apéndice de imaxes	55

Introdución

O surrealismo foi un campo moi fértil para explorar sobre temas escuros e perturbadores do inconsciente humano. Neste contexto, o concepto freudiano do sinistro e o perverso emerxen como conceptos fundamentais para comprender a sensación inquietante de moitas obras ue parten dunha pulsión de morte manifestada. Este estudo propón analizar como Hans Bellmer representa visualmente o concepto do sinistro e do perverso a través das súas obras, profundizando na descomposición e manipulación do corpo humano e desafiando así as normas estéticas do momento.

O presente traballo de investigación estrutúrase á volta da hipótese principal de se as bonecas de Bellmer, coa súa representación fragmentada do corpo feminino, poden ser consideradas representacións visuais do concepto freudiano do sinistro e o perverso, como expresións das pulsións de morte que o atravesan. A pulsión de morte, que Freud describe como unha tendencia innata cara á autodestrución -ou agresión do outro- e o retorno ao estado inorgánico, é unha forza que impulsa moitas formas de arte transgresoras e transformadoras. Para abordar esta cuestión, pártese dunha análise do concepto do sinistro e o perverso segundo o formulado por Freud. Arguméntase que Bellmer emprega a arte como unha ferramenta de subversión e revolución, desafiando as normas sociais, morais e estéticas, e provocando unha reacción crítica e reflexiva no espectador debido a atracción e repulsión que provoca nel dito arte. Tamén se amplía o estudo a outros conceptos como o abxecto e o marabilloso como estéticas surrealistas centrais que revelan tamén aspectos escuros da psique.

Este estudo pretende deitar luz sobre como a obra deste artista nos confronta cos aspectos máis sombríos da nosa psique e do mundo que nos rodea mediante un discurso perverso e o sinistro, invitándonos a explorar os límites do familiar e do descoñecido, e cuestionando as nosas percepcións convencionais do corpo humano, da nosa identidade e da realidade e narrativas que nos alienan, buscando, en última instancia, a revolución e a transformación do individuo e do grupo.

Estado da cuestión

A exploración de conceptos chave neste traballo, como a *pulsión de morte* na estética artística, a través de expresións *sinistras* e *perversas*, particularmente nas obras de Hans Bellmer, converteuse nun campo de estudo amplo fundamentado principalmente na psicanálise, pero con continuación en diversos estudos e ámbitos contemporáneos. Cabe deste xeito diferenciar o estado da cuestión dos conceptos traballados no marco teórico do presente TFG e o estado da cuestión da obra de Bellmer.

Por un lado conceptos como o perverso e o sinistro, foron explorados nalgúns das obras principais de Freud tomadas como base neste traballo, *Más allá del principio del placer* e *Lo siniestro*, as cales representan os piares teóricos sobre os que se constrúe a comprensión da pulsión de morte e as súas manifestacións na arte.

Ademais do propio Freud, outros estudosos profundizaron nos conceptos aportando novos enfoques. Entre eles destaca Lacan que explora ditos conceptos nalgúns seminarios e nos seus *Escritos*¹ e tamén será fundamental a exploración de Kristeva sobre conceptos como o perverso e o abxecto².

Do mesmo xeito, cabe mencionar a ampliación do universo freudiano que realiza Elisabeth Roudinesco na obra empregada no presente traballo *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos*, onde ofrece unha perspectiva histórica e cultural sobre o concepto do perverso. Ademais, a súa obra *Historia del psicoanálisis en Francia, Vol. 2: 1925-1985*, proporciona un contexto histórico para comprender a evolución da psicanálise en Francia, o cal contribúe a entender como as ideas de Freud influíron en

¹ Véase: Lacan, J. (2006) *El seminario, libro 10: La angustia*. Ediciones Paidós. (Obra original 1964)
Lacan, J. (1964) *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ediciones Paidós. (Obra original 1964)

Lacan, J. (2009). *Escritos i*. Editorial Siglo XXI. (Obra original 1966)

² Véase: Kristeva, J. (2004) *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Editorial Siglo XXI. (Obra original 1983)

Kristeva, J. (2017) *Sol negro. Depresión y melancolía*. Wunderkammer. (Obra original 1987)

artistas como Bellmer. A ampliación dos conceptos freudianos continúa coa escritora Janine Chasseguet-Smirgel que en obras como *Ética y estética de la perversión* aborda, con exemplos reais, o concepto do perverso.

Outros estudos un pouco máis contemporáneos afondan no tema desde outras perspectivas. É o caso de Hal Foster, quen, na súa obra *Belleza compulsiva*, explora como certa arte da vangarda desafia os estándares convencionais de beleza e explora temas escuros e perturbadores –o cal está estreitamente relacionado coa representación da pulsión de morte na arte surrealista–. De igual maneira, en *Malos nuevos tiempos: arte, crítica, emergencia e Dioses Prostéticos*, Foster aporta máis matices na comprensión da arte que apunta cara a pulsión de morte, como o concepto do abxecto, e analiza como a arte das vangardas reflicte os cambios culturais e sociais e outros aspectos fundamentais para entender as representacións do sinistro e o perverso nas obras de Bellmer.

Aliás, é preciso abranguer o estado da cuestión da obra de Bellmer. Un piar para este traballo, e central no estudo da obra de Bellmer, é *Behind closed doors: The Art of Hans Bellmer*, escrito pola historiadora de arte independente, curadora, escritora e profesora, Therese Lichtenstein. A historiadora achega unha profunda interpretación da obra de Bellmer que aporta perspectivas interesantes, ademais de material fotográfico realmente preciado para o estudo, o cal amplia tamén Sue Taylor en *Hans Bellmer: the anatomy of anxiety*. Múltiples artigos de revista contemporáneos amplían o estudo de Bellmer como Oshii Mamoru no artigo *Anatomy of permutational desire: Perversion in Hans Bellmer*; Renata Damiano Riguini e Cristina Moreira Marcos no artigo *Hans Bellmer e sua pequena anatomia da imagem: Corpo próprio e psicanálise* ou Lucas Henrique da Silva e Karin Volobuef en *Os objetos provocativos de Hans Bellmer*. O estudo da obra de Bellmer continúa a ser ampliado na inmediata actualidade mesmo, como no acercamento que fai Luis Puelles Romero en *Lo que el deseo imagina. Las tentaciones de Hans Bellmer*.

Obxectivos e metodoloxía

O obxectivo principal deste TFG é demostrar que a obra de Bellmer encarna os conceptos do sinistro e o perverso e comprender como estes elementos psicanalíticos se manifestan nas súas creacións. Para alcanzar este fin, empregouse un enfoque cualitativo centrado no método psicanalítico. Esta aproximación enriqueceuse cun ollar feminista cando foi pertinente. O método psicanalítico, que permite o acceso ao inconsciente mediante a análise dos soños, as asociacións libres e os síntomas neuróticos, foi aplicado co obxectivo de desentrañar desexos e traumas ocultos que estarían presentes na obra de Bellmer. Doutro lado, no que concerne á perspectiva de xénero, o seguinte obxectivo é comprobar que as obras de Bellmer non só buscan unha transformación social ao denunciar a dominación masculina sobre o corpo feminino, senón que tamén empregan o perverso e o sinistro como vehículos para provocar cambios tanto a nivel individual canto social. Así, a obra de Bellmer sinalaría desigualdades estruturais, indiscutibelmente instauradas na sociedade da época, e arraigadas na mirada e o desexo masculinos –tamén nos do propio autor.

A conxugación destes marcos teóricos, o psicanalítico e o feminista, permitiu desenvolver unha heurística que abrangue causas tanto universais –desexos ocultos e perversos, pulsión de morte–, canto socioculturais –patriarcado, fascismo–. Esta heurística facilita a interpretación das bonecas de Bellmer como artefactos artísticos emerxentes nun proceso creativo complexo, onde a figura do autor se dilúe en favor do contexto.

Seguiuse unha estratexia de observación baseada na análise interpretativa das obras de Bellmer, apoiada nunha revisión exhaustiva da literatura relacionada e dos conceptos psicanalíticos pertinentes. Realizouse unha análise de fontes primarias e secundarias, permitindo unha contextualización histórica rigorosa e confiábel das obras. Aliás, empregáronse bibliotecas en liña e bases de datos académicas para recompilar información, asegurando a fiabilidade das fontes e que o estudo fose replicábel. As

técnicas de investigación, como a hermenéutica e a análise de contidos, aplicáronse tanto ás obras artísticas canto aos textos.

Por último, se falarmos de metodoloxía, cómpre tamén aludir ao labor propedéutico previo. A bagaxe derivada do grao de Historia da Arte, en especial das cadeiras de *Vangardas* e *Estética* –para alén do diálogo con profesor@s e colegas–, foron cruciais para proporcionar un espazo de reflexión crítica e de axuste de hipóteses e obxectivos. Sen dúbida, este traballo non tería sido posíbel sen adquirir antes os coñecementos disciplinares adecuados e unha base epistemolóxica sólida para un estudo e unha interpretación confiada da obra e do artista.

1. Pulsións en xogo: vida, morte e o principio do pracer perturbado

En 1920, Sigmund Freud publicou *Más allá del principio del placer*, unha obra onde presenta conceptos fundamentais para entender o sinistro e o inconsciente. Freud expón a dualidade de pulsións que nos atravesan e guían o comportamento humano: a pulsión de vida (Eros) e a pulsión de morte (Tánatos). Segundo a súa teoría, as pulsións de vida impulsan á preservación e á reprodución, en canto as pulsións de morte están asociadas coa autodestrución e a agresión.

Aínda que a maioría destas pulsións son inconscientes, Freud cre que as pulsións de vida son conformadoras, provocando que queiramos vivir, medrar, amar, crear e gozar; mentres que as pulsións de morte nos levan á destrución, ao odio, ao sufrimento e á morte, a un estado inorgánico. A pulsión de morte exhibese a través de accións destrutivas, dirixidas tanto cara ao individuo como cara aos demais, e maniféstase en fenómenos como a violencia, a crueldade e determinadas condutas compulsivas. É crucial notar que Freud concibiu estas pulsións non só como instintos biolóxicos, senón tamén como forzas psíquicas que impactan significativamente no inconsciente. Segundo él, a pulsión de morte é o estado primordial e último da existencia, que se manifesta na repetición de experiencias, a resistencia ao cambio e o desexo de volver a estados previos. A morte é o obxectivo final da existencia para Freud, quen ve a vida como unha loita entre estes impulsos. Este plantexamento baséase nunha cita específica da súa obra *Más allá del principio del placer*:

Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo³.

O principio de pracer e o principio de realidade son os dous conceptos principais da teoría psicanalítica de Freud que se discuten no texto e que compre entender. O

³ Freud, S. (2015). *Obras completas. Más allá del principio del placer*. Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1920). p.38

principio de pracer é un mecanismo inconsciente que busca a satisfacción inmediata e o alivio das tensións desagradables; isto é, encontrar o que nos fai sentir ben e evitar o que nos fai sentir mal. Freud enfatiza que este principio pode enfrontarse con outras forzas ou conflitos internos, o que leva a situacións nas que a busca do pracer non é efectiva, trúncase.

Neste contexto, xorde o principio da realidade, que representa a capacidade da mente para adaptarse ás condicións do mundo exterior, pero agora considerando riscos e consecuencias negativas de satisfacer os desexos. Ao contrario do principio do pracer, o principio da realidade actúa como un regulador que pensa máis a longo prazo. Aínda que busca alternativas para satisfacer os desexos, non renuncia completamente ao pracer nin causa un sufrimento intenso⁴. Con todo, en algunhas ocasións, o principio do pracer pode prevalecer sobre o principio da realidade, levando á procura de pracer inmediato, incluso se vai en contra do principio da realidade. Freud explica esta dualidade entre principio de pracer e realidade dun xeito máis profundo:

Ahora bien, el principio de placer sigue siendo todavía por largo tiempo el modo de trabajo de las pulsiones sexuales, difíciles de «educar»; y sucede una y otra vez que, sea desde estas últimas, sea en el interior del mismo yo, prevalece sobre el principio de realidad en detrimento del organismo en su conjunto⁵.

Deste xeito pódese afirmar que obras que fan referencia á vida ou á reprodución e a actos conformadores, poden considerarse expresións de pulsións vitais. Porén, as manifestacións artísticas que exploran a violencia, a destrución ou a morte poden considerarse expresións de pulsións de morte. A conexión entre as pulsións de vida e morte, por outro lado, é moito máis complexa e xera tensión.

Aliás, Freud argumenta que o principio de pracer, que regula os procesos mentais, non sempre é eficiente para evitar o sufrimento, xa que pode entrar en conflito con outras forzas internas ou co principio de realidade. Entre estas forzas internas que perturban o

⁴*Ibid.* pp. 9-11

⁵ *Ibid.*, p.10

principio do pracer está a noción de *compulsión de repetición*, que leva ás persoas a repetir experiencias dolorosas compulsivamente que non lles daban pracer, como forma de expresar pulsións de morte⁶.

É interesante como Freud, nos seus estudos psicanalíticos, destaca a resistencia dos pacientes a lembrar acontecementos reprimidos debido á dor asociada, destacando o papel do principio de pracer. Freud sinala que o principio de pracer non sempre é efectivo entón, pois unha vez que entra en xogo a compulsión de repetir, ráchase o principio de pracer e da paso á pulsión de morte sobre a pulsión vital. Isto pode provocar problemas emocionais como ansiedade, depresión, autolesións ou agresión ao outro. A compulsión de repetición obsérvase non só na terapia, senón tamén nos xogos infantís, onde os nenos repiten escenas que causaron molestias de forma compulsiva. Freud tamén atopa manifestacións da compulsión de repetición nos soños, que revelan desexos reprimidos, recordos, conflitos e traumas⁷.

Freud enfatiza que o inconsciente, ten un impacto na nosa mente e accións moi grande. Ante un trauma, como a guerra, a violencia ou o abuso, o inconsciente pode activarse, e a mente busca protección, actívase o principio do pracer reprimindo ou esquecendo o sucedido. Sen embargo, o trauma permanece no inconsciente, rexurdindo nos soños, na compulsión de repetición ou na destrución, sendo neses intres, atravesados pola pulsión de morte. Para comprender a natureza escura da arte surrealista en contextos de guerra, é esencial comprender esta interacción entre o trauma e a pulsión de morte.

Ademais, Freud explicou que os impulsos de vida e morte poden entrar en conflito constante. Por exemplo, para el tanto o sadismo canto o masoquismo son maneiras de expresar tanto a pulsión de vida como a pulsión de morte, pois involucran pracer e dor simultaneamente. O sadismo refírese á tendencia de causar dor a outro, mentres que o masoquismo implica a inclinación a recibir dor de outro. Desa maneira, o sadismo sería un xeito de desviar a pulsión de morte cara a outro, e o masoquismo sería un xeito de

⁶Ibid p.20

⁷Ibid p. 22-23

asumir a pulsión de morte nun mesmo. Con todo, Freud recoñecía tamén que tanto o sadismo coma o masoquismo non eran simplemente manifestacións da pulsión de morte, senón tamén da pulsión de vida, pois implicaban unión con outro, búsqueda de pracer e a confirmación da propia vida e da existencia⁸.

1.1. O sinistro e o perverso como manifestación da pulsión de morte

Na teoría psicanalítica de Freud, a pulsión de morte refírese á tendencia innata do ser humano cara á agresión e á destrución. É un impulso que nos conduce á destrución, ao odio, ao sufrimento e, finalmente, á morte, ao estado inorgánico. A pulsión de vida, que nos impulsa a preservar, reproducir e buscar pracer, coexiste con esta pulsión e ambas nos atravesan de maneira natural. Debido a que representan manifestacións desta tendencia cara á autodestrución e, nalgúns casos, destrución do outro, o sinistro e o perverso están relacionados coa pulsión de morte.

Ao recordarnos o familiar mais ao mesmo tempo a algo ameazador ou estraño, o sinistro refírese a aquilo que desperta inquedanza e atracción. Esta sensación é o resultado dun conflito psicolóxico entre o desexo de preservar a vida (pulsión de vida) e o impulso de acercarse a morte (pulsión de morte). Esta tensión que xera o sinistro entre as pulsións véemola por exemplo cando algo que evoca a seguridade da nosa infancia e nos é familiar e reconfortante (pulsión de vida), aparece de súpeto diferente, xerando ansiedade ou perigo e despertando a pulsión de morte arraigada no noso inconsciente.

Por outra banda, o perverso relaciónase coa desviación da enerxía libidinal cara á destrución e ao sufrimento (propio e alleo) en lugar de cara á creación e ao pracer, como veremos. Dado que implican un pracer relacionado coa violencia, a dor ou a humillación en lugar de buscar a unión e a satisfacción propia e mutua, as condutas perversas poden ser vistas como formas de expresión da pulsión de morte.

⁸*Ibid* pp. 52-53

Aliás, en palabras de Freud, a morte é un dos temas máis difíciles de aceptar para os seres humanos, xerando medo, tristeza e confusión. Debido á resistencia a aceptar a morte, todo o relacionado con ela percíbese como sinistro e perverso⁹. A morte é un tema frecuente nas obras que tratan o sinistro e o perverso, pois é o límite da realidade coñecida fronte o descoñecido e o inevitable que nos aterra.

Indo un paso alén, convén recordar que ademais o principio de pracer pode fallar ante a compulsión de repetición, expresión da pulsión de morte que nos leva a repetir o que nos prexudica, coma se acercásemos á autodestrución. O sinistro e o perverso poden aparecer cando a compulsión de repetición se manifesta, por exemplo, nos soños, na arte, na literatura ou no cine, amosando algo relacionado co trauma, o desexo sexual pervertido e outros aspectos escuros ligados á pulsión de morte.

2. Explorando o sinistro freudiano

A teoría psicanalítica de Freud tivo un impacto significativo na psicoloxía, na filosofía e na cultura occidental, e tamén no ámbito artístico sobre todo entre os surrealistas. A obra chave de Sigmund Freud para este traballo, *Lo siniestro*, explora como a pulsión de morte se pode manifestar de forma sinistra e os motivos que poden impulsar a aparición do sinistro.

Freud analiza a relación entre o estraño e o familiar en *Lo siniestro*, utilizando a historia de TEA Hoffmann para ilustrar o concepto do siniestro. Estas ideas son esenciais para comprender o sinistro na obra de Bellmer, que explora as tensións entre as pulsións de vida e morte a través dun marco teórico amplo, ofrecendo unha visión profunda e inquietante do inconsciente humano.

Tamén se exploran as causas do sinistro. Neste contexto, o sinistro que se manifesta cando algo familiar se fai perturbador e estraño, pode estar ligado a un trauma infantil reprimido, sendo a infancia un punto decisivo nos estudos de Freud. A pulsión de morte,

⁹Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. Editores Barcelona : José J. Olañeta. (Obra original publicada en 1919). pp.30-31

pode ser activada por experiencias traumáticas da infancia que rexurden tras ser reprimidos durante anos, manifestándose de forma sinistra.

2.1. O sinistro segundo Freud: entre o familiar e o estraño

O sinistro produce unha sensación de inqueda, angustia e repulsión e Freud busca a razón detrás destas sensacións que causa o sinistro en nos e utiliza a etimoloxía, a literatura e a psicoloxía para descubri-lo.

Freud parte do termo alemán *unheimlich*, que á súa vez ten dous significados: familiar e oculto. Así, calquera ser sinistro sería algo que non resulta nin totalmente familiar, nin totalmente oculto, senón estraño e manifesto ao mesmo tempo¹⁰. Con todo, Freud descobre que o sinistro non é simplemente descoñecido ou estraño –isto sería o aterrador–, senón que ten que ver con que algún momento foi familiar e comfortable e o logo torna estraño mantendo dita familiaridade, ou que debería permanecer oculto e, porén, revélase. O sinistro, entón, é o que perturba e *deforma* o familiar e o oculto, e que rexurde do reprimido no inconsciente. Freud explica este concepto con estas palabras:

La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro¹¹.

O sinistro, como Freud aclara, difire do terrorífico, e é crucial entender a súa distinción. O sinistro ocorre cando algo nos resulta familiar pero tamén estraño, provocando

¹⁰*Ibid* p.7

¹¹ *Ibid*, p.7

atracción pola familiaridade pero tamén medo e rexeitamento polo estraño¹². Polo contrario, o terrorífico refírese ao descoñecido, algo que nos atemoriza porque non o comprendemos, rompendo coa realidade coñecida, podendo ser sobrenatural, monstruoso, fantasmagórico ou irracional¹³.

Cando nos atopamos con algo que desafia a nosa comprensión da realidade -que é familiar e comfortable- marcada polas narrativas actuais, xorde a sensación de risco na nosa mente, entón o sinistro maniféstase. Esta sensación xorde da tensión entre o coñecido e o descoñecido, o cotián e o extraordinario, o real e o irreal, segundo Freud. O sinistro ten a capacidade de subverter narrativas e verdades establecidas, cuestionando a nosa percepción da realidade, a nosa identidade e o noso raciocinio.

Podemos identificar dúas formas principais nas que se manifesta o sinistro. A primeira está ligado á proba da realidade: dáse cando as crenzas antigas, como as lendas ou as fantasías, fanse de súpeto tanxibles, desafiando a nosa comprensión do que é real. A segunda forma xorde a partir de complexos infantís reprimidos no inconsciente. Aquí, o que foi reprimido polo principio de pracer para evitar o sufrimento, rexorde inesperadamente, invocando a pulsión de morte e perturbando a nosa identidade consciente.¹⁴ Por exemplo, se un recordo reprimido de agresión ou violencia volve á nosa conciencia, o sinistro maniféstase como algo familiar e estraño, que nos perturba e nos atrae, confrontándonos cos aspectos escuros da nosa psique que preferiríamos non recoñecer, poñendo en cuestionamento a nosa identidade.

Alén diso, outro aspecto fundamental do sinistro é o tema do *doppelgänger* (o dobre) e da identidade. O encontro cun dobre -nun espello, sombra ou mesmo un xemelgo idéntico-, segundo Freud, ou con alguén diametralmente oposto, mergúllanos nunha profunda reflexión sobre a nosa identidade, tema central na obra de Bellmer. Cando nos atopamos cunha persoa que reflicte aspectos da nosa personalidade que valoramos ou desprezamos, vémonos conducidos á introspección forzada. Este enfrontamento pode ser sinistro, xa que fai que nos enfrontemos a aqueles trazos que preferiríamos manter

¹² *Ibid*, p.30

¹³ *Ibid*, p.30

¹⁴ *Ibid*, p.38

ocultos, desafiando así a nosa percepción de singularidade e autenticidade¹⁵. Ademais, atoparse con individuos que posúen características contrarias ás nosas pode ser igualmente perturbador. As diferenzas revelan as nosas inseguridades ou desexos reprimidos, mostrándonos camiños alternativos que poderíamos ter explorado.

Neste contexto, xorde a noción freudiana de castración, que simboliza a perda de algo intrínseco á nosa identidade ou autoconcepción. Este medo á castración xorde na infancia onde construímos a nosa percepción do mundo e de nós mesmos en función das diferenzas que observamos e experimentamos, e é ahí cando percibímoas as diferenzas anatómicas relacionadas cos sexos, xurdindo o complexo. Este complexo de castración non se refire a unha perda física real, senón a un medo psicolóxico que xorde ao recoñecer que hai algo que os demais posúen e un mesmo non, ou que se podería perder. Deste xeito, ao rexurdir este medo na idade adulta, o concepto de castración convértese nunha metáfora de calquera perda ou cambio significativo na nosa percepción de nós mesmos. Esa perda non se limita ao físico, senón que tamén abarca a posible desaparición do poder, do control ou de calquera outro atributo esencial para a nosa propia imaxe e identidade¹⁶.

Estes encontros, xa sexan con dobres ou con opostos, enfróntannos coa posibilidade de perder algo valioso de nós mesmos, levándonos a cuestionar a solidez e integridade da nosa identidade. Así, o sinistro maniféstase non só na semellanza, senón tamén na alteridade e, en ambos os casos, pode espertar o medo á castración simbólica.

2.2. Entre sombras e pinceis: a fascinación artística polo sinistro

É fascinante como os artistas, especialmente os da vangarda, tentaron desafiar as normas establecidas nun entorno tan represor e bélico, enfrentándose ao descoñecido, ao incerto e ao ameazador, e mergullando de cheo no inconsciente abismal. Este enfrontamento provocoulles sentimentos de angustia, medo e perda, mais tamén sentimentos aditivos de liberdade e claridade. Estes estados emocionais parecen semellantes ao que Freud chama *o sinistro*, que ocorre cando o familiar ou coñecido se

¹⁵ *Ibid*, p. 23

¹⁶ *Ibid*, p. 38

torna estraña. A deconstrucción, co consecuente salto ao descoñecido e ao sinistro e con todo o sufrimento que isto traía, foi a súa oportunidade para a revolución. O escritor e catedrático Nilo Palenzuela describe así a sensación que xorde nestes momentos de ruptura e subversión:

En este territorio fronterizo entre lo conocido y lo inesperado se ponen en juego las firmezas del propio ser y la fortaleza de una identidad sostenida sobre creencias excesivamente racionales. El vértigo, como en una película de Hitchcock, zarandea entonces a los personajes mientras se abre una espiral que hace vulnerables la estética, las utopías más remotas, los valores que permiten el regreso al hogar sin posibilidad de extravío.¹⁷

É curioso como a vontade de cambio artístico acostuma acontecer en contextos turbulentos marcados pola violencia, a destrución e o cambio, como foi a I Guerra Mundial. Estes contextos poden desencadear unha crise na identidade e na racionalidade, abrindo a porta á exploración do inconsciente e do sinistro¹⁸.

2.3. Desencadeantes do sinistro.

Freud emprega o relato *O home da area* de E.T.A. Hoffmann para ilustrar a súa teoría do sinistro. Neste conto, o protagonista, Nataniel, experimenta un medo de perder os seus órganos sexuais, vinculado á castración que sufriu o seu pai. Segundo Freud, este temor orixínase no complexo da castración que ten o seu orixe na infancia. A personaxe do home da area, que arranca os ollos aos nenos, simboliza este medo e relaciónase coa obsesión de Nataniel polos ollos e as mulleres. A castración, asociada estreitamente co sinistro, representa o medo de perder o poder, a identidade e a vida.¹⁹

Freud enfatiza elementos inquietantes do conto, como o dobre, o boneco, o automatismo e o retorno do reprimido. A represión, xorde dese principio do pracer que mantén a un lado o que causa dor, pero ás veces, o reprimido pode emerxer disfrazado ou

¹⁷ Palenzuela, N. (2009). En la estela de lo siniestro [Artículo de reflexión]. *Desde el Jardín de Freud*, (9). p.104

¹⁸ *Ibid.* p.106

¹⁹Freud, *Op. cit.*, pp. 20-21

distorsionado, causando angustia. Para Freud, o sinistro é unha variante especial de angustia onde algo familiar se volve estraño debido á represión.²⁰

O texto explora así o tema do sinistro especialmente a partir do conto *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann. Nataniel, o protagonista, é enganado polo vendedor de ollos: Coppelius, que lle vende ollos de cristal a unha boneca chamada Olimpia. Nataniel namora da boneca sen saber que é un autómatas; cando descobre a verdade, enlouquece ao ter confundido o irreal co real.²¹ Freud interpreta este engano como un exemplo do sinistro, xa que Nataniel confunde o vivo co inerte, e ademais, a boneca simboliza o seu medo á castración.

Alén diso, Freud aborda o tema do dobre xa mencionado, non só na obra de Hoffmann e na literatura en xeral. Suxire que o concepto do dobre provén da psicoloxía infantil, onde as crianzas ven a súa propia imaxe como única, mais co tempo, esta imaxe convértese nun rival que recorda os seus defectos: “de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte” (Freud, 2013, p. 24). No conto, Nataniel ten un dobre chamado Coppola, que representa o lado escuro e reprimido de Nataniel. O dobre está ligado ao complexo de castración e o sinistro.

Freud tamén menciona outros desencadeantes do sinistro, como o impulso de repetición, que se manifesta na tendencia a revivir experiencias desagradables da infancia ao buscar materializar desexos a través do xogo. Este impulso, ao volverse inconsciente na idade adulta, pode ir en contra da felicidade e causar sufrimento ao repetirse inconscientemente.²²

3. O concepto do perverso

Élisabeth Roudinesco, nada en París en 1944, destaca como historiadora e psicanalista francesa, con formación influenciada por Freud e vinculada á Escola freudiana de París, fundada por Jacques Lacan. A súa reputación deriva das contribucións á historia da

²⁰*Ibid*, p.30

²¹ *Ibid*, p.17

²²*Ibid*, p. 27

psicanálise, a sexualidade e a cultura, incluíndo biografías de Sigmund Freud e Jacques Lacan, así como ensaios sobre perversión, feminismo e violencia.

Na súa obra *Nuestro lado oscuro: una historia de lo perverso* (2007), Roudinesco revisa o concepto do perverso freudiano, dándolle unha nova dimensións ao explorar a relación entre arte e perversión ao longo da historia, desde a Idade Media até o século XXI. Roudinesco sostén que a arte perversa desafía as normas establecidas, revelando o noso lado escuro, sendo unha potente expresión da creatividade humana e da rebeldía.

A perversión, estudada pola psicanálise, é definida por Freud como un afastamento da sexualidade madura, unha desviación libidinal, centrándose en formas de pracer infantil ou anormal, que implican moitas veces dor e sufrimento propio e ao outro. Porén, a psicanálise non só se refire á perversión como conduta sexual, senón tamén como unha forma de satisfacer impulsos non orientados á reprodución e en definitiva ligados a pulsión de morte.

Roudinesco, como seguidora de Freud, afonda no tema da perversión e ofrece unha definición máis ampla. Para ela é unha forma de obter pracer ao facerse dano ou facer dano a outro e ao tratalo como un obxecto, o que conduce ás perversións sexuais. Ademais, Roudinesco diferencia entre a perversión como unha categoría clínica e a perversión como unha categoría cultural, que se refire ás expresións artísticas, literarias ou políticas que transgreden os límites do aceptable ou politicamente correcto. Máis en todo caso asegura enfaticamente:

Aunque los perversos resulten sublimes cuando se vuelven hacia el arte, la creación o la mística, o abyectos cuando se entregan a sus pulsiones asesinas, constituyen una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad, pues exhiben lo que nosotros no dejamos de ocultar: nuestra propia negatividad, nuestro lado oscuro.²³

²³ Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos*. (R. Alapont, Trad.). Anagrama. p.15

3.1. Unha viaxe pola historia do perverso

Ao longo da historia, a concepción da perversión experimentou moitos cambios, paralelos ás mudanzas sociais. A perversión é un concepto que non ten unha definición fixa realmente, senón que depende dos valores e normas que rexen cada época e cultura. A perversión foi un comportamento contrario ás normas morais da Igrexa católica na Idade Media. Naquel período, a Igrexa exercía un dominio absoluto sobre a sociedade, ditando o que era considerado bo ou malo segundo a vontade divina. Consideraba calquera desviación como unha ofensa a Deus e unha manifestación da influencia do Demo²⁴.

Na Ilustración, comezan a cuestionar a natureza humana lonxe das ideas máis espirituais do medievo, explorando se o ser humano é intrinsecamente malo, influenciado pola educación ou afectado pola perda da inocencia. Os ilustrados buscaban nesta altura por a énfase na liberdade individual para pensar independentemente da influencia divina, marcando un gran xiro epistemolóxico²⁵. Neste contexto, para comprender o perverso destaca notablemente a figura do Marqués de Sade, representante dos libertinos, que desafiou as normas e leis durante o período ilustrado, propondo unha sociedade sen restricións, onde só importe o pracer e a dor. Sade, na súa visión, defendía o dereito a gozar de todas as formas posibles da sexualidade, alén das consecuencias morais, sociais ou legais que puideren xurdir. Para él, o acto sexual representaba unha expresión da liberdade individual e unha forma de rebelión contra as estruturas impostas pola relixión, a monarquía e a burguesía.²⁶ A visión de Sade baséase na crenza de que a natureza humana é intrinsecamente mala, egoísta e cruel. Sade, contrario ao seu tempo, argumentaba que a perversión non era anormal nin patolóxica, senón unha manifestación da liberdade e da razón fronte á hipocrisía e opresión social. A influencia de Sade perdurou en pensadores como Freud, Lacan ou Foucault, cunha conexión entre eles centrada nun interese compartido polo sexo e o comportamento humano,

²⁴*Ibid.*, pp.12-13

²⁵ *Ibid.*, p. 47

²⁶*Ibid.*, p. 55

especialmente en prácticas consideradas perversas, como o sadismo. Este interese influíu no desenvolvemento da psicanálise e das teorías sobre o inconsciente, desafiando as normas sociais e morais da súa época.

En contraste con Sade, que utilizaba a perversión como subversión, no século XIX, a medicina buscaba controlar e clasificar as emocións humanas, en particular as relacionadas co sexo, etiquetándoas e limitándoas. Sade era considerado enfermo mental pola sociedade da época, marcando a medicalización das emocións, tratando os sentimentos coma se fosen enfermidades²⁷.

A pesar das súas diferenzas, Freud e Sade opúñanse aos condutistas da súa época, psicólogos que só se baseaban na observación da conduta visible, ignorando os procesos mentais internos. Ambos desafiaron un sistema de poder que controlaba a vida das persoas a través da ciencia, a medicina e a tecnoloxía. Sade, a través de historias violentas e sexuais, creou unha utopía perversa que desafia á sociedade. Freud, rexeitando tamén os condutistas, defendeu a psicanálise como unha forma de explorar o inconsciente e liberar o suxeito das súas represións:

Sus relatos incitaban a llevar hasta la deflagración el acto revolucionario, imaginando que de ese modo, en una fantasía destructiva, precipitaba la transición entre la antigua y la nueva sociedad. Por el contrario, los psiquiatras comportamentalistas de hoy son los agentes puritanos de una biocracia anónima.²⁸

3.2. A perspectiva de Freud sobre a perversión sexual

Freud presenta unha visión diferente, pero nalgúns aspectos semellante á de Sade, sobre a perversión sexual. Para Freud, a perversión non é anormal, senón unha forma diferente de expresar a sexualidade humana. Freud non ve a perversión como algo negativo;

²⁷*Ibid*, pp. 88-89

²⁸*Ibid.*, p.210

considéraa unha parte innata do ser humano froito das pulsións que nos atravesan.²⁹ Sostén que a perversión é un xeito lexítimo de expresar o desexo, e analízao como unha estrutura psíquica formada pola historia persoal e social de cada individuo, incluíndo a educación e as experiencias traumáticas.

Freud conecta a perversión con dúas forzas que inflúen no comportamento: a pulsión de vida e a pulsión de morte. A perversión, realmente, implica unha relación co outro conformadora (pulsión de vida), pero en moito casos con agresión propia e allea, aparecendo a pulsión de morte. Exemplos estudados por Freud inclúen o fetichismo, o sadismo, o masoquismo, o voyeurismo e o exhibicionismo.

En conclusión, Freud considera a perversión como unha parte natural da diversidade sexual humana e a súa teoría ofrece unha visión máis ampla da sexualidade, baseada en análises máis profundas, sen xuízo moral ou relixioso.

Al psicoanálisis no le corresponden este tipo de juicios, siendo que no hay una práctica sexual que se erija como la única capaz de satisfacer a todos, puesto que la pulsión sexual puede satisfacerse por distintas vías. La calificación de enfermedad y anormalidad, respecto a las perversiones, están dictadas en mayor medida por normas de carácter moral, y no puramente por un determinismo biológico o algún esencialismo³⁰.

4. A arte inquietante de Hans Bellmer

4.1. Vida e obra de Hans Bellmer

Hans Bellmer naceu en 1902 en Katowice, Polonia, nunha familia burguesa. Aínda que o seu pai -co que tiña unha pésima relación debido a súa ideoloxía nazi- desexaba que fose enxeñeiro, Bellmer decidiuse pola arte, influenciado polo dadaísmo e o

²⁹ Ortega, V. H. L., & Hernández, J. C. (2019). Aportes de Sigmund Freud al estudio de las perversiones. *Historia y grafía*, 54, 155-192. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi54.228> p. 158

³⁰ *Ibid*, p. 190

expresionismo. En 1933, como protesta contra o nazismo, crea a súa obra máis famosa: *Die Puppe*³¹.

É na década de 1930 cando se une ao movemento surrealista, destacándose polas súas imaxes inquietantes que exploran a anatomía feminina de maneira transgresora. A súa relación con André Breton, líder do movemento, fortaleceuse cando enviou fotografías das súas bonecas, as cales foron publicadas na revista *Minotaure*, uníndose neste intre ao grupo. Dada a importancia dese grupo e as súas estéticas no devir creativo de Bellmer, é preciso empezar facendo unha introdución ao problema.

4.1.1. Antecedentes

a) Surrealismo, psicanálise e revolución

O surrealismo, que comezou como movemento de vangarda en Francia en 1924, destacou pola procura do cambio social a través da expresión artística e literaria e non se limitou á protesta senon que explorou o inconsciente en búsqueda da liberdade, como método para abordar as tensións individuais e colectivas. Co *Primer Manifiesto surrealista*, André Breton oficializou o surrealismo en 1924, establecendo obxectivos revolucionarios e definindo o movemento como unha resposta ao contexto bélico e tumultuoso da época. Breton define o así o movemento:

El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.³²

No que respecta ás ideas centrais de Breton no seu *Manifiesto surrealista* do 1924, á volta das cales xira todo o movemento surrealista, Walter Benjamin fala dunha

³¹ Morris, D. (2018). *La vida de los surrealistas*. Blume. pp. 41-42

³² Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta. Internet Archive. (Obra original publicada en 1924). p.44

politización da estética³³. Benjamin pensaba que o surrealismo era unha forma de facer política coa arte; é dicir, de usar a arte para cambiar o individuo e a sociedade e loitar contra o fascismo e o capitalismo.

Breton, no seu *Manifiesto surrealista*, propón a escritura automática como un método revolucionario para explorar a creatividade e o interior do individuo. A escritura automática e outras técnicas surrealistas, convértense nunha canle para que os pensamentos máis profundos poidan expresarse dende ese estado de pasividade onde somos atravesados tanto pola pulsión de vida canto de morte; e isto reflicte sen dúbida a influencia da psicanálise de Freud. Combinando elementos da vida real con fantasías, sonhos e medos, os surrealistas buscan sorprender e desafiar as percepcións habituais, creando obras que transcenden o coñecido ou normativo. A través de técnicas como a escritura automática, os artistas surrealistas buscan novas formas de expresión, rompendo coas convencións artísticas tradicionais. A escritura automática axudou a Breton a comprender que a realidade depende de como se expresa, e deuse conta de que o obxectivo debería ser transformar a forma en que vemos e narramos a realidade³⁴.

Así, desde os seus comezos, o surrealismo, da man de Breton, establece unha conexión estreita coa psicanálise de Freud³⁵. Desta maneira, seguindo o seu exemplo, o surrealismo emprega tamén outras técnicas como a asociación libre, que consiste en expresar os pensamentos sen ningún tipo de control ou censura. Tamén incorpora a análise dos sonhos, procurando en todo momento revelar o desexo inconsciente e o oculto, aquilo que se desexa sinceramente pero que non se coñece ou non se acepta, revelando os aspectos máis oscuros da psique. Para logralo, apaga o EU, a parte da mente que se adapta á realidade e á razón.

³³ Villarraga Barajas, E. H. (2021). *Fundamentaciones del surrealismo como un camino hacia el despertar* (Monografía de grado para optar por el título de Filósofo). Universidad Libre de Colombia, Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas, Bogotá.

³⁴Breton, *Op. cit.*, p.126

³⁵Con todo, a concepción de Breton do inconsciente difire da de Freud lixeiramente: "En el poeta, el inconsciente no es una estructura organizada en términos tópicos, sino un lugar psíquico acorde con el automatismo descrito por los psicólogos, hipnotizadores, espiritistas y ocultistas" (Roudinesco, 1988, p. 37).

Cando Breton se uniu ao Partido Comunista na década de 1930, apoiando causas como o antifascismo e o anticolonialismo, o surrealismo adquiriu unha dimensión política. A publicación chamábase *O surrealismo como ferramenta para a revolución*. Breton fixo unha conexión indisolúbel entre o surrealismo, o marxismo e o trotskismo, destacando as semellanzas e as diferenzas. Con esta vontade política, o obxectivo do surrealismo non é outro que promover a liberdade individual, e faino a través da exploración do inconsciente, abrazando e revelando as pulsións que nos definen para buscar o cuestionamento da identidade do espectador e da súa realidade. O surrealismo, empregando o sinistro entre outros medios, aspira a que o individuo se transforme nun ser consciente, crítico e revolucionario. Este proceso de deconstrución parte da procura de que o individuo cuestione a realidade preestablecida ou as narrativas dominantes, e busque a súa propia liberdade.

Breton, neste eido do político e transformador, establece unha interesante analoxía entre arte e alquimia, asegurando que esta arte ten esa mesma maxia transformadora que a alquimia, neste caso buscando a metamorfose da mente e do espírito, revelando verdades ocultas³⁶. Segundo Breton, a arte debe permanecer pura e limpa, afastándose da contaminación da realidade cotiá e monótona e aspirando a temas de maior profundidade que resulten transformadores. Así mesmo, avoga por un enfoque misterioso e desafiante da arte, evitando revelalo todo dun xeito *mastigado* e resistindo obter a aprobación pública. A visión do surrealismo é que a arte ha de converterse nunha ferramenta revolucionaria, de modo a liberar tanto o individuo canto a sociedade das normas establecidas que deben cuestionarse.

b) Estéticas surrealistas: o marabilloso e o abxecto

Para comprender a fondo primeiramente, o concepto do marabilloso, que aporta un novo matiz para a comprensión de Bellmer como artista surrealista, é crucial analizar a obra *Belleza compulsiva* de Hal Foster, xa que o autor reflexiona sobre a historia e interpretación destas estéticas surrealistas. En décadas recentes, tanto correntes artísticas

³⁶Breton, *Op. cit.*, p.138

canto críticas conseguiron apreciar e a reavaliar o surrealismo, introducindo o sinistro como unha ferramenta clave segundo a visión de Foster.³⁷

Segundo Foster, para os surrealistas, o *marabilloso* representa formalmente a esencia da súa procura artística e filosófica. Este concepto refírese aos momentos de asombro e fascinación que xorden tanto da realidade tanxible canto da imaxinación. É unha invitación a experimentar a realidade dun xeito que vai alén do ordinario e racional, incorporando elementos como a maxia, a alquimia e os soños. Xorde como resposta á percepción dun mundo que se sente monótono e limitante, sobre todo nun contexto bélico e represor, desafiando as normas e expectativas establecidas. Ademais, este concepto permítelles desafiar as nosas ideas preconcebidas do que é "real", suxerindo que hai máis na existencia do que se pode explicar a través da lóxica e da razón. É para os surrealistas unha ferramenta para explorar e ampliar os límites da realidade. Ademais o *marabilloso* para os surrealista está vinculado a dous aspectos particulares: a *beleza convulsa* e a *casualidade obxectiva*³⁸.

A conexión entre o marabilloso e o sinistro no surrealismo reside na capacidade de ambos os conceptos para transcender a realidade cotiá e levarnos á outra onde o familiar vira estraño, o fermoso se entrelaza co grotesco e o real se confunde co imaxinario. Deste xeito, a *beleza convulsa* é un termo que describe a fascinación que xorde ao observar algo que non podemos determinar se está vivo ou non. Esta incerteza enfróntanos á fugacidade da vida e á inevitabilidade da morte, xerando unha tensión entre a atracción e a repulsa, entre o coñecido e o descoñecido. Por outra banda, a *casualidade obxectiva* refírese a aqueles momentos casuais nos que nos atopamos con obxectos ou situacións que, aínda que poidan parecer triviais, repercuten no noso inconsciente e espertan unha sensación de significado oculto, podendo parecer presaxios ou mensaxes do inconsciente, vinculadas aos nosos medos máis profundos e desexos reprimidos. Ambos aspectos, *beleza convulsa* e *casualidade obxectiva*, evocan o marabilloso, de modo a desafiar as nosas expectativas e percepcións habituais. Porén,

³⁷ Foster, H. (1997). *Compulsive beauty*. Massachusetts Institute of Technology. MIT Press. Monoskop. p. 7

³⁸ *Ibid*, p.19

tamén poden evocar o sinistro ao xerar esa dualidade de atracción e repulsa, esa perturbación que sentimos ante o inexplicablemente familiar pero estraño.

Dada la paradoja de un estado a la vez ultraterreno, secular y psíquico, ¿cómo podemos entender lo maravilloso surrealista? En todas sus variantes, argumentaré que lo maravilloso es lo siniestro, pero proyectado, al menos en parte, lejos del material inconsciente y reprimido hacia el mundo y la revelación futura. Así, por un lado, los surrealistas explotan el retorno inquietante de lo reprimido con fines disruptivos, mientras que, por otro lado, resisten sus consecuencias en lo que respecta a la pulsión de muerte [...]De esta manera, también se puede entender lo maravilloso en términos de la repetición que rige lo inquietante y la pulsión de muerte³⁹.

Outro tema intrigante para os surrealistas foi, sen dúbida, a sexualidade. Buscaron liberar a sexualidade das normas e tabús impostos pola sociedade opresiva do seu tempo e deste xeito -ademais do sinistro, froito en parte do traumático do seu contexto bélico e represor-, a perversión aparecía habitualmente na súa obra.⁴⁰

Pero Foster non só explorou o *marabilloso*, concepto ampliamente baraxado na obra surrealista como motor desa transformación a que aspiraban no manifesto, senón tamén o *abxecto* como outra estética habitual do surrealismo. Para isto, cabe explorar a obra *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica. Emergencia* de Foster.

Débese entón ver o punto de inflexión que sucede na época dos 80-90, aínda que xa anteriormente co surrealismo. Nesa altura os individuos comezas a cuestionarse se o que sentían como real ten que ver con algo máis profundo, relacionado á veces con experiencias traumáticas como o sufrimento. Nesa tónica o pensamento de Lacan é fundamental. Lacan distinguiu entre dúas formas de ollar, unha forma máis superficial e outra máis *profunda*⁴¹. Nesta segunda forma de mirar, o ollar vén tamén do mundo

³⁹ *Ibid*, pp. 20-21

⁴⁰ *Ibid*, p. 47

⁴¹ Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica. Emergencia*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2015) p.11

-cómo se a mirada fose recíproca entre nós e a *cousa en si*-, o que pode espertar en nós incomodidade e ameaza ao darnos conta de que non controlamos todo o que vemos. En palabras de Lacan: “puede llegar a simbolizar esta carencia central expresada en el fenómeno de la castración” (Lacan, 1978, p 75).

A teoría de Lacan, fundamental para comprender o concepto do abxecto, presenta o *tamiz* como metáfora dun filtro psíquico. Este filtro actúa como unha especie de barreira entre nós e o mundo, facilitando o procesamento e a comprensión da realidade sen deixarse abrumar por ela. A súa función é semellante ao principio de pracer de Freud, que busca evitar o desagrado e manter o equilibrio psíquico. O *tamiz* de Lacan permítenos discernir experiencias, seleccionando o que podemos manexar e deixando de lado o que resulta demasiado perturbador ou ameazante. Preséntase como unha ferramenta protectora que nos axuda a manter unha distancia segura de aspectos do mundo que poderían desestabilizar a nosa psique. Ao controlar a nosa percepción e o impacto que a realidade ten en nós, este filtro protéxenos das visións do mundo que causan medo ou ansiedade.⁴²

Artistas surrealistas, como Hans Bellmer, comezaron a crear obras que non só desafiaban o filtro de Lacan entre o suxeito e o mundo, unha especie de barreira psíquica que axuda a procesar a realidade, senón que o transcendían. Neste proceso, buscaron enfrontar ao espectador cunha visión do mundo máis directa e inmediata, que puidese resultar perturbadora, pero tamén máis auténtica e reveladora. Este abandono do filtro lacaniano está relacionado co concepto freudiano do sinistro, que xorde cando o familiar se fai estraño e descoñecido. Ao eliminar as barreiras que suavizan a nosa percepción da realidade, os artistas enfróntanse a unha visión sen filtrar do mundo que pode resultar fascinante e perturbadora. Neste contexto tamén aparecen perversións, expresións de desexos e fantasías libidinais normalmente reprimidas ou tabú. Ao liberarse do filtro, os artistas permiten que estas fantasías se manifesten tamén, desafiando as normas sociais e culturais establecidas e ofrecendo unha perspectiva máis crúa e profunda da realidade.

⁴² *Ibíd*, pp.12-14

Tanto Freud como o seu seguidor Lacan son eco de certos conceptos nietzscheanos, de xeito que Lacan tamén concibiu entón un mundo onde o real se presenta non como un ente único e estático, senón como un ente fragmentado sometido a múltiples interpretacións (o *informe* no arte de Bellmer), caóticas e monstruosas (o *Ungeheuer* segundo Nietzsche)⁴³. O desafío ao filtro lacaniano pode verse como unha expresión do impulso nietzscheano cara á transvaloración de todos os valores, onde se cuestionan concepcións establecidas da realidade e se invita ao espectador a enfrontarse á incómoda e provocadora verdade que se oculta no real caótico. Así, ao desafiar esta pantalla, os artistas ofrecen unha visión do mundo que revela verdades sobre a identidade e a representación, ás veces de xeitos que poden resultar desconcertantes ou desafiantes para o espectador. Estes artistas, como espíritos libres (o que Nietzsche concebiría como *Freier Geister*)⁴⁴, confróntanse coa crúa realidade e buscan enfrontar ao espectador coa realidade sen ese filtro, invitándoo a recoñecer e aceptar a natureza fragmentaria e moitas veces sinistra do real, a pulsión de morte innatamente ligada á pulsión de vida; en lugar de adherirse a unha versión azucarada e controlada da realidade, provocan a reflexión crítica e o enfrontamento coas verdades incómodas da nosa existencia. É unha liberación dos construtos sociais e culturais, enfrontando a vida sen as proteccións das crenzas e valores herdados.

Ao desafiar este filtro apaciguador do que fala Lacan, sae a luz outro concepto presente no real que é o *abxecto* entendido como o termo que emprega Julia Kristeva, para definir aquilo que nos fascina e repele ao mesmo tempo. O *abxecto* desafia a separación entre o individuo e o mundo/a cousa e, por tanto, tamén o *tamiz de* Lacan que media a nosa experiencia no ollar do mundo⁴⁵. Julia Kristeva vai alén, e sostén que nun mundo onde as figuras de autoridade ou os referentes tradicionais están perdendo influencia -“el otro ha colapsado”- o papel do artista cambia. Xa non se trata de facer máis aceptable o perturbador (o *abxecto*), sublimalo, senón de confrontalo e examinalo para

⁴³ Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Editorial Alianza. (Obra original de 1871)

⁴⁴ Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres* (2 volúmenes). Ediciones Akal. (Obra original de 1880)

⁴⁵ Foster, *Op. cit.*, pp.19-23

comprender mellor como as forzas primitivas e reprimidas configuran a nosa experiencia do mundo. Noutras palabras, o artista busca afondar nas capas máis escuras e fundamentais da experiencia humana para revelar verdades sobre a nosa natureza.⁴⁶ O artista desafia o filtro para enfrontar o espectador a unha mirada máis crúa do mundo, onde se busca explorar os aspectos máis sinsitros, abxectos e perversos que saen do seu control para dalgunha maneira transformar desde ese coñecemento profundo.

Partindo disto, os artistas tomaron diferentes vías respecto ao abxecto. Desde o comezo, Foster percibiu aos surrealistas tímidos na representación do sinistro, o perverso e o abxecto nas súas obras, debido á súa vontade de amor e conformación en moitos casos. Con todo, nesta segunda obra, Foster tenta aprofundar máis na representación do abxecto e pon dous exemplos mediante a fiura de Breton e Bataille. Breton buscaba a revolución e a transformación, mais realmente mediante a sublimación e a transformación do abxecto en algo fermoso ou inspirador, desafiando o filtro de Lacan tímidamente, sen mostrar a crueza real do inconsciente. En cambio, Bataille, non buscou sublimar o abxecto, senón exploralo e presentalo tal e como é, en toda a súa crueza, para alcanzar un coñecemento profundo deses aspectos oscuros e desafiar e revelar verdades, tomando a transgresión como motor de transformación.⁴⁷ Neste sentido, a arte de Bellmer inscríbese moito máis na vontade transgresora e transformadora de Bataille.

Mais volve a ser a pulsión de morte o motor que nos atravesamos e o que move estes artistas, tanto na representación do sinistro e do perverso canto no abxecto. A arte abxecta estaba a enfatizaba tamén as diferenzas entre as persoas, entre homes e mulleres moitas veces, inclinándose cara a unha falta de distinción, onde as diferenzas individuais non importan⁴⁸. Isto pódese interpretar como unha expresión da pulsión de morte, como unha busca dun retorno a un estado primitivo de existencia, anterior á vida tal e como a coñecemos, onde non existen distincións de xénero ou individualidade.

⁴⁶ *Ibid*, p. 24

⁴⁷ *Ibid*, pp. 25-29

⁴⁸ *Ibid*, pp.37-38

4.1.2. Bellmer en París

En 1938, Bellmer trasládase a París, onde participa activamente no movemento surrealista até que, durante a II Guerra Mundial, refúxiase na Francia e é internado nun campo de concentración. Continúa así, traballando sobre o corpo feminino, o sadismo e a perversión mediante collages, debuxos e obxectos e en 1953, xa fóra do campo, coñece á artista Unica Zürn, coa que mantén unha relación tumultuosa ata o seu suicidio en 1967 e morte de Bellmer no 1975⁴⁹. Con Unica, crea unhas fotografías con ela como modelo, onde as cordas aprisionan e deforman o seu corpo, voltando mostrar o sinistro na estrañeza e cuestionando a normatividade dos corpos. Aliás, o rostro non está presente nas fotografías, explorando os límites da identidade e as derivas do perverso, procurando a subversión do establecido [Figura 1].

Bellmer foi un artista que se inspirou en Freud e Sade para explorar a sexualidade e o inconsciente e tamén investigou profundamente conceptos como a *reversibilidade*. Esta idea da reversibilidade resulta profundamente interesante pola vinculación coa ida da pulsión de morte freudiana. O que nos suxire Bellmer é que as nosas accións -conscientes ou inconscientes- proveñen de mecanismos psicofisiolóxicos que nos impulsan. Deste xeito, unha dor nunha parte do corpo por exemplo ou unha dor interna, podería reflecterse nun movemento dun membro como unha forma de desviar a dor, como transformar ou *desdobrar* a dor nunha enerxía ou centro de excitación diferente⁵⁰. Esa *reversibilidade* consistiría en desdobrar experiencias internas como a dor, en expresións internas ou mesmo en imaxes ou obxectos artísticos, *desdobrando* tamén en consecuencia o reprimido do inconsciente ao exterior. Deste xeito, o concepto de *reversibilidade*, onde imaxes ou actos externos se *desdobran* para revelar aspectos internos, podería ser visto como unha manifestación da pulsión de morte freudiana.

Ademais, Bellmer estuda outros temas como a relación entre a imaxe da muller que se desexa e a imaxe do home que a desexa, e como partes do corpo feminino poden ser

⁴⁹ *Ibid*, pp. 43-45

⁵⁰ Bellmer, H. (2010). *Anatomía de la imagen*. Ediciones de la central. Academia.edu. (Obra original publicada en 1957) pp.23-24

extensións do desexo masculino desde unha crítica ás dinámicas de poder da sociedade, especialmente no seu contexto nazi. Deste xeito, a representación mental da muller desexada ou partes do corpo como a vaxina serían símbolos ou representación do desexo masculino. Porén, Bellmer partindo disto, nas súas obras explora e reivindica que, nunha conexión profunda entre o Eu e o Outro, bórranse os límites tradicionais entre o feminino e o masculino, xerando así un intercambio fluído entre as identidades de xénero, como se o Outro fose unha extensión do Eu, e denominouno *experiencia de extraversion*⁵¹.

Alén diso, Bellmer tivo tres experiencias chave que lle fixeron retornar á súa infancia e adolescencia, e que o inspiraron para facer a súa primeira boneca. A primeira foi que a súa nai lle mandou uns xoguetes de infancia, entre eles bonecas rotas, revistas, máscaras e outras cousas que logo influirían amplamente na súa arte. A segunda foi o momento de mudarse a Berlín coa súa tía e a súa prima Úrsula, pola cal sentía atracción sexual desde a infancia. A terceira foi cando foi ver unha obra de teatro de Max Reinhardt, onde había unha boneca que parecía completamente viva e orgánica. Deste xeito pódese dicir que os momentos chave que o marcaron para a creación das bonecas foron: por un lado cando recibe unha caixa de obxectos infantís da súa propia infancia revelando recordos ocultos, as súas complicadas relacións familiares especialmente coa súa prima Ursula e a súa persistente obsesión pola figura feminina⁵². Estes elementos, combinados coa admiración polos contos de Hoffmann e a inspiración na pintura metafísica de Chirico, levaron á creación da súa primeira obra.

Así, en 1933, Bellmer fixo a súa primeira boneca, *Die puppe* [Figura 2], unha adolescente dun metro e medio, de papel maché e xeso sobre unha estrutura de madeira e metal. Esta boneca, que se podía desmontar e cambiar como unha máquina, servíulle para facer máis de trinta fotos que mostran as súas fantasías sexuais, relacionadas con temas de nostalxia, morte ou melancolía. As partes intercambiábeis da boneca

⁵¹ *Ibid*, p. 35

⁵² Lichtenstein, T. (2001). *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*. University of California Press. Internet Archive. pp.19-22

expresaban o seu rexeitamento ao nazismo e ao que impoñían, e a súa exploración do desexo, a moral e o corpo. Concibiu o corpo como unha frase que podía ser transformada, un anagrama visual que exploraba as posibilidades da imaxe e da linguaxe, usando a boneca como un anagrama visual surrealista perfecto que provoca e cuestiona a realidade⁵³.

O artista fixo fotografías moi suxerentes desta boneca, que posteriormente enviou á revista surrealista *Minotaure* onde se publicaron en 1934 [Figura 3]. En 1935, publicou o libro *Die Puppe*. A boneca, núa ou acompañada de elementos sedutores, presentábase de diversas maneiras, como se estivese viva pero tamén fragmentada e dislocada, exhibindo diferentes corpos femininos que non seguían as regras de xénero e sexualidade⁵⁴.

Bellmer mostra nas súas obras como se poden cambiar e substituír partes do corpo e propón conceptos psicanalíticos freudianos como *condensación e desprazamento*. A condensación é un proceso psíquico no que pensamentos únense para formar un símbolo ou imaxe, de forma que partes da boneca poderían representar ideas mesmo reprimidas. Pola súa parte, o desprazamento consiste en transferir a importancia emocional dunha idea ou obxecto a outro -ao cambiar unha parte do corpo a outro lugar, Bellmer encarnou este concepto-. Barallando tales conceptos, as bonecas estaban a reflectir fantasías, proxeccións, substitucións e desprazamentos de xeito que Bellmer decide ir alén e, na súa segunda boneca, facer unha maior manipulación e reconfiguración das partes do corpo, magnificando o efecto da primeira boneca⁵⁵.

Bellmer empezou así por se inspirar nos bonecos de madeira articulados do século XVI do Museo Kaiser Friedrich, coa finalidade de crear un ventre esférico para a nova boneca. O seu obxectivo non era dar vida ás bonecas, ou aalcanzar realismo nelas,

⁵³ Monnet, L. (2010). Anatomy of permutational desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru. *Mechademia*, 5, 285-309. p.290

⁵⁴ Taylor, S. (1996). Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(2), 150. <https://doi.org/10.2307/4104319>

⁵⁵ *Ibid*, p. 159

senón utilízalas como modelos para as súas fotografías, concibidas como fantasías ou ilusións de corpos reais, como fantasmas que enganasen o ollo. Esta focaxe difería da idea dos autómatas, máquinas que imitan o movemento e o comportamento dos seres vivos. Así, en 1935, Bellmer creou unha segunda boneca [Figura 4 e 5], que era máis flexíbel e realista que a primeira, reflectindo os seus desexos sexuais. A segunda boneca era de papel de seda e cola, e pintouna para que parecese de pel; ademais, era máis flexíbel que a primeira e tiña moitas partes que se movían desde un punto central. Bellmer fixo máis de cen fotos desta boneca, colocándoa en moitas posicións estrañas, dende a máis explícita até a máis perturbadora, evidenciando o seu interese por explorar os límites do corpo e do pracer. Esta segunda creación transgrediu as categorías surrealistas e as normas sociais e artísticas, desafiou as nocións do natural e do artificial e explorou a memoria da expresión física ao longo da historia⁵⁶.

En relación coas bonecas, en 1939/49, fixo un traballo xunto a Eluard, con catorce fotos da segunda boneca de Bellmer e poemas de Eluard, que se publicaron en *Les Jeux de la poupée* [Figura 6]. Ao contrario do que acontecía coas fotografías da primeira boneca, que documentaban a construción do obxecto ou a trataban como natureza morta, as fotos desta boneca eran máis profundas e entraban máis en relación co contexto⁵⁷.

Os bocexos, as fotografías e as bonecas de Bellmer son expresións da pulsión de morte porque evocan descomposición e destrución, impulsando a figura humana cara ao estado inorgánico, desintegrado e caótico; e isto exprésase cunha estética sinistra e perversa onde se cuestionan todos os límites.

4.2. O sinistro na obra de Bellmer

As fotografías das bonecas de Bellmer, mostran figuras concebidas de maneira fragmentada e desmontábel, representan unha anatomía que vai alén da fisioloxía

⁵⁶ Lichtenstein, *Op. cit.*, pp. 7-15

⁵⁷ *Ibid*, p. 44

humana, reflectindo tamén o desexo subxectivo⁵⁸. O desexo subxectivo é a forza motriz que leva a transformar a familiaridade do corpo feminino -normativo-, que ademais semella vivo -moitas veces fotografado en ambientes cotiáns e familiares-, no estraño dun corpo reconfigurable, fragmentado e desarticulado. O estraño invade entón o familiar e non só cambia a forma senón tamén o significado e a relación co espectador, revelándose o sinistro. Alén disto, a inquietude do sinistro tamén vén dada non só polo estraño corpo dunha boneca de infancia desarticulada senón tamén pola distorsión entre o real e o irreal, o morto e o vivo; semella un corpo vivo e orgánico mais tamén fragmentado, violentado e morto. O mesmo ocorre, aínda que xa non nunha boneca infantil senón nun corpo feminino real, coas fotografías de Unica, onde o corpo era manipulado e violentado con cordas, desafiando do mesmo xeito o familiar e o reconfortante do *xa coñecido*.

Observamos estas poses como propias de un mecanismo inanimado, pero nos resulta difícil disipar la duda de si podrían adquirir vida, si ese cuerpo desarticulado no será más que un cuerpo de carne y hueso. Esta incertidumbre se intensifica, ya que la imagen se fusiona de manera radical con la provocación del deseo tanto del espectador como del creador. De este entrelazamiento surge una sensación de inquietud y desagrado, agravada, además, por el hecho de que las muñecas se encuentran ubicadas en lugares cotidianos, ya sea en una escalera o en la cocina, en un árbol o en la cama.⁵⁹

Esta atracción e repulsa que causa a imaxe familiar boneca feminina fragmentada dun xeito estraño, convértea non só en reflexo de desexo, senón tamén nun espello das obsesións e traumas do artista e o espectador, de modo a impelilo á introspección, ao cuestionamento e á transformación.

Aliás, non só as bonecas ou as fotografías de Unica expuñan cruamente o sinistro, senón que Bellmer procura, non resolver, mais mostrar todas estas tensións das profundidades da psique a través de todas as formas da súa arte, para que o espectador enfrente as súas

⁵⁸ Crego, C. (2007). *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada Editores S.L.pp. 91-93

⁵⁹ *Ibid.*, p.92

inquietudes. Un exemplo son as súas *manchas* [Figura 7], que están a revelar o complexo do inconsciente, xogando coa tensión entre o corpo e o obxecto --desafiando un límite claro--, entre a mancha e o diagrama, ou entre a figuración e a abstracción. Ante isto, Bellmer non pretende resolver ou superar ditas dualidades, senón expolas ao espectador⁶⁰. Isto é realmente interesante e revela como Bellmer busca, de forma constante, explorar e cuestionar os límites, entre o diagrama e a mancha, entre o claro e o ambiguo e, do mesmo xeito, entre o familiar e o estraño (o *sinistro*). Así, logra xerar, fronte a unha arte clara, unha arte labiríntica visualmente, onde os límites se confunden, quer a través da superposición de liñas nos seus bocetos, quer nas fragmentacións e mutilacións dos seus obxectos, quer na violentación do corpo real da súa muller. Desta forma é o *informe*, “una fusión de lo 'real' y lo 'virtual', lo 'permitido' y lo 'prohibido” (Bellmer, 1957, p.9) –aquilo que evita unha distinción clara, como aquilo que está entre o familiar e o estraño–, o que provoca a subversión e un cuestionamento do preconcebido.

A boneca reflicte tamén de forma evidente o tema do *dobre*, concepto tamén amplamente tratado por Freud en o *Lo siniestro*. Substituír e cambiar as partes do corpo e pór unha parte por outra era unha forma de xogar coa idea do *dobre*. Deste xeito, a boneca representa ese dobre idéntico perturbado e, en consecuencia, o sinistro, pois Bellmer está a crear figuras familiares e humanas e ao mesmo tempo estrañas, por causa da manipulación das súas partes. A familiaridade está no carácter humano, vivo e recoñecíbel da boneca, mas a multiplicación e fragmentación das súas partes convértea nunha representación do sinistro entanto familiar e estraño ao mesmo tempo. Bellmer usá diferentes maneiras de facer arte para mostrar o efecto do dobre: cambiar, repetir, separar, xuntar, dar a volta e simplificar⁶¹.

⁶⁰ Da Costa, A. R. (2020). Manifestações do informe: a nuvem e a mancha como disruptura do visível nas obras de Hans Bellmer e Nobuyoshi Araki. *Visualidades*, 18, 24. <https://doi.org/10.5216/vis.v18.58761> pp. 8-9

⁶¹ Lichtenstein, T. (2001). *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*. University of California Press. Internet Archive. pp. 51-56

Ademais do tema do dobre, do semellante, a obra tamén emana o sinistro na disidencia, no *complexo de castración*. Bellmer utiliza a figura feminina, distorsionada e fragmentada, para cuestionar as ansiedades e desexos máis profundos e reprimidos, reflectindo a teoría freudiana do medo á castración. Freud cre que o fetichismo xorde para apaciguar o medo á castración, dado que enfoca algo que substitúa o que falta. Mais é interesante como as imaxes de Bellmer manteñen unha ambigüidade: por unha banda, estas imaxes poden actuar como unha forma de protección ou defensa contra a ansiedade que produce a idea de castración, ofrecendo unha representación simbólica e fetichista que tranquiliza ou distrae dese medo⁶²; mentres por outro lado, ao mesmo tempo, poden servir como un recordatorio da castración a través do sinistro, xerando entón ansiedade e rexeitamento ao manteren viva a idea ou o temor na mente do observador. É unha forma complexa de arte que xoga coa psicoloxía do espectador, provocando e aliviando os seus medos máis profundos.

Retomando o discurso anteriormente explorado, mediante este sentido sinistro, Bellmer tamén está a cuestionar a identidade de xénero como algo fixo. Coas súas bonecas sinistras onde o corpo semella algo totalmente distinto ao habitual e familiar, critica as imaxes das mulleres na cultura nazi, totalmente canónicas e cousificadas, propondo corpos alternativos e cuestionando a identidade. A Alemaña nazi rapidamente tacha a súa arte de *Entartete Kunst*⁶³ ('dexenerada') e de mecanismo que busca revolver o pobo; e realmente, seguindo a vontade surrealista, é o que busca Bellmer, subvertir o establecido despertando así o pobo a través do que o sinistro xera neles. As bonecas fan que nos cuestionemos como reaccionamos ante esas imaxes e que significa para nós o xénero –entendido como o tradicional binarismo home/muller–⁶⁴.

Bellmer, ademais, xera un conflito entre o suxeito e o obxecto, semellante á exploración de Georges Bataille sobre a incerteza e fragmentación da imaxe humana. As ideas de Bataille, como o labirinto e a transgresión, semellan as imaxes de Bellmer⁶⁵. As bonecas

⁶² Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2004) p. 268-69

⁶³ Lichtenstein, *Op.cit.*, p. 132

⁶⁴*Ibid.*, . p. 95

⁶⁵*Ibid.*, pp. 44-45

de Bellmer, coas súas partes intercambiadas e repetidas, crean unha sensación de laberinto que nos leva por camiños non explorados e é isto mesmo o que formula Bataille ao falar da transgresión e o erotismo como un laberinto onde os múltiples camiños exploran límites ou posibilidades no individuo, transgredindo o coñecido. As obras de Bellmer, onde as formas se confunden e distorsionan, desdubuxando os límites, resoan coa idea do laberinto de Bataille, onde a estrutura do laberinto fala dun espacio tradicional que se transforma para abrir múltiples realidades e posibilidade en constante cambio⁶⁶. É así o movemento e o cambio, algo esencial na súa obra, e inherente á revolución que tanto ansía. Aliás, Bataille explora a idea de fragmentar e mutilar os corpos como motores para liberar enerxías ocultas e transformadoras e isto é exactamente o que conseguía Bellmer: atravesado pola pulsión de morte que o leva a mutilar o corpo feminino, evoca o sinistro a través da estraña fragmentación que altera o familiar, e dalgún xeito impulsa á transformación no espectador.

Esta fragmentación que torna o familiar estraño e por tanto sinistro, está a desafiar o filtro lacaniano máis tamén resoa coa traxedia nietzscheana, mostrando a realidade no seu estado máis caótico e fragmentario. A través desta lente, a obra de Bellmer convértese nunha representación artística da pulsión de morte, onde a destrución vira nun acto de revelación e transformación. Ao enfrontar o espectador con estas formas perturbadoras, Bellmer invita a reflexionar sobre a natureza efémera e a mortalidade inherentes á condición humana, aspectos que Freud identifica como centrais.

Indo alén, e continuando co sinistro, Bellmer inspírase directamente no conto *El hombre de arena* de Hoffmann -que era unha ilustración do sinistro- e na ópera de Offenbach. De igual forma que acontecía con Olimpia no conto de E. T. A. Hoffmann, Bellmer, inspirado pola historia, explora a súa obsesión polas figuras femininas artificiais e a ambivalencia entre o erótico e o sinistro: “No obstante lo que la hace siniestro es su elemento mecánico, su carácter móvil, las junturas [...] condensaciones, pruebas de

⁶⁶ Da Costa, A. R. (2020). Manifestações do informe: a nuvem e a mancha como disruptura do visível nas obras de Hans Bellmer e Nobuyoshi Araki. *Visualidades*, 18, 24. <https://doi.org/10.5216/vis.v18.58761> p. 18-19

analogía, ambigüedades, juegos de palabras, extraños cálculos de probabilidades anatómica” (Crego, 2007, p.93).

A fealdade da boneca de Bellmer diferénciáase do canónico corpo de Olimpia, pois Bellmer pretene cuestionar o ideal clásico da beleza. Esta dualidade aseméllase á historia de Frankenstein, onde a fealdade é a condición necesaria para a vida en movemento. Deste xeito, Bellmer desafia o ideal clasicista da beleza, buscando a ilusión de mobilidade a través dunha aparencia discordante e fragmentada⁶⁷. As súas bonecas eran sinistras porque mesturan o real e o irreal, o vivo e o morto, o bonito e o grotesco, de modo que o espectador se sente atraído e repelido simultaneamente.

E.T.A. Hoffmann, xa coa autómatas sinistra Olimpia, está a salientar a inqueda que xeran estes seres animados debido ao seu carácter sinistro que fricciona o vivo e o morto; e na historia en xeral, o tema dos manequíns, bonecos e autómatas é explorado na literatura e no cine amplamente. No surrealismo, Bellmer é sen dúbida un dos mellores exemplos da encarnación do sinistro nas obras e especialmente nas súas *poupées*.⁶⁸ O manequín no surrealismo representa as confusións entre home e máquina, o masculino e feminino, o animado e inanimado, e a vida e a morte. Os surrealistas están fascinados pola confusión sinistra entre vida e morte que evocan as máquinas e as mercadorías.

A obra de Bellmer reflicte a obsesión surrealista co inhumano, explorando a fina liña entre o vivo e o morto, o familiar e o estraño, o sinistro. Estas bonecas abren cuestións sobre a psicoloxía persoal e sobre como a dor e o trauma continúan afectando ás institucións e ás estruturas de poder.⁶⁹

⁶⁷ Puelles Romero, L. (2019). Lo que imagina el deseo. Las tentaciones de Hans Bellmer. *Valenciana*, 23, 267-288. p.285

⁶⁸ Follana Montesinos, F. J. (2013). *El doble y el autómatas. Dos representaciones de lo siniestro*. [Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València].

⁶⁹ Lichtenstein, T. (2001). *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*. University of California Press. Internet Archive. pp. 16-17

4.3. O perverso na obra de Bellmer

A súa obra gaña forza ao encarnar tamén o perverso, unha enerxía libidinal desbiada, neste caso cara á destrucción -froito desa pulsión mortal-, sendo ademais unha crítica á conexión entre desexo e violencia, seguindo a crítica de Sade á liberdade ilustrada⁷⁰. Deste xeito, non só cuestiona a través do sinistro a vida e a morte ou a identidade e o xénero, senón que a través da crúa mostra do perverso, forza ao espectador a cuestionarse en que consiste a sexualidade *normativa* e a sexualidade *desviada*, perversa.

Así, as bonecas de Bellmer -de igual xeito que as fotografías de Unica- están claramente relacionadas con conceptos psicolóxicos como o fetichismo ou o sadomasoquismo, saíndo á luz o concepto do perverso. O obxecto infantil e familiar tórnase estraño e tamén sexualmente pervertido. Estas imaxes paralizan o espectador, creando sensacións de medo e desexo: as bonecas fragmentadas están en posicións que insinúan violencia e crime, conseguindo isto con elementos como patentes, cordas e sombras para intensificar o dramatismo.

Bellmer, seguindo a perspectiva subversiva de Bataille, está ademais a truncar non só o principio do pracer freudiano –dominando a pulsión de morte con estas tendencias destrutoras cara ao outro-- senon tamén o filtro lacaniano, dun xeito que mostra as formas máis crúas, perversas, abxectas e sinistras do mundo sen sublimalas, sen buscar beleza e conforto. O familiar tórnase estraño e as inclinacións sexuais non convencionais saen a luz, e mesmo a estética do abxecto é representada no seu máximo e desagradábel esplendor. De feito, respecto ao abxecto, Freud entendeu que a sociedade se constrúe sobre a represión de instintos básicos moi relacionados co anal e o olfativo. Nesta tónica, o abxecto en Bellmer, moi ligado a esa represión dos aspectos anais, subverte a tal represión e mostra abertamente o ocultado. En lugar de adherirse á representación tradicional e agradábel do corpo –a canónica--, Bellmer, cunha arte

⁷⁰ Silva, L. H., & Volobuef, K. (2023). Os objetos provocativos de Hans Bellmer: *Art&Sensorium*, 10(01), 40-55. p.42

tamén plenamente abxecta, está a mostrar corpos onde ese instinto relacionado co anal deixa de reprimirse para mostrarse directamente [Figura 8], cuestionando así as concepcións tradicionais de beleza e orde.⁷¹

Bellmer está profundamente interesado en traballar con recordos e fantasías sexuais que o axudasen a entender a súa identidade, a súa diferenza e o seu desexo, ao mesmo tempo que axuda así ao espectador ao propio autoconhecimento. Recordando e sacando á luz recordos reprimidos e desagradábeis como a relación conflitiva co seu pai e coa súa propia masculinidade, empregando as bonecas como unha forma de expresar a súa rebeldía e a súa regresión á infancia. Ademais, mostra escenas de sexo e morte, que exploran os límites entre o pracer e a dor, a vida e a morte, o eu e o outro.

Emprega así a figura feminina como un símbolo de resistencia ao nazismo, mais tamén como unha proxección da súa propia identidade, que é convulsa e fragmentaria. As bonecas, a pesar disto, foron obxecto de debate e plantéxase se realmente son un desafío ao fascismo e ao seu patriarcado, ou se, polo contrario, reproducen algunhas das súas ideoloxías de xénero e poder. A pesar de que Bellmer quizais quixo liberar coa súa arte as bonecas, tamén poden transmitir visións problemáticas da feminidade e da sexualidade⁷². As bonecas de Bellmer non só mostran un dominio perverso e sádico sobre o corpo feminino, senón que tamén revelan os medos máis profundos do suxeito masculino, como a fragmentación e disolución da súa identidade⁷³.

En *Dioses Prostéticos* de Hal Foster, revélase como Bellmer mergulla nas forzas escuras que se agochan no máis profundo da psique humana. Neste texto, explórase como a arte moderna, en particular artistas como Bellmer, empregan estas forzas para desafiar as convencións sociais e sexuais, propondo así unha nova comprensión do eu e do suxeito en relación coa tecnoloxía e a modernidade. Na obra de Foster, explórase como Bellmer emprega a figura da boneca para cuestionar e desarticular a imaxe tradicional do corpo

⁷¹Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica. Emergencia*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2015). pp.29-32

⁷² Foster, H. (1997). *Compulsive beauty*. Massachusetts Institute of Technology. MIT Press. Monoskop. pp. 114-115

⁷³ *Ibíd*, pp. 121-122

feminino mais tamén a transforma nun obxecto de desexo que encarna tanto a vulnerabilidade como a perversión do fetichismo. Bellmer, interesado pola experiencia do desexo humano, por esas forzas escuras perversas, aborda na obra aspectos como o sadismo e o masoquismo, así como a loita polo control e a submisión⁷⁴. As bonecas fusionan elementos perversos fetichistas e sadomasoquistas, reflectindo a dualidade e as contradicións inherentes ao desexo humano. Estas figuras poden interpretarse como obxectos de desexo fetichista, destinados a ser dominados polo observador, de forma que a destrución se proxecta no Outro; mais tamén suxiren unha loita interna e unha fragmentación psicolóxica, pois Bellmer parece proxectar nelas as súas propias ansiedades e obsesións, revelando aquí tendencias autodestrutivas.

Freud tamén falou de perversións como o sadismo e o masoquismo, como forzas opostas que poden existir xuntas nunha persoa. Nas obras de Bellmer, isto vese en como mostra o corpo feminino, que pode ser dominante ou sumiso. As bonecas, danadas e expostas, retánnos a enfrontar os nosos propios desexos e agresións, a enfrontar as nosas propias perversións.⁷⁵ Cando Bellmer manipula estas bonecas, non só está a cambiar a súa forma, senón que tamén está a expresar unha loita interna, está a proxectar a súa propia loita e conduce tamén a do espectador [Figura 9]. Esta loita dáse entre o desexo de controlar e o impulso de destruír, froito da forza da pulsión mortal e ao que Freud chamou masoquismo. As bonecas, que ás veces están desmontadas, poden representar o medo de perder unha parte de si mesmo –o complexo de castración–, mais, ao mesmo tempo, Bellmer parece atopar unha especie de satisfacción ou *liberación erótica* neste proceso creativo⁷⁶.

Voltando ao carácter subversivo e transformador destas bonecas –non só polos cuestionamentos aos que conduce o seu carácter perverso–, Foster afonda en como o fetichismo pode actuar como mecanismo para eludir as diferenzas de xénero e as súas implicacións. Bellmer, no seu desexo fetichista, fragmenta e disloca partes do corpo, desafiando as convencións sobre o corpo, o xénero e a autoridade masculina e

⁷⁴Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2004). pp. 263-66

⁷⁵*Ibid.*, p. 269

⁷⁶*Ibid.*, p. 269

conseguindo, do mesmo xeito, o cuestionamento e a transformación a través da exploración da perversión.

Ademais, Foster revela a obsesión anal de Bellmer e, verdadeiramente, o termo *sádico-anal* refírese a unha combinación de comportamentos asociados co sadismo e coa etapa anal do desenvolvemento psicosexual, segundo a teoría de Freud. Isto fálanos do carácter perverso desta tendencia sexual, sendo unha forma de pracer infantil que retorna na idade adulta. Na obra de Bellmer, Foster suxire que as súas bonecas poden estar a explorar aspectos da natureza humana que son primarios e básicos como o desexo sádico-anal, relacionados con impulsos agresivos ou pulsións que normalmente se consideran socialmente inaceptábeis, perversos no que teñen de representación dun desexo libidinal desviado⁷⁷.

A súa obra suxire unha profunda reflexión sobre a natureza do poder e do control nas relacións humanas, formulando preguntas incómodas sobre as dinámicas do poder na sexualidade e na identidade. As bonecas de Bellmer impelen o espectador a confrontar as súas propias percepcións e prexuízos sobre o corpo, o desexo e a identidade, provoca nel unha profunda inquietude e atracción; así, podemos dicir que estas bonecas funcionan como catalizadoras da transformación persoal, xa que transcenden a súa función como simples obxectos estéticos para converterse en provocacións psicolóxicas que nos convidan a explorar os recantos máis escuros da mente humana⁷⁸.

4.4. Bellmer e a subversión do vulgar

Engadindo unha capa máis de significado á obra de Bellmer, no libro *Culos inquietos, infinitos asientos* de Federico L. Silvestre, titor deste TFG, révelase un matiz intrigante sobre as bonecas. A obra conduce a unha reflexión tanto humorística canto profunda sobre a percepción da beleza e a verdade na vida cotiá. Suxire que estes conceptos poden estar relacionados con aspectos considerados baixos ou vulgares, como o acto de

⁷⁷*Ibid.*, p. 272

⁷⁸ Foster, H. (1997). *Compulsive beauty*. Massachusetts Institute of Technology. MIT Press. Monoskop. pp.106-107

excretar, formulando así a existencia dunha sabedoría inherente en partes do corpo e funcións ás veces menospreciadas pola sociedade, como o ano. Silvestre convida os lectores a reavaliar a súa percepción do mundo e a apreciar unha perspectiva máis terrenal e sensorial, menos centrada na racionalidade. Desafía as convencións ao suxerir que, incluso, nos actos e aspectos máis vulgares como o excretar e o propio ano, reside unha sabedoría e unha beleza que a sociedade moderna tende a ignorar ou subestimar. Aliás, critica a tendencia da sociedade a sacrificar o desexo e a experiencia sensorial a favor da racionalidade e o pensamento abstracto, describindo este fenómeno como un *fascismo emocional* que limita a autenticidade e a liberdade persoal.

Nesta mesma liña, a boneca de Bellmer preséntase como unha obra subversiva que destaca o sensorial, defendendo as pulsións máis escuras de morte que nos atravesan, e os aspectos vulgares ignorados, reprimidos e menospreciados pola sociedade. O autor suxire que a maneira na que a "sinistra boneca de Hans Bellmer" da revista *Minotaure* se mira o traseiro [Figura 10], en relación coa obsesión anal de Bellmer, pode interpretarse como un acto de autoconsciencia e unha busca de identidade⁷⁹. A exploración do corpo, especialmente nun contexto histórico tan tumultuoso como o de Hans Bellmer, pode levar a unha comprensión máis profunda dun mesmo e, polo tanto, á revolución e transformación persoal tan anhelada polos surrealistas. Esta interpretación argumenta que a boneca de Bellmer, coa súa obsesión polo sinistro e o perverso, mais tamén –desde este prisma– polo vulgar e o sensorial, desafía o espectador a encontrar un significado alén da superficie, nas profundidades da experiencia humana e na autoconsciencia, de modo a promover unha vida máis consciente que conleve vontade de transformación⁸⁰. A obra reflexiona sobre como a sociedade castigou certos aspectos máis intuitivos, sensoriais e animais da humanidade nun esforzo por manter o control, resultando na deshumanización das persoas e no seu propio descoñecemento como individuo humano mais tamén animal.

⁷⁹ López Silvestre, F. (2018). *Culos inquietos, infinitos asientos* (X. Cobo, Ilus.). Ediciones Asimétricas. p.98

⁸⁰*Ibid.* p.98

Conclusión

Este Trabajo Fin de Grao afondou nos conceptos freudianos do sinistro e do perverso, ampliándoos a través do estudo doutros autores para corroborar a hipótese inicial de que as bonecas do artista surrealista Hans Bellmer os encarnan, así como encarnan a pulsión mortal.

Ao descompoñer e recombinar o corpo feminino infantil, demóstrase como Bellmer, a través das súas *Poupées*, proxecta a pulsión de morte que o atravesa, manifestándose nunha estética do perverso e do sinistro. Aliás, evidénciase como as obras funcionan como catalizadoras dunha revolución tanto artística canto social; dunha transformación a todos os niveis. Deste xeito, Bellmer desafía as convencións e provoca a reflexión no espectador, a quen estes obxectos artísticos xeran atracción e repulsa ao mesmo tempo. A obra busca intencionadamente provocar malestar e perturbación para inducir á introspección e ao cuestionamento dos tabús e dos valores herdados e procura, en última instancia, promover a transformación política desexada polos surrealistas.

Tamén convén incidir en que, coas súas fragmentarias e manipuladas anatomías femininas, Bellmer desafía a percepción tradicional do corpo e da identidade de maneira marcadamente subversiva, sobre todo nun contexto histórico nazi que tendía a falar do *Entartete Kunst*⁸¹.

Ao mostrar que as obras de Bellmer poden encarnar as pulsións de morte e unha estética subversiva, tamén se subliña a importancia desas pulsión na arte contemporánea. Así, continúa sendo evidente que este tipo de arte pode ser hoxe de gran utilidade como medio para cuestionar e redefinir as normas sociais e estéticas. Os temas abordados por Bellmer, e en particular a discusión sobre a sexualidade e a identidade a través dunha estética sinistra e perversa, continúan tendo vixencia en artistas posteriores, que buscarán a subversión dun xeito similar. Un exemplo claro son as fotografías de Nobuyoshi Araki [Figura 11], que tamén procura subvertir e revolucionar a través do sinistro e o perverso do mesmo xeito que Bellmer, de forma que, desfigurando as súas

⁸¹ O nome que puña o réxime da Alemaña nazi a arte que consideraban dexenerado e axitador do pobo.

modelos atadas sen rostro e violentándoas pola pulsión de morte que o atravesa, desafia tamén a nosa percepción da sexualidade, o corpo e a identidade. Na tónica do fragmentario de Nietzsche, ambos conciben o corpo en relación ao seu espazo desde un prisma caleidoscópico cheo de fragmentacións e descomposicións⁸². As súas obras son espellos directos da pulsión de morte, do *thanatos*, entanto ao representar corpos e espazos como entidades fragmentarias e cambiantes, onde os límites son inestábeis, estase a reflectir a loita entre a vida e a morte como estado inherte.

Innumerábeis foron posteriormente as mulleres artistas que traballaron estes conceptos na mesma estela. É o caso de Cindy Sherman, que utiliza a fotografía para interrogar a construción da feminidade e a representación da muller como obxecto [Figura 12]; ou a falecida Louise Bourgeois, que explorou temas da sexualidade, a ansiedade e trauma nun ton semellante á estética perversa e sinistra de Bellmer –con quen chegou a expór–, xogando ambos coa deformación do corpo [Figura 13] e coa creación de corpos andróxinos⁸³. Moi semellante a Bourgeois é a obra de Sarah Lucas [Figura 14]. Na mesma tónica, temos grandes artistas como Niki de Saint Phalle, que exploran temas freudianos en obras como os *Shooting Paintings* [Figura 15], onde a destrución proxectada cara ao Outro se converte en creación, de forma que, atravesada pola pulsión de morte, desafia as convencións e promove unha reflexión sobre a identidade persoal. Todas estas preocupacións sobre a busca da identidade persoal continúan a ser temas de actualidade e a arte continúa a ser unha ferramenta chave nesta busca. Para concluír e deixar aberto un tema de debate, cabe revisar as obras de Bellmer desde a perspectiva de xénero que está presente nestas artistas anteriores. Niki de Saint Phalle, na súa obra, xa amosa a conversión do obxecto artístico en artefacto⁸⁴, entanto dialoga co propio artista ao proxectarse esta na obra e, neste caso, disparala. En Bellmer, as bonecas seguen o

⁸² Da Costa, A. R. (2020). Manifestações do informe: a nuvem e a mancha como disruptura do visível nas obras de Hans Bellmer e Nobuyoshi Araki. *Visualidades*, 18, 24. <https://doi.org/10.5216/vis.v18.58761> pp. 8-9

⁸³ Double sexus. (2018, 19 septiembre). *Hans Bellmer - Louise Bourgeois Double sexus*. Kunstmuseum Den Haag. <https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/hans-bellmer-louise-bourgeois-double-sexus>

⁸⁴ Fronte ao obxecto pasivo o artefacto é dinámico e é creado para interactuar, non só cos procesos internos do propio creador senon tamén cos do espectador, alén da mera contemplación. Véase: Poulet, R. (s. f.). Arte natural o artefacto – La fotografía como medio de connivencia. <https://www.institut-geopoetique.org/es/cuadernos-de-geopoetica/239-arte-natural-o-artefacto-la-fotografia-como-medio-de-connivencia>

esquema do *ser para outro*⁸⁵, xa que estes obxectos artísticos, agora activos, constrúense a partir da identidade e desexos do propio Bellmer, como proxección de si mesmo [Figura 9], de forma que está a presentar á figura feminina totalmente cousificada, carente de autonomía e identidade propia, ficando subordinada á mirada de Bellmer, algo que se pode ver nunha fotografía do artista do ano 1958 [Figura 1].

Con todo, non debemos caer en discursos fáciles porque o tipo de cousificación de Bellmer toca a esencia da súa psicoloxía perversa. O desexo para él sitúase sempre entre o propio e o alleo, de forma que o Eros céntrase máis no outro, mentres precisa desa distancia co obxecto para alimentar o desexo⁸⁶. Isto quere dicir que Bellmer cousifica a figura feminina, mais é nesa cousificación extrema e na súa deformación de onde xorde o que lle interesa e o núcleo do seu traballo: o sinistro –consecuencia e, ao mesmo tempo, causa desa distancia que alimenta tal desexo perverso, que é un dos temas fundamentais que explora Bellmer, sempre procurando subverter e explorar os límites do individuo mentres suscita a reflexión no espectador.

⁸⁵ Véase: Romano, A. (2017, 17 abril). *¿Hay deseo de reconocimiento en la Fenomenología del Espíritu de W. G. F. Hegel?* La Cuestión del Deseo Según Hegel y Lacan. TeseoPress. <https://www.teseopress.com/deseo/chapter/capitulo-3/>

⁸⁶ Méndez Baiges, M. y Ruíz Garrido, B. (2013). *Formas de Eros: ensayos sobre arte y erotismo*. Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga / Universidad de Málaga. pp 86-87

Bibliografía

- Abalia Marijuán, A. (2020). Lo siniestro femenino: Olimpia y otros fantasmas imaginarios con rostro de mujer. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 34, 109-1251. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7504626>
- Bellmer, H. (2010). *Anatomía de la imagen*. Ediciones de la central. Academia.edu. (Obra original publicada en 1957)
- Bellmer, H. (1975). *Le jeux de la poupée*. Obliques.
- Bellmer, H. (2004). *Little anatomy of the physical unconscious, or the anatomy of the image*. Dominion Press. Internet Archive. (Obra original publicada en 1957)
- Bellmer, H. (2006). *Anatomie du désir*. Ed. A. de la Baumelle. Paris: Gallimard : Centre Pompidou. (Obra original publicado en 1957)
- Bellmer, H. (2022). *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Allia. (Obra original publicada en 1957)
- Bellmer, H. (1970) *Bellmer-Graphik*. Editorial Köln. Studio 69.
- Breton, A. (2001). *Manifestos del surrealismo*. Editorial Argonauta. Internet Archive. (Obra original publicada en 1924)
- Breton, A., Trotsky, L & Rivera D. (2019). *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*. Editorial Siglo XXI. (Obra original publicada en 1938)
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1986) *Ética y estética de la perversión*. Editorial Laia.
- Claudia, A. (2020). *Pornocultura: Viaje al fondo de la carne*. Buenos Aires. Prometeo Libros. <https://elibro-net.ezbusc.usc.gal/es/ereader/busc/188172?page=1>
- Crego, C. (2007). *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada Editores, S.L.

Da Silva, L. F. M. (2021). Textos de Hans Bellmer. Tradução de Alexandre Rodrigues da Costa. *Art&Sensorium*, 8(2), 285-289. <https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.2.285-289>

Da Costa, A. R. (2020). Manifestações do informe: a nuvem e a mancha como ruptura do visível nas obras de Hans Bellmer e Nobuyoshi Araki. *Visualidades*, 18, 24. <https://doi.org/10.5216/vis.v18.58761>

Méndez Baiges, M. y Ruíz Garrido, B. (2013). *Formas de Eros : ensayos sobre arte y erotismo*. Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga / Universidad de Málaga.

Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2004)

Foster, H. (1997). *Compulsive beauty*. Massachusetts Institute of Technology. MIT Press. Monoskop.

Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica. Emergencia*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2015)

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Ediciones Akal. (Obra original 1996)

Freud, S. (2015). *Obras completas. Más allá del principio del placer*. Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1920)

Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. Editores Barcelona: José J. Olañeta. (Obra original publicada en 1919)

Grossi dos Santos, L. (2017). Surrealismo e Psicanálise: O Inconsciente e a Paranoia. *Revista ArteEFilosofia*, N°23, 178-191. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1271>

Kristeva, J. (2004) *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Editorial Siglo XXI. (Obra original publicada en 1983)

Kristeva, J. (2017) *Sol negro. Depresión y melancolía*. Wunderkammer. (Obra original publicada en 1987)

- Lacan, J. (1998). *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W. W. Norton & Company. (Obra original publicada en 1973)
- Lacan, J. (2006) *El seminario, libro 10: La angustia*. Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1964)
- Lacan, J. (1964) *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1964)
- Lacan, J. (2009). *Escritos i*. Editorial Siglo XXI. (Obra original publicada en 1966)
- Lichtenstein, T. (2001). *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*. University of California Press. Internet Archive.
- López Silvestre, F. (2018). *Culos inquietos, infinitos asientos* (X. Cobo, Ilus.). Ediciones Asimétricas.
- Monnet, L. (2010). Anatomy of permutational desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru. *Mechademia*, 5, 285-309. <https://doi.org/10.1353/mec.2010.0026>
- Morris, D. (2018). *La vida de los surrealistas*. Blume.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Editorial Alianza. (Obra original publicada en 1871)
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres* (2 volúmenes). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1880)
- Palenzuela, N. (2009). En la estela de lo siniestro. *Desde el Jardín de Freud*, (9).
- Riguinia, R. D., & Marcos, C. M. (2020). Hans Bellmer e sua pequena anatomia da imagem: Corpo próprio e psicanálise. *Psicologia USP*, 31, e2000881. <https://doi.org/10.1590/0103-6564e2000881>
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos*. Anagrama. (Obra original publicada en 2007)

Roudinesco, É. (1988). *História da Psicanálise na França*, vol. 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. <https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Elisabeth-Roudinesco-Historia-da-Psicanalise-na-Franca-vol-02.pdf>

Silva, L. H., & Volobuef, K. (2023). Os objetos provocativos de Hans Bellmer. *Art&Sensorium*, 10(01), 40-55. <https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.40-55>

Taylor, S. (2002). *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*. MIT Press. (Obra original publicada en 2000)

Trotsky, L. (1979). *Literatura y revolución*. Akal Editor. (Obra original publicada en 1924)

Zito Lema, V. (1996). *Conversaciones con Enrique Pichon Rivière sobre el arte y la locura*. Ediciones Cinco. <https://agapepsicoanalitico.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/07/zito-lema-vicente-conversaciones-con-enrique-pichon-riviere-sobre-arte-y-la-locura.pdf>

Webgrafía

Cardinali, R., & Dunker, C. I. L. (2020). Nadja: um diálogo entre a psicanálise e o surrealismo. *Revista FronteiraZ*, nº 25 - diciembre de 2020, 14-28. <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p14-28>

Follana Montesinos, F. J. (2013). *El doble y el autómatas. Dos representaciones de lo siniestro*. [Trabajo Final de Máster] Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/30913>

García Sánchez, C. (2020). Utopía y revolución: Los sueños vanguardistas de una estética radical. *Arte E Investigación*, (18), e054. <https://doi.org/10.24215/24691488e054>

Double sexus (2018). *Hans Bellmer - Louise Bourgeois Double sexus*. Kunstmuseum Den Haag.

<https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/hans-bellmer-louise-bourgeois-double-sexus>

Espinosa Porras, Z. (2020, 16 octubre). La noción de perversión a través del tiempo | desde Sade hasta Lacan | Revista *Epsys*.
<https://www.eepsys.com/es/la-nocion-de-perversion-a-traves-del-tiempo-desde-sade-hasta-lacan/>

Ortega, V. H. L., & Hernández, J. C. (2019). Aportes de Sigmund Freud al estudio de las perversiones. *Historia y grafía*, 54, 155-192. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi54.228>

Romano, A. (2017, 17 abril). *¿Hay deseo de reconocimiento en la Fenomenología del Espíritu de W. G. F. Hegel?* La Cuestión del Deseo Según Hegel y Lacan. TeseoPress.
<https://www.teseopress.com/deseo/chapter/capitulo-3/>

Poulet, R. (s. f.). Arte natural o artefacto – La fotografía como medio de connivencia. <https://www.institut-geopoetique.org/es/cuadernos-de-geopoetica/239-arte-natural-o-artefacto-la-fotografia-como-medio-de-connivencia>

Puelles Romero, L. (2019). Lo que imagina el deseo. Las tentaciones de Hans Bellmer. *Valenciana*, 23, 267-288.

Snyder Zuasnabar, R. (2019). *Mujer objeto*. [Tesis investigación]. Universidad de Lima.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15224>

Taylor, Sue (1996). Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(2), 150.
<https://doi.org/10.2307/4104319>

Vianello, L. (2013). *Surrealismo, Cultura de Masas y Moda: Redefiniendo imágenes sociales durante el periodo de entreguerras* [Trabajo Final de Grado, Universitat Pompeu Fabra]. Facultad de Humanidades.

Villarraga Barajas, E. H. (2021). *Fundamentaciones del surrealismo como un camino hacia el despertar* [Monografía de grado para optar por el título de Filósofo, Universidad Libre de Colombia]. Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas.

Apéndice de imaxes



Figura 1. Bellmer, H. (1958) Untitled. [Fotografía]. Bound: Hans Bellmer & Unica Zürn. Ubu Gallery.



Figura 2. Bellmer, H. (1933). *Die Poupée*. [objecto]. The Cleveland Museum of Art. Cleveland. Historia Arte.

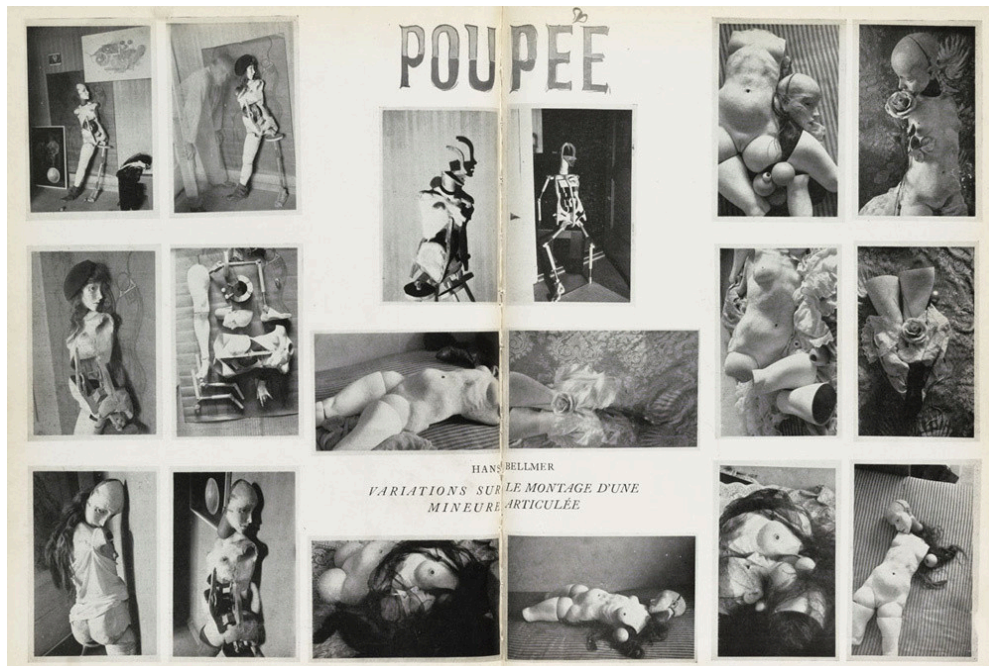


Figura 3. Bellmer, H. (1934). *Poupée: Variations sur le montage d'une mineure articulée* (Doll: Variations on the Montage of an Articulated Minor) [Fotografias]. Centro Pompidou. Paris, Francia. Smarthistory, 2018.



Figura 4. Bellmer, H. (1935). *La poupée*. [obxecto], por Lichtenstein, T. (2001). *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*. University of California Press. Fotografia de International Center of Photography, NY.

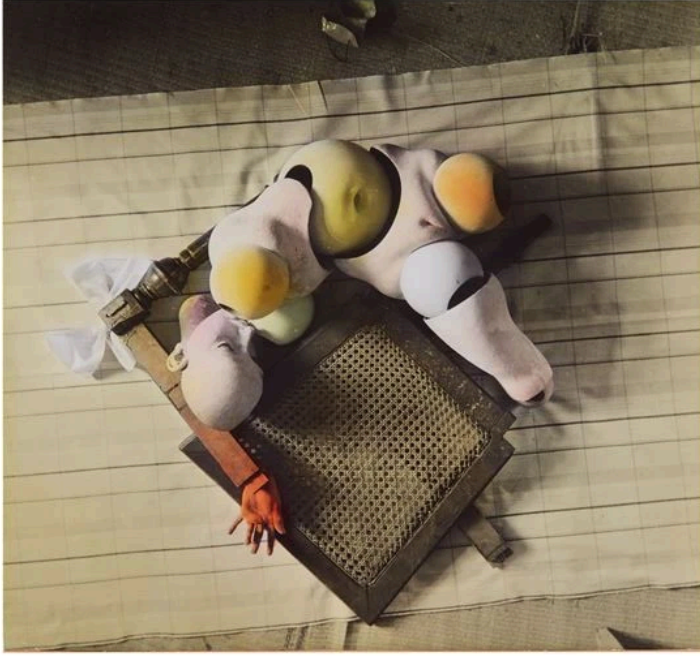


Figura 5. Bellmer, H. (1935). *La poupée*. [objecto]. Centro Pompidou. Paris, Francia. MutualArt (2021).



Figura 6. Bellmer, H. (1939/49) *Les jeux de la poupée*. [Fotografías], por Museum Boijmans Van Beuningen. Países Bajos.

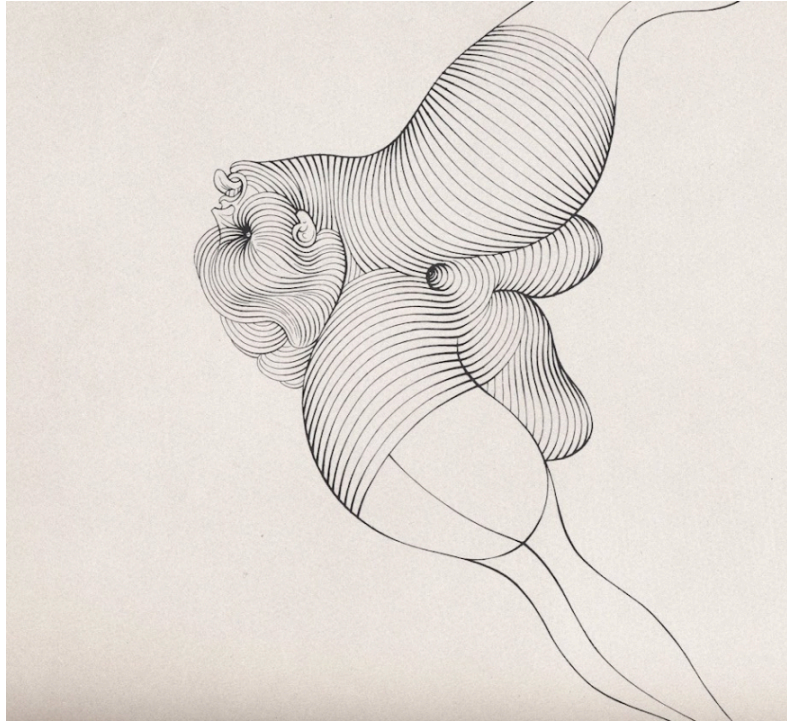


Figura 8. Bellmer, H. (1965). *La Céphalopode* [Gravado sobre papel]. Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido.



Figura 7. Bellmer, H. (1961) *À Sade*. [gravado] Bellmer, Hans. Bellmer-Graphik. Köln: Studio 69, 1970.

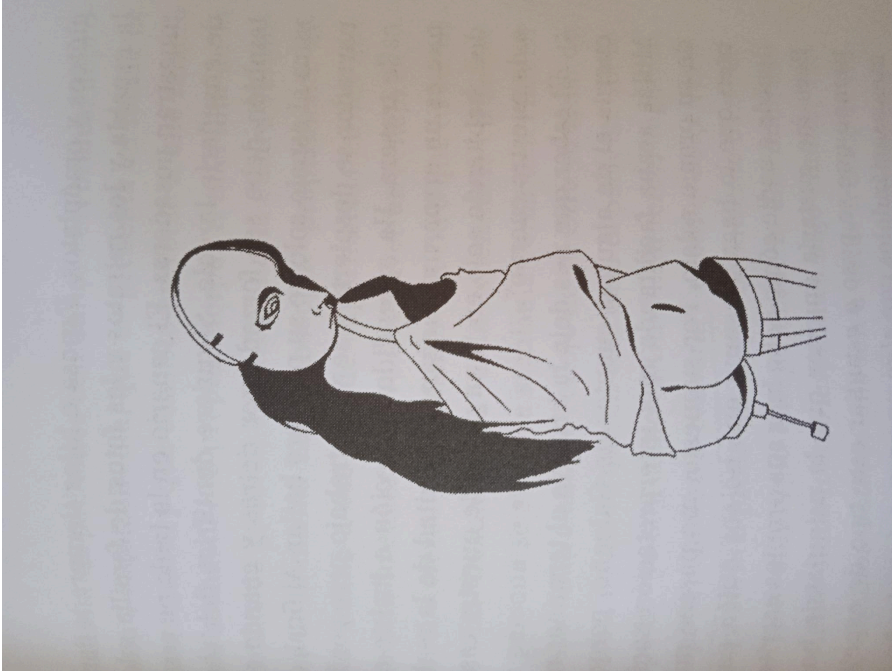


Figura 10. Bellmer, Hans (1934) *Die puppe*. [Ilustración Xiana Cobo]
López Silvestre, F. (2018). *Culos inquietos, infinitos asientos* (X. Cobo, Ilus.). Ediciones Asimétricas, p.99

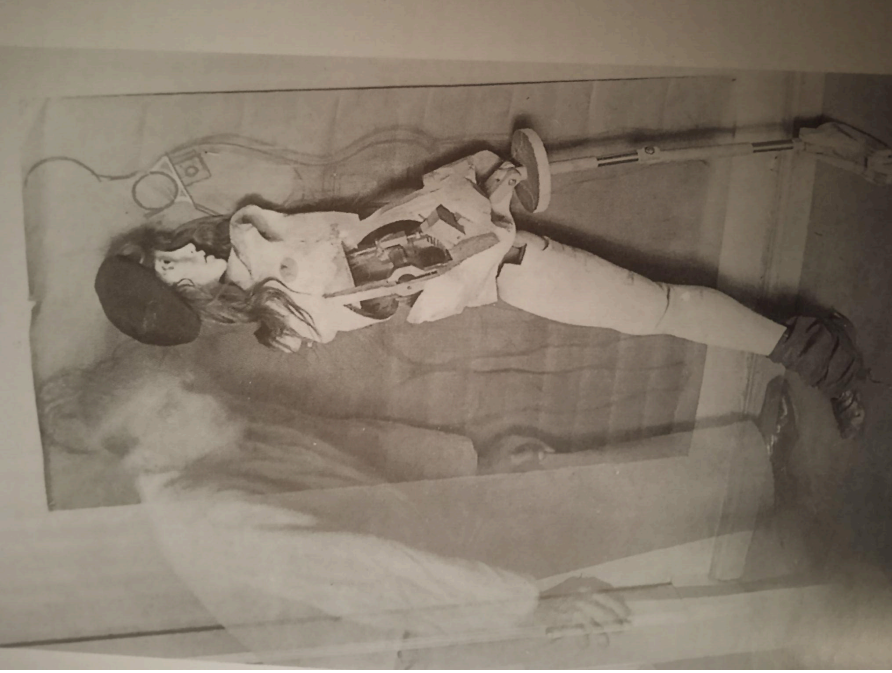


Figura 9. Bellmer, H. (1934). *Autorretrato con su primera muñeca*
[Impresión en plata de xelatina] por Ubu Gallery, Nueva York, y Galerie Berinson, Berlín.



Figura 11. Nobuyoshi, A. (2019) *Polarnography* [Fotografia]. Araki, Nobuyoshi. *Polarnography*. Milano: Skira Editore, 2019.



Figura 12. Sherman, C. (1977) *Untitled Film Still*.
[Fotografia] per MoMA museum. NY.



Figura 13. Bourgeois, L. (2003) *Mujer espiral* [obxecto] por
Kunstmuseum den Haag. Países Baixos.



Figura 14. Lucas, S. (2017) *Titti Doris* [obxecto] por Fine
Arts Museums of San Francisco.



Figura 15. De Saint Phalle, N. (1963) *Drôle de mort or Gambrinus* [Acción]
Galerie Becker, Múnich. ArtForum.