

## ***Eine Katastrophe, die bereits stattgefunden hat*** **[Konkrete Einzigartigkeit im Werk von Amparo Sard]**

Fernando Castro Flórez

“Kontrapunkttheorie oder Parade der Stigmata: eine Wunde öffnet sich an der Stelle ihrer Einzigartigkeit und zugleich an ihrem höchsten Punkt. Dort, wo dieses Ereignis stattfindet, durch dieselbe Wunde, findet der Austausch, der sich innen wiederholt, seinen eigenen Weg, indem er dieselbe Wunde beibehält, die er durchbricht, der Austausch, der sich innen wiederholt, und er hütet einfach ein vergangenes Verlangen nach dem Unersetzlichen.”<sup>1</sup>

Ich muss einige Anmerkungen niederschreiben oder vielmehr auf ein Ereignis hinweisen, das zwischen Irrtum und Vergessenheit stattfindet, bei dem Angst mit Hilfe des Unheilvollen ans Licht tritt.<sup>2</sup> Antonio d’Avossa versteht Amparo Sards Arbeiten als Objekte, Räume, Orte, die traumähnlichen Bedingungen unterliegen. “Die Frau und die Fliege repräsentieren eine Einheit, eine Szene, die träumt und den Traum von der gegenwärtigen heiklen menschlichen Verfassung wiederholt, in der die Fliege eine Art Super-Ego repräsentiert und all jene Orte sozialer Konventionen schafft und einen Bruch im Denken, Handeln und offensichtlich auch Kunst verursacht.”<sup>3</sup> Freud zufolge enthüllen sich alle Träume nach ihrer vollständigen Interpretation als Vollziehung von Verlangen, sie sind sozusagen die halluzinatorische Realisierung unbewusster Begierde.<sup>4</sup> Träume suchen uns alle heim und führen uns an den Abgrund des gewaltigen Erhabenen, der Zärtlichkeit und der verblichenen Erinnerung an eine Matrix. Dort finden wir eine tiefgründige Wahrheit. Plato selbst hätte die Erfahrung vom Träumen<sup>5</sup> gegen das Vorurteil von der Notwendigkeit, sich vom Schein zu befreien, verteidigt. Eigentlich bedeutet Träumen, dass man “nicht weiß, was mit einem geschieht.”<sup>6</sup> Mit Sicherheit gibt es einen Knopf oder ein Labyrinth, das uns von der klaren Vorstellung des Geträumten trennt. Freud würde sagen, dass der Nabel des Traums das Unbekannte sei, etwas das sich jenseits der Vernetzung der intellektuellen Welt befindet.<sup>7</sup> Kunst schafft eine

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” in *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 87.

<sup>2</sup> Lacan deals with anguish by means of the *Unheimlichkeit*: “The *unheimlich* is what emerges in the place where *-phi* should be found. The place where everything emerges, it is the imaginary castration, because there is no image of the lacking indeed. When something happens there, what occurs, if I can express like this, is that the lack ends up lacking” (Jacques Lacan: *El Seminario 10. La Angustia*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 52).

<sup>3</sup> Antonio d’Avossa: “El sueño de la razón genera moscas” in *Amparo Sard. La Mujer Mosca*, Galería Paola Verrengia, 2005.

<sup>4</sup> “Freud soon has the idea, reformulated in 1900, about dreams being hallucinatory realisations of unconscious desires so that this appears as primary process model that is featured by transference of representation meanings into representation depending on processes such as displacement, the condensation whose importance will be highlighted in the creation of dreams” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

<sup>5</sup> “The *Teeteto* (157E and following.) [Plato] would argue, and even the mistakes made by the senses, the images of dreams and the hallucinations produced by some kind of sickness cannot be ignored blithely: it can’t be denied that the dreamer or the sick have had the experience they have lived” (F. M. Cornford: *Plato y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

<sup>6</sup> Cf. Ludwig Binswanger: *Introduction à l’analyse existentielle*, Ed. Minuit, Paris, 1971, p. 224.

<sup>7</sup> “In best interpreted dreams we are somehow obliged to leave certain aspects on the darkness, since we are aware that it constitutes the convergence centre of latent ideas, a knob that is impossible to undo but that at the same time it has not provided any other element to the evidenced content. This is then what we can consider the dream’s navel that is the point linking to the unknown. Unveiled latent ideas in the analysis do never reach the boundary and we have to let them get lost around the reticular fabric of our intellectual world. From the densest

angenehme Verzögerung, und insbesondere in Amparo Sard's Arbeiten beinhaltet sie die Forderung nach einer einzigartigen Lebensintensität.<sup>8</sup> Unsere Sinne müssen ungetrübt bleiben; wir müssen, um mit Freud zu sprechen, in der Lage sein, eine permanente "Freie Assoziation" zuzulassen, d. h. auf der Ebene der radikalen Traumerregtheit.<sup>9</sup> In den Jahren 1929/30 resümiert Heidegger in einem Seminar Aristoteles' Vorstellung vom Traum als Fessel der Unterwerfung, die mit Unterordnung von Tieren und Bindungen zu tun hat.<sup>10</sup> Wir müssen lernen, die Risse im Brot zu dechiffrieren,<sup>11</sup> oder wie es bei Amparo Sard stattfindet, eine subtile Form zu zeichnen, die später geduldig und natürlich mit größter Besessenheit durchstoßen wird.

"Meine Arbeiten auf Papier", so Amparo Sard, "können von zweierlei Sichtweisen betrachtet werden. Einerseits erklären die Bilder (Koffer, Rohr, Stuhl, Fliege, Frau, usw.) etwas innerhalb des durch das Papier vorgegebenen Rechtecks. Dies kann von jedem frei interpretiert werden. Aber auf der anderen Seite gibt es die Sprache, der ich mich bediene, eine erhabene Sprache. Es ist eine Sprache, die über das Schöne spricht, die aber auch mit dem Bösen kommuniziert. Die Erfahrung eines unheimlichen Gefühls findet sich beispielsweise dann, wenn etwas lebendig erscheint, aber in Wirklichkeit tot ist, wie beispielsweise bei Wachfiguren oder Robotern. Oder umgekehrt, wenn etwas am Leben sein sollte, was zum Objekt geworden ist, wie beispielsweise ein amputierter Arm."<sup>12</sup> Die beunruhigende Fremdheit in Amparo Sard's Arbeiten hat etwas – so Freud – mit Verdrängtem und Wiederaufgenommenem zu tun: Das Häuslich-familiäre kann letztendlich nicht seine Pulsdimension und zugleich seine Abgrunddimension verbergen.<sup>13</sup> Auf Amparo Sard's Papierarbeiten und in ihren Videos herrschen nicht gerade fröhliche Spiele vor, sondern Gefahr, Einsamkeit und Stille. Man könnte fast sagen, dass diese Vorstellung nahe am

---

part of this fabric, there a dream desire emerges". (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

<sup>8</sup> "*Demeure* is a French verb of extreme multiplicity. Originally, *demeurer* means "to put off for later", thus referring to the postponed, determined delay, but also referring to law terms. The question of the delay has occupied me long and I won't confront the surviving to death. I have even come to define surviving as a different or alien possibility both to life and death, as an original concept. [...] I was never able to think about neither death nor I paid much attention to it, or even about the waiting or the anguish of death as something different from the affirmation of life. It is about two movements that, to me, seem to be inseparable: the alert attention to the imminence of death is not necessarily sad, negative or lethal, but on the contrary, to me, life itself, and the greatest intensity of life" (Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 41).

<sup>9</sup> "[In order to sound latent thoughts and interpret dreams] Freud proposes "free fantasy" (*freie Einfälle*) or "free association" (*freie Assoziation*) method on the images depicted in the dream that is being examined. *It is important to give free way to the psyche and to defuse all types of restrictive and critical faculties of the conscience*; everything has to reach our mind, even our most bizarre thoughts and images that apparently do not belong to the analysed dream; one has to be totally passive and thus to allow free access to everything reaching our minds in spite of this seeming to be meaningless and unrelated to what it deals; it is just important to make the effort to pay attention to whatever involuntarily emerges in the psyche" (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109).

<sup>10</sup> Cf. Jacques Derrida: *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Ed. Trotta, Madrid, 2008, p. 176.

<sup>11</sup> "Emperor Marcus Aurelius wrote that the cracks appearing in bread and those which are rejected by the baker are able to attract our gaze and to stimulate our hunger. These bread marks are "like the open jaws of wild animals". At least, it is an image" (Pascal Quignard: *Retórica especulativa*, Ed. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2006, p. 14).

<sup>12</sup> Amparo Sard interviewed by Amelia Aranguren, Espacio 1 director of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía for the commemorative 160th anniversary exhibition of LOEWE, 2006.

<sup>13</sup> "The sinister in the experiences occurs whenever *repressed* childhood complexes are revived by an exterior impression, or whenever *overcome* primitive convictions seem to find a new configuration" (Sigmund Freud: "Lo siniestro" in E.T.A. Hoffmann: *El hombre de Arena* preceded by *Lo siniestro* by Sigmund Freud, Ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991, p. 33).

Erfundenen ist. Diese emotionalen Impulse vermögen die makellose Oberfläche zu durchdringen, um mit einem nahezu "fühlbaren" Plädoyer Angst durchschaubar zu machen.

Butler hat möglicherweise Recht damit zu sagen, dass der Körper nicht der Ort ist, an dem Zerstörung stattfindet, sondern es die Zerstörung ist, deren Verlauf fähig ist, ein Subjekt zu kreieren. "Die Bildung des Subjekts ist gleichermaßen Gehorsam, Eingrenzung und Körperregulation sowie die Art und Weise, mit der Zerstörung (im Sinn von unterstützt und einbalsamiert) in ihrer Normalisierung unterhalten wird."<sup>14</sup> Für Jacques Derrida etwa bedeutet der Körper beispielsweise nicht Präsenz, sondern "ist gewissermaßen ein Experiment von Kontext, Trennung und Verschiebung."<sup>15</sup> Selbst dann ist es immer der Künstler, der Spuren hinterlässt, Materialien, die eine Komposition bilden, ähnlich wie bei einem Tatort.<sup>16</sup> Die Spur gibt ein Zeichen und kann nicht ausgelöscht werden, doch ist sie nicht dauernd präsent. In Amparo Sard's Arbeiten dominieren die Spuren, letztendlich figurative, zeugen von etwas Beängstigendem, von ihrer Verkörperung zu einer Art Menage der Grausamkeiten, in der man gezwungen ist, die Grenzen zu erreichen. Zu einer Zeit, in der wir vermutlich über zu viel Ruhe verfügen – *destinerrance* - im Gegensatz zur Ideologie der Virtualisierung der Welt, erscheinen verschiedene verschleierte Situationen, Spuren des Andersartigen, Ereignisse, die etwas Paradoxes haben, die Zeichen, die uns zu einer kreativen Loslösung drängen: "Überall hinterlassen wir unsere Spuren - Viren, Fehler, Bakterien, Katastrophen - Zeichen von Unvollkommenheit, die, wie die Signatur im Zentrum dieser künstlichen Welt erscheint."<sup>17</sup> Diese Spuren zeugen von Unterschieden; sie sind die konkrete Einzigartigkeit für das, was von Amparo Sard unmöglich auf andere Weise ausgedrückt werden kann.

Für Maurice Blanchot besteht das Bildwesentliche darin, sich außerhalb zu befinden, ohne Intimität, aber unerreichbarer und geheimnisvoller als der tiefstinnere Gedanke; bedeutungslos und dennoch sich auf die Tiefe jeder möglichen Nuance beziehend; "verhüllt und doch ausgestellt; mit einer An- und Abwesenheit, die eine Anziehungskraft und Faszination für Sirenen mit sich bringt." Im Sonntagskleid führen uns Amparo Sard's Arbeiten durch ihre sonderbare "Biographie", hin zum Schiffswrack oder um genau zu sein, zu jenem Ort, an dem das Subjekt ertrinkt. Ihre Arbeit ist eine Allegorie der menschlichen Verfassung, die "eine Vorstellung von beidem bietet, dem Schönen und dem Monströsen bei Identitätsverlust."<sup>18</sup> Sie taucht tief in ein Schattenareal ein, um jene Ungewissheiten zu erklären, die uns ausmachen.<sup>19</sup> Sie ist keine Heldin, die das Tödliche genießt, indem sie seine Verknüpfungen akzeptiert, ganz im Gegenteil. Amparo Sard begibt sich selbst auf ein riskantes Gebiet, indem sie den heraklitischen Strom der Verwandlung in tödliches Wasser verwandelt, das sich metonymisch durch den Spiegel materialisiert, welcher auf dieselbe Art und Weise funktioniert, als sei das Andere, das einzige materialisierende Verlangen, anwesend.

---

<sup>14</sup> Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 105.

<sup>15</sup> Jacques Derrida: "Dispersión de voces" in *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

<sup>16</sup> Cf. Ralf Rugoff: "More than Metes the Eye" in *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 62.

<sup>17</sup> Jean Baudrillard: "La escritura automática del mundo" in *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

<sup>18</sup> Antonio d'Avossa: "El sueño de la razón genera moscas" in *Amparo Sard. La mujer Mosca*, Galería Paola Verrengia, 2005.

<sup>19</sup> "Amparo Sard's work –Beatrice Salvatore points out- is an intimate reflection about human kind, about the doubts and anguishes that come together with everyday decisions and actions. It is an analysis of the shady area of human soul and of contemporary identity, always more uncertain and to be forever redefined in an endless fight between hesitation and mistake."

Jenny Holzers Ausspruch "Schütze mich vor dem, was ich will" drückt diese grundlegende Doppeldeutigkeit hervorragend in der Tatsache aus, dass Begierde immer die des Anderen ist. Es wäre möglich, es als "schütz mich vor dem exzessiven, selbstzerstörerischen Verlangen, das ich in mir spüre und nicht kontrollieren kann" zu interpretieren. Es besteht hier ein ironischer Bezug zur traditionellen maskulinen Überzeugung, nach der losgelassene Frauen in ihrem selbstzerstörerischen Zorn gefangen sind so dass sie mit Hilfe gütiger männlicher Dominanz vor ihren eigenen Kräften geschützt werden müssen. Radikal ausgedrückt, beweist dieser Satz, dass in der heutigen patriarchischen Gesellschaft das Verlangen einer Frau grundlegend befremdlich ist und dass sie das möchte, was Männer von ihr erwarten, dass sie begehrt werden will, usw. In diesem Fall bedeutet "Bewahre mich vor dem, was ich will" - "was ich will, wurde mir bereits von der patriarchalischen sozio-symbolischen Ordnung vorgegeben und sie diktiert mir, was ich mir wünschen soll. Die erste Bedingung für meine Freiheit besteht darin, dass ich den Teufelskreis meines entfremdeten Verlangens breche und lerne, mein tatsächliches Verlangen auf eine unabhängige Art und Weise zu formulieren." Das Problem mit der zweiten Interpretation besteht darin, dass es einen raffinierten Widerspruch vom heteronymen entfremdeten Verlangen und dem tatsächlich eigenständigen Verlangen beinhaltet. Aber was geschieht, wenn das Verlangen selbst immer "das Verlangen des Anderen" ist, in einer Weise, dass es als letzte Rettung keinen Ausweg gibt aus der hysterischen Sackgasse des "Ich bitte dich, das, was ich frage, zu leugnen, weil es nichts damit zu tun hat."<sup>20</sup> Möglicherweise bedeutet Schutz in Amparo Sardes außergewöhnlichen Arbeiten dass das Verlangen selbst, ein Bewusstsein des Entsetzlichen, d. h. jener Turbulenzen von Leidenschaft, in denen alles verloren geht, ist. Diese paradoxe Äußerung hat jedoch auch mit der Dynamik von Verführung zu tun mit einem Sprichwort, das ornamental gefaltet ist und das keine einheitliche Bedeutung bietet. Dies scheint nicht ein Aufruf an andere in einer hierarchischen Stellung zu sein, sondern ist ganz im Gegenteil ein Plädoyer, das den problematischen Ort des Subjekts zu erreichen versucht: Es geht nicht um Unterdrückung, sondern um eine sonderbare Glasur. Wie es in kathartischen Erfahrungen üblich ist, treffen sich Ablehnung und Zurückweisung in der Begeisterung für das Extreme, so dass Schutz gutmöglich der vorangehende Moment der bedingungslosen Kapitulation sein kann, jener Mangel an Interesse, den zu erreichen wir so lange brauchen.

Amparo Sardes Video, in dem sie bis zum Hals im Wasser steht und das sie als zeitgenössische Medea erscheinen lässt, ist vielerorts diskutiert worden. Ihr Gesichtsausdruck könnte als Apostroph einer Medusa gesehen werden, als eine extreme Art, unserer Angst zu begegnen. Sie läuft Gefahr, ihren Kopf zu verlieren, denn sie hört nicht auf daran zu denken, dass das Subjekt immer der "letzten Gelegenheit das Problem zu lösen" vorangestellt ist. Wie im, von Ödipus gelösten altertümlichen Rätsel, ist man selbst das Kurzlebige und das Beunruhigende, das zur Zerstörung führt. Lacan weist in seinem Seminar *Das Ego in Freuds Theorie und in der Technik der Psychoanalyse* darauf hin, dass ein beunruhigendes Auftauchen eines Bildes stattfindet und alles, was wir Enthüllung des Realen nennen, zusammengefasst werden kann, in dem dass es weniger durchdringbar ist; das Reale ohne Vermittlung, das äußerst Reale, das essenzielle Objekt, das kein Objekt mehr ist, sondern stattdessen etwas, das das Wort unterbricht und alle Kategorien versagen, das Angstobjekt schlechthin. Dann passiert es, dass das Subjekt verrottet und verschwindet, oder im Traum gibt es die Wiedererkennung seiner vorwiegend kopflosen Figur. In ihren Arbeiten erreicht Amparo Sard den Zustand des "Du

---

<sup>20</sup> Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro vacío de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 319-320. In this text, I follow most of Žižek's opinions and lines of argument in his debate with Judith Butler about passionate (de)attachments.

bist das” mit unerschrockenem Ausdruck und ohne sich selbst ins Formlose zu begeben: ihre Vorstellung von Angst<sup>21</sup> ist in größerem Ausmaß spiegelnde Reflektion.

In seinen umfangreichen Untersuchungen zum Ödipuskomplex hat Freud vaginales Vergnügen und alles, was weibliche Liebkosungen erzielen können, außer Acht gelassen. Es gibt keine vernünftige Darstellung zur Geschichte der Ökonomie der weiblichen Libido. Man könnte auch sagen, dass das Feminine ein Paradebeispiel für *das Unheimliche* ist (das unwirtlich Vertraute, das unterdrückt ist und nicht gezeigt werden sollte) und was mit Kastrationsangst verbunden ist. Ein kleines Mädchen hat nichts vorzuweisen; es würde lediglich sein Nichtvorhandensein zur Schau stellen. Wie Irigaray betont, reagiert das Mädchen mit dem Akzeptieren seines Mankos, der Abwesenheit und Eifersucht, und kapituliert auf eindeutige Weise vor Verlangen, Äußerungen und sexuellen Gesetzen von Männern, allen voran denen des Vaters”.<sup>22</sup> Dieses rohe Bewusstsein des Nichtvorhandenseins, *no locus*, kann zur Passivität und Stille führen, aber es kann auch, wie es Amparo Sards Arbeiten beweisen, mobilisieren und das Imaginäre anregen. Freuds *“Trauer und Melancholie”* hilft uns zu verstehen, dass Depression der Mutterboden für Wertminderung von Frauen ist. Verübte Kastration führt zum Verlust von Selbstwertgefühl. Frauen, die ihren Penisneid nicht überwinden können, bleibt nur Hysterie. Selbst die Ausführungen über den Todespuls sind in Freuds Analyse ausschließlich den Männern vorbehalten. “Die (sogenannte) weibliche Sexualität enthält weder “Wahrheit”, noch “Kopien”, noch “etwas Eigenes”: Frauensex wird jene, die sich mit der Frage danach beschäftigen, erblinden lassen.”<sup>23</sup> Diese Blindheit gilt als Beweismittel für Kastration, wobei die Beweise zeigen, dass weibliches Verlangen ein belangloses Überbleibsel ist, etwas das uns gefällt und das uns zum Schlimmsten führt, zu Exkrementen und Menstruationsblut, Materie, die schlichtweg nicht idealisiert werden kann. Freud führt aus, dass Frauen im Verlauf der Geschichte nur minimal zur Forschung und zu Erfindungen der Menschheit beigetragen haben. “Dennoch haben sie im Textilbereich eine Technik entdeckt, die der Filigranmuster. [...] Die Natur selbst gibt ein ähnliches Beispiel, in dem sie Haare über die Genitalien wachsen lässt, die sie bedecken. Der noch ausstehende Fortschritt hätte darin bestanden, die in die Haut gepflanzten Fasern so zu verflechten, dass sie eine Art Filz bilden. [...] Wir sind versucht, uns den unbewussten Grund für diese Erfindung vorzustellen.” Es ist eine sonderbare Beschreibung für die Ursprünge der Kunst des sich Bedeckens. Frauen müssten weben, um das Schauderbare, das doch ebenfalls das Geheimnisvolle ist, den Blicken zu entziehen. Freuds Faden wäre aus Schleier und Fetisch gesponnen, Freud, der annahm, dass weibliche Sexualität auf einem Kindheitszustand beruht und von einem phallischen Super-Ego abhängig ist. Rätselhafte Somatisierungen oder die hysterischen Träume von Frauen wurden ähnlich wie “karikierte Kunst” gesehen und galt als schlechte Kopie. Irigaray zufolge wurden sie als Nachahmung produziert, als Parodie eines künstlerischen Prozesses, in ein ästhetisches Objekt verwandelt und dennoch wegen ihres Nachahmungscharakters wertlos und verwerflich. Gebranntmarkt so lange sie gefälscht sind.”<sup>24</sup> Vor hysterischen Schauspielen gab es den Aufruf nach Anständigkeit und Bescheidenheit, aber insbesondere galt es als notwendig, das Blut und die “Schuld” zu verstecken. Dieser *‘Tod im Uterus’* ist die Umkehrung männlicher Sublimierung und

---

<sup>21</sup> It is convenient to remember what Lacan says regarding this: Vision of anguish, of identification with this anguish, last revelation of the *you are it*. *You are it, which is the furthest from you, this which is the most formless*. Cf. Jacques Lacan: *El Seminario 2. El Yo en Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1983, pp. 240-241.

<sup>22</sup> Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 40.

<sup>23</sup> Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 69.

<sup>24</sup> Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 111. Regarding this same Freudian text about femininity, Jacques Derrida writes “Un verme seda. Puntos de vista respunteados sobre el otro velo” in Jacques Derrida and Hélène Cixous: *Velos*, Ed. Siglo XXI, Mexico, 2001, pp. 64-66.

Spekulationen. Dennoch zeigt das weibliche Verlangen, das sich in Amparo Sard's Arbeiten äußert, dass es möglich ist, eine ganz andere Geschichte zu durchdringen. Es ist möglich, den Todespuls zu erklären, ohne dabei patriarchalischer Einbildungskraft und ohne Regress hysterischer Dramatisierung zu erliegen.

Amparo Sard's zerbrechliche und gleichzeitig erstaunliche Arbeiten erzählen von seelischen Schockzuständen. Sie ist die immerwährende Hauptdarstellerin in einer Situation von Schmerz und Loslösung, so, als handelten ihre Träume von einer schwer zu erklärenden sexuellen Belästigung.<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit dem problematischen Todespuls scheint Loslösung etwas Ursprüngliches zu sein, eine Spalte, in die "leidenschaftliche Bindungen" fallen könnten.<sup>26</sup> Todespuls kann als ontologische Entgleisung angesehen werden, was sich auf die Auflösung von Verlangen bezieht; welches das Subjekt (in seiner Verfassung) im traumatischen Zusammentreffen, freudig ersetzt. Durch Spiegelreflektion hervorgerufen, glaubt das Ich, auf einem Gelände von Müll umgeben zu sein und gerade deshalb gewinnt es an Stärke.<sup>27</sup>

Sich selbst als ganzes Objekt zu sehen beinhaltet eine Art visueller Unterwerfung. Wenn das, wie in den Bildern von Amparo Sard ausgedrückte Verlangen, die Unmöglichkeit seiner Befriedigung zur Folge hat, so findet der Puls seine Befriedigung in der Bewegung selbst und zielt darauf, genau diese Befriedigung zu unterdrücken: "Während das Objekt der Begierde auf dem grundlegenden Mangel basiert, der aufgrund seiner Suche nach dem Objektbezug besteht, so basiert das Pulsierungs-subjekt auf wesentlichem Übermaß, auf der überzogenen Anwesenheit von etwas immanent 'Unmöglichem', das in unserer gegenwärtigen Realität nicht da sein darf. Das *Id*, das natürlich der letzte Beleg des eigentlichen Subjekts ist."<sup>28</sup> Amparo Sard setzt Verzögerung als aufgeschobenes Mittel ein, um "eine wiederhergestellte Identität zu erlangen."<sup>29</sup> Aus diesem unaufhaltbaren Schauspiel instinktiven Lebens ergeben sich Irrtümer. Dieses Leben bemüht sich nicht um einheitliche Ganzheit, sondern zerrt uns herum und hinterlässt uns bruchstückhaft oder im Einflussbereich von Fata Morgana, die die

---

<sup>25</sup> According to some experts, there is no sex without harassment, whether this be a bewildered look or that of whom is shaken or traumatized by the uncanny character of what is happening. Žižek, for example, highlights that the key heavenly fantasy is that of observing the parents copulating before their child, who observes them and makes some comments: "Here we have to turn to the Freudian concept of the child's original *Hilflosigkeit* (neglect/uneasiness) [...] The child is abandoned, he does not have a "cognitive map" before the enigma of the pleasure of the Other, he is unable to symbolise the mysterious gestures and sexual insinuation that are there present" (Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 309).

<sup>26</sup> "The need for passionate attachment to provide a minimum of being involves the presence of the subject as "abstract negativity" (the primordial gesture of de-attachment regarding its surrounding). Fantasy is then a defensive formation against the primordial abyss of de-attachment, of the loss of the being (its support), that *is* its own subject. Then, in this conclusive point it is necessary to add the following to Butler's: the emergence of the subject is not strictly equivalent to subjection (in the sense of passionate attachment, of submission to some figure of Other), provided that for this passionate attachment to occur, there must be the crack present that *is* the subject. Only if this crack is already there, we are able to explain the possibility for the subject to extract itself from the power of fundamental ghost" (Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 310).

<sup>27</sup> "The formation of the *I [je]* is onirically symbolized by a fortified field, or even a stadium, distributing from the inner ring until its perimeter, until its surrounding area of wrecks and swamps, two opposed battle fields where the subject insists on searching the high and remote inner castle, whose form (sometimes juxtaposed in the same booklet) symbolizes the *it* quite shockingly" (Jacques Lacan: "El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" in *Escritos*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, Mexico, 1989, p. 90)

<sup>28</sup> Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 329.

<sup>29</sup> Antonio d'Avossa: "El sueño de la razón genera moscas" in *Amparo Sard. La Mujer Mosca*, Galería Paola Verrengia, 2005.

Fantasie beflügeln.<sup>30</sup> Derselbe Schöpfer erklärt, dass das Werk *Con el agua al cuello* (2004) von der Angst, die durch Zögern hervorgerufen werden kann, handelt. “Wenn das authentische Ich sich selbst zu sehr vom anderen Ich unterdrückt fühlt, jenem, das von der Gesellschaft unterdrückt wird, erreichen wir den Zeitpunkt, an dem der destabilisierende tote Punkt auftaucht.”<sup>31</sup> Als letzten Ausweg gibt es kein symbolisches Element, ohne das man Unbehagen spürt.

Nach Pilar Garcés zu urteilen sind Amparo Sards Erzählungen ganz und gar nicht oder nur wenig beruhigend. “Wie bei dem augenscheinlich ruhigen Meer versteckt Amparo Sard hinter dem cremefarbenen Schleier ihres Papiers gefährliche Unterströmungen, verworrene Situationen, aufwühlende Augenblicke und auf Schlaflosigkeit oder nur Albträume basierende Ideen.”<sup>32</sup> Alles, was in einen symbolischen Austausch übertragen werden kann, ist immer etwas Abwesenheit als auch Anwesenheit. Es vermittelt jene Art grundlegenden Wechsels, der es verschwinden und andernorts wieder erscheinen lässt. Das Kunstwerk hat eine Schleierfunktion und steht für imaginäre Erfassung, Ort der Begierde und die Beziehung zum Jenseits, lebensnotwendig in der Formulierung einer symbolischen Relation. “Es handelt sich um den Abstieg auf die imaginäre Ebene des Dreierhythmus von Subjekt – Objekt – Jenseits und ist grundlegend in jeglicher symbolischen Beziehung. Mit anderen Worten geht es bei der Funktion des Schleiers darum, die Mittelposition des Objekts darzustellen.”<sup>33</sup> “Im Doppelspiel des Verschleierns”<sup>34</sup> treten Widersprüche auf. Gewissermaßen handelt es sich um eine Falte, die ver- oder enthüllt.<sup>35</sup> Aber zunächst haben wir die Geschichte eines dramatischen Schnitts. Kastration ist weiterhin entscheidend und daher sind Frauen eher dem Religiösen zugeneigt, lehnen jedoch dessen legitime vermittelnde Funktion ab.<sup>36</sup> Der Ursprung dieser Vorstellung sollte nicht so zwanghaft der Phallus sein. Hélène Cixous diskutiert das Sehnenwollen von der Flucht vor der Kurzsichtigkeit, die größtenteils auch ein Entkommen vom Patriarchalischen ist,<sup>37</sup> von jenen gesellschaftlichen Regeln, die Frauen Anstand diktieren. Cixous untersucht die Verbundenheit von Schleier und Körperbehaarung

---

<sup>30</sup> “Mankind’s instinctive life is featured by restlessness, fragmentation, fundamental discord, the essential non-adaptation and anarchy that open up all possibilities of displacement, this means of error: and this is evidenced by experiencing analysis itself. Moreover, provided the object can only be captured as mirage, the mirage of a unit that is impossible to be re-apprehended at the imaginary level, all types of objectual relationships cannot suffer from fundamental uncertainty” (Jacques Lacan: *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1983, pp. 256-257).

<sup>31</sup> Amparo Sard: text about *Con el agua al cuello*, 2004.

<sup>32</sup> Pilar Garcés: “Un mundo de Perlé” in the *Art Report*, Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2005.

<sup>33</sup> Jacques Lacan: “La función del velo” in *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

<sup>34</sup> Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 102.

<sup>35</sup> “[...] a difference that does not stop being unfolded and folded back again on each of the sides, and that doesn’t unfold before folding the other, in a co-extensiveness of unveiling and the veiling of the Self, the presence and the withdrawal of the being” (Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 45).

<sup>36</sup> The childhood discovery of (feminine) castration triggers penis jealousy but it also makes women go towards a certain kind of fetishization, or rather, towards the religious: “But this “envy” is not only related to justice. *It nourishes the worshipping for the fetish prototype*. And thus, this should be interpreted in relation to a religious inclination. “Mystical” values to which women *prone*: due to the failure, the censure of their pulsions; due to everything from their earliest childhood, their “pre-Oedipal state” would remain a secret, obscure, “black continent”; due to the revelation, moreover, of the male organ as omnipotence; due to their marginality in relation to the systems of exchange; due to their “passivity” and even to their “masochism”; etc. A religious service of which women would be in charge, taking on its custody” (Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 104).

<sup>37</sup> “The nostalgia for the secret non-clairvoyant got up. However, one really wants to see. Isn’t it true? *To see!* One *wants to see!* Maybe we have always had the same desire of seeing?” (Hélène Cixous: “Sa(v)er” in Jacques Derrida and Hélène Cixous: *Velos*, Ed. Siglo XXI, Mexico, 2001, p. 32).

und dem, das festlegt, was verschleiert und was gänzlich versteckt werden soll.<sup>38</sup> Würde der Schleier zerrissen werden und mit ihm seine religiösen und erotischen Konnotationen, so bliebe nichts übrig, was auch nur irgendwie der Realität gleichkommt. Das Reale ist keine "reale Realität" als Teil einer virtuellen Simulation, sondern Leere, die auf eine lückenhafte widersprüchliche Realität zurückgeht. Die Funktion jeder symbolischen Matrix besteht darin, ihre Unvollständigkeit zu verstecken. Diese Geheimhaltung kann dadurch erzielt werden, indem man vorgibt, dass es innerhalb der lückenhaften widersprüchlichen Realität eine andere Realität gibt, die nicht auf einer Unmöglichkeit basiert.

Es ist noch zu früh, den Schleier zu entfernen oder auf dramatische Weise den Vorhang zu heben, aber – wie bei Amparo Sard – ist es jetzt Zeit, einen Sichtschirm zu akzeptieren.<sup>39</sup> Wir müssen die Fantasie durchqueren (*traverseer*), erkennen, dass ihre von Lévi-Strauss oder Lacan diskutierte Bedeutung nichts anderes als ein Oberflächeneffekt ist, eine Illusion. Seine Merkmalsanalyse prangert die Illusion von Gehalt an, die Tiefe oder Ganzheitlichkeit, die die Realität des Ausschnitts favorisiert, den Bruch oder die Reifung. Kunst versucht immer, den "anderen Blickwinkel" zu erkunden, das bedeutet jenen Ort, an dem Bedeutung ihre Funktion auf die Reproduktion von Bedeutung ausübt, die vom Subjekt nicht bezwungen werden konnte und von der Bedeutung durch eine Widerstandsbarriere getrennt wurde. Es ist der Untergang des Subjekts, das eigentlich wissen sollte, was der Vorstellung der Umsetzung der Vereinbarung im Wege steht. Kunst kann das, was das Symptom vorgibt, nämlich die Wahrheit, zerstören. In der Artikulation des Symptoms mit dem Symbol gibt es nur einen vorgetäuschten Abstand.<sup>40</sup> Sprache ist mit etwas verbunden, das das Reale durchdringt. Amparo Sards Papierarbeiten sind eine meisterhafte Realisierung davon. Um das Verschwinden zu verhindern, müssen wir die Erfahrung festhalten, obwohl dies eine Halbwahrheit ist. Lacan zufolge kann das Reale im Durcheinander der Wahrheit gefunden werden.<sup>41</sup> Das Reale ist immer ein Bruchstück, ein Kern, um den Gedanken Geschichten spinnen. Der Nachteil besteht darin, sich mit nichts anderem zu vermischen. Zwischen gieriger Leidenschaft und erstaunlichem Gefühl haben wir den Eindruck, dass sich alles im Unsinn auflöst, in jenen beunruhigenden Irrtum, den Amparo Sard weiterhin aufzeigt.

Die Fantasie der Künstlerin geht über orthopädische Antworten hinaus.<sup>42</sup> Sie hat sich nicht gemerkt "was gewusst werde sollte", und sie ist nicht nostalgisch. Ganz im Gegenteil, sie

---

<sup>38</sup> "This enigma of pubic hair got Freud [...] up as a fatality of theoretical delirium. As it happens to everybody, Freud believes women to be castier than men. But this modesty is, naturally, a movement so unbeatable, so contradictory in itself, so exhibitionist in its own logics that the most modest would always be the less modest – as the law of the symptom is" (Jacques Derrida: *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Ed. Trotta, Madrid, 2008, p. 74).

<sup>39</sup> "Here, we don't have to forget the radical ambiguity evidenced in Lacan's the Real: it is not the ultimate referent to cover /embellish /domesticate by means of a screen of fantasy. The Real is also and primarily the screen itself, as an obstacle that always distorts our perception of the referent, of the reality that we have before our eyes" (Slavoj Žižek: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Debate, Barcelona, 2006, p. 186).

<sup>40</sup> Cf. Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 24. Libido participates in the hole, as it happens in other forms that represent the body and the real, something that, as Lacan himself clarifies, tries to reach the function of art.

<sup>41</sup> "This was precisely what took me to the idea of the knob, which comes from the fact that truth is self-pierced due to its use forever creating meaning, to its sliding nature, being taken in by the image of the corporal hole from which it emerges, let's say the mouth because it is licked. There is a spinning dynamics of gaze, that is to say, that it comes from the eye looking, but also from the blind spot. It comes from the instant of looking and it lies as a point of reference. In fact, the eye sees instantly. This is what is called intuition, by which is rolled what is called the space in the image" (Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, 2006, p. 83).

<sup>42</sup> "We don't always have to have an answer ready. We can distressingly be happy without knowing if we come or go. Uncertainty seems to be tolerable, and sometimes desirable. Staggering freedom is better than the



vermittelt den Eindruck, dass Sie die Macht der Vergessenheit als Mittel schöpferischer Plastizität einsetzt wie Nietzsche in seinen zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtungen* ausführt. Auf den Papierarbeiten der *El olvido* Serie (2008) scheint diese Plastizität zweigeteilt zu sein oder eine Doppelnatur anzunehmen. Im Video befindet sie sich in einer transparenten Acrylfalle, ist lebendig begraben und zwingt uns dazu, unsere tiefinnersten Ängste auf sie zu projizieren. Möglicherweise führt uns Sard unsere Schwierigkeit vor Augen, Endlichkeit zu akzeptieren, d.h. zu vergessen, was noch nicht stattgefunden hat. Sie bezieht sich auch auf eine frostige Zeit und auf eine Beschränkung unserer Begierde, um genau zu sein auf einen verschlüsselten Prozess, der Gedanken ohne Inhalt preisgibt. In ihren Arbeiten gibt es den Anschein von Gräueltaten,<sup>43</sup> wie in der Serie der *Mujer Mosca*, die Unentschlossenheit diskutiert. "Auf den Papierarbeiten erscheinen Figuren", so Amparo Sard, "die sich gerade entscheiden wollen, es aber nicht tun."

Das Element Wasser bezieht sich immer auf jenen Zeitabschnitt, währenddessen eine Entscheidung getroffen werden soll. Und ganz beiläufig führt Lähmung zu einem Versehen. In der Serie *El error* (2007-08) scheint sie in einem Aquarium-Sarg zu ertrinken oder im Sitzen durch die Wand zu gehen. In anderen Arbeiten hält sie einen Spiegel und betrachtet sich, ohne dabei jedoch "narzisstisch" zu erscheinen. Die Handlung des Videos besteht aus einer Art körperlichen Anpassung auf ein Brett, aus dem ihre Kontur gesägt wurde. Es entsteht der Eindruck, Amparo Sard materialisiere sich mit dem, was Bachelard als den "Opheliakomplex" bezeichnet.<sup>44</sup> In *Segundo error* befindet sich ein Spiegel auf dem Grund des Wassers. Das Licht gibt den leidensvollen Gesichtsausdruck der Frau preis und ihr irrsinniges Bestreben, weit über die Grenzen hinauszugehen. Angst nährt sich selbst. Erinnerungen an Fehler wiederaufleben zu lassen, verstärkt diese abgründige Empfindung. Amparo Sards Frauen, suspendierte Bräute, haben jegliches Schamgefühl und Angst verloren, und es ist lange her, dass sie entschieden, mit ihren eigenen Worten zu sprechen und reine Empfindungen zu übermitteln. Sie sind von keinem abhängig, nur von sich selbst. Sie würden sich jedoch über deine Gesellschaft freuen. Sie sind mit der Welt durch eine Nabelschnur verbunden, das Wasser reicht ihnen bis zum Hals, aber sie atmen noch, laufen, fliegen mit bedenklicher Balance, gehen durch Wände und Wasser und können mit einem Schlag wiedergefunden werden.<sup>45</sup> So sehr diese luftarmen übertriebenen Handlungen uns mit Terror erfüllen, so hinterlassen sie den Eindruck eines törichten Urteilsvermögens.

Kunst sollte möglicherweise nicht aufhören darüber zu sprechen, woran es ihr mangle, hat sie sich erstmal der Orgie und der darauf folgenden Müdigkeit hingegeben.<sup>46</sup> Allerdings geht es uns im Unwirtlichen gut, etwas, das nicht unbedingt bedeutet, dass wir Angst akzeptiert

---

government of flies, recurrent bugs in the artist's imaginary, which are conventional tyrants ready to take us where we don't want to go. To chose for ourselves. To think for us. No, thanks. We would rather be ruled by the laws of chance, we like making mistakes in order to go forwards, even when we run the risk of losing a part of our body in the attempt" (Pilar Garcés: "Un mundo de Perlé" in *Art Report*, Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2005).

<sup>43</sup> "[...]the organization of its visual everything is suspended in a space of time with no identity, and this immediately involves the rumour of a dream of reason that in dreaming it generates monsters of such a beauty that it is impossible to explain, of such excessive lightness, whiteness that dreams like transparent milk" (Antonio d'Avossa: "El sueño de la razón genera moscas" in *Amparo Sard. La Mujer Mosca*, Galeria Paola Verrengia, 2005).

<sup>44</sup> Cf. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1978, pp. 125-143.

<sup>45</sup> Pilar Garcés: "Un mundo de perlé" in *Art Report*, Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2005.

<sup>46</sup> Zizek points out that real excess does not consist in practicing our most intimate fantasies instead of talking about them, "but, precisely, it is *talking about them*, letting them conquer the great Other to the extent of literally being able to "fuck with words", to destroy the elemental boundary between language and pleasure" (Slavoj Zizek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 243).

haben.<sup>47</sup> Das Ungeheure, das uns beängstigt,<sup>48</sup> die aufwühlende “Realität”, die Amparo Sard betritt, kann sich nicht in Luft auflösen als wäre nichts gewesen. In der Serie *Impasse* (2009) verdeckt sie ihr Gesicht mit den Händen, so als forme sie eine Art Kanu. Einige Spiegel sind verwinkelt aufgestellt und multiplizieren die Gegenwart des Subjekts, das versucht, das unendliche Vergnügen zu begreifen, aber die Frau sitzt oder liegt auch inmitten zweier Spiegel und läuft, sie unter dem Arm tragend, davon. Und dort, auf die kalte Oberfläche legt sie ihre ausgeschnittenen Boote. Nach Lacan zu Folge ist das, was das Subjekt im veränderten Körperbild (wie im Spiegel) findet, das Musterbeispiel aller Arten von Ähnlichkeit, die der Welt von Objekten mit einem Hauch von Feindseligkeit begegnen. Dies geschieht, indem sie die Inkarnation des narzisstischen Bildes mit dem Gleichartigen gegenüberstellt, welches sich aufgrund seines Zurückzugs nach dem Zusammentreffen mit dem Spiegel in ein Relief höchst intimer Aggressivität verwandelt. Manchmal starren wir das Übergangsobjekt an und nicht sein Spiegelbild: “der lose Faden einer Windel, ein Stück Liebgewonnenes, das sich nicht von der Lippe oder der Hand trennen lässt”.<sup>49</sup> Die Idee, dass Bindungslosigkeit und Kastration bei dem Erscheinen des Subjekts dazwischentreten, wird fortgeführt: “Kastration bedeutet, dass es wichtig ist, Lust abzulehnen, um auf umgekehrter Ebene vom Gesetz der Begierde erreicht zu werden.<sup>50</sup> Frauen können nicht weiterhin das Höchste Nichts sein.<sup>51</sup> Die Ausschnitte jener Konstruktion, die ich das “Boot” nenne, mögen nur Bretter oder ein unsicherer Unterschlupf sein und die kleinteilige Aufgabe, das Papier zu durchdringen, um eine Figur zu schaffen, die die Handlungen von Amparo Sard reflektiert. Die Ausschnitte sind Zeugen, dass das Unterdrückte noch nicht zur Trennung oder bitterem Nihilismus geführt hat. Durch diese Pein bohrt sich eine einzigartige Kraft, ein sonderbares Verlangen, der Eifer, das Unerträgliche zu überwinden.

Wir leben in einer atonalen Welt ohne Vorboten, der der Vielfalt von Realitäten Sinn gibt, einer Welt, in der die Spektakularisierung aller Lebenswelten das Finden von Antworten verhindert. Die Notwendigkeit zu wissen, *wo* wir uns befinden, wirft die Frage danach auf, *was* ein Ort ist. Michel Serres schlägt in seinem Buch *Atlas* vor, eine neue Definition für jenen Transitort zu formulieren, an dem reale und virtuelle Landkarten in einer fortlaufenden

---

<sup>47</sup> “If we don’t accept abandonment, anguish, passion and the night of agony, we are nothing but unfaithful images, leftover stones badly cut that don’t fit into the building and that are no good for anything” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 19).

<sup>48</sup> “In his essay about the sacred, Rudolf Otto turns the huge into a category of the pneumatic. “In his fundamental sense”, he says, “it means the horrific, the *sinister* of the pneumatic”. He understands the notion of hugeness as header for the book, the same way Faust uses it: “shudder is the best part of human kind. No matter how much the world makes you pay, the feeling in between emotion is when mankind feels its immensity in depth”. The shivering before the huge –*das Ungeheure*– is in fact the fear before what doesn’t allow to be said in words, what escapes from comprehension and measurement. Thus, the huge is not only what escapes from the *nomos*, it is the Greek *deinos*, a sort of terror that leaves the world wordless. This tearing away of the voice that stops appointing things, that takes the spectacles of the world to an indescribable monster is analogous, at the speaking level, to what in the order of visibility leaves the prisoner without countenance, depriving him from the face-to-face by means of what men signal their presence before the rest” (Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 75). Cf. Rudolf Otto: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Ed. Alianza, Madrid, 1980, p. 20.

<sup>49</sup> Jacques Lacan: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” in *Escritos*, vol. 2, Ed. Siglo XXI, Mexico, 1989, p. 794.

<sup>50</sup> Jacques Lacan: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” in *Escritos*, vol. 2, Ed. Siglo XXI, Mexico, 1989, p. 807.

<sup>51</sup> “When you are the supreme nothing, you say: “I love you inside of me”. And, when your nothing is greater, you exclaim: “hit me harder because I don’t want to feel what I feel”. As a formal exercise, you turn into a killer without corpse, a lover without object, a corpse without killer. Your art for sudden transformation is an astute dance of appearances: alibis for what you know better: the nothing” (Barbara Kruger: *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Ed. Tecnos, Madrid, 1998, p. 213).

Verschränkung überlappen.<sup>52</sup> Amparo Sard macht ihre Fantasiewelt im Zentrum eines Fehlers fest, an Vergessenheit und völligem Stillstand, in einer krassen atypischen Dimension. Möglicherweise verweisen ihre neuen Skulpturen, in Form von Booten oder durchbohrten Brettern, auf den Ort, an dem wir letztendlich zu Atem kommen. Es ist nützlich zu wissen, dass, wenn sich das Subjekt zu nahe am Fantastischen bewegt, eine Art Selbstausslöschung einsetzt. Die Arbeiten von Amparo Sard sind eine Kombination aus Reflektion und Lustverlust<sup>53</sup> Was ein Mindestmaß einer geisterhaften Beschaffenheit bewahrt, ist das Agalma, das *a Objekt*, das wie das Fantasieobjekt mehr als das Objekt selbst ist und mit Hilfe dessen man sich würdig fühlt, von anderen begehrt zu werden. Die ursprüngliche Diskussion von Begierde geht nicht darum, was man sagen will, sondern vielmehr um die Erwartung zu wissen, was andere von einem wollen, was andere in einem sehen und was man selbst für andere bedeutet. Möglicherweise sind Amparo Sards Arbeiten eine Allegorie dieser veränderten Begierde, die sich darüber bewusst ist, dass man sie nie so sieht, wie sich selbst. Ihre Punktzeichnungen sind als Braille interpretiert worden und übermitteln eine Mischung von Klarheit und Blindheit, mit der Sorge, dass, obwohl wir verstehen, was geschieht, wir noch lange nicht genau wissen, was passiert.

An einer Stelle im Video *El olvido* formt Amparo Sard mit ihren Fingern einen Brunnen, so dass ein ungewöhnlicher "Regenbogen" erscheint. Das Zeichen für Hoffnung nach einer biblischen Katastrophe nimmt hier die Form des Minimalen ein, als müssten wir über nichts nachdenken und würden nur von zufälliger Poesie bewegt. "Das Schöne", so schreibt Pilar Garcés über die Ästhetik in Amparo Sards Arbeiten, "und das Böse befinden sich auf einer Ebene. Das Alltagsgeschehen enthält viel Geheimnisvolles."<sup>54</sup> Sie will beides, die Spiegelung berühren und den Grund erreichen, den bestmöglichen Weg ausfindig machen. In Weiß oder im Blumenkleid, so, als befände sie sich auf einer Feier oder Party, stellt sie schwierige, schmerzgefüllte Geschichten dar. Amparo Sard akzeptiert die Doppeldeutigkeit und die Bedeutung des Ungewissen.<sup>55</sup> In ihren Arbeiten fängt sie den mit der Kraft des unterbewusst Sehenden ein, mit einer sonderbaren Mischung aus Gewalt und Poesie. Sie macht uns atemlos.

---

<sup>52</sup> "Where I am? Who I am? Is it the same question that only requires an answer about the locus? I just live in the folds, I am only folds. How strange the fact is that embryology has taken so little from topology, its mother and sister science! From the early stages of my embryo formation, *morula*, *blastula*, *gastrulla*, vague and precise germs of little man, what is rightly called fabric, folds out, in fact, one, hundred times, thousands of times. In other languages, our neighbours keep on calling them folds, linking each other, tearing them apart, piercing, invaginating them, as if manipulated by a topologist, to end up becoming volume and mass, full and empty, the flesh gap between the minuscule cell and the world surrounding, which is named and whose hand now, folded in itself, is drawing volutes and loops, knobs and folds on the page" (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

<sup>53</sup> "There is a gap that will forever divide the phantasmagorical core of the self from the subject of the most "superficial" forms of its symbolic and/or imaginary identifications –I am never able to completely take on (in the sense of symbolic integration) the phantasmatic core of my self: whenever I get too close to it, what happens is the *aphanisis* of the subject: the subject loses its symbolic consistency, it desintegrates. And, maybe, this unnatural update of the phantasmatic core of my being in real society is the most humiliating form of violence, a sort of violence that undermines the base itself of my identity ("my own image")" (Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, Mexico, 1999, p. 197).

<sup>54</sup> Pilar Garcés: "Un mundo de perlé" in *Art Report*, Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2005. Amparo Sard refers, in a conversation, to one of Eugenio Trías's essays about the beautiful and the sinister to talk about the stories that she has created to try to account for the things that our gaze is almost unable to cope.

<sup>55</sup> Amparo Sard points out that she is precisely interested in artists that work with ambiguities, where the beautiful and the sinister are blurred: Nebreda, Otto Dix, William Kentridge or Louise Bourgeois.

Diese Arbeit ist nicht buchstäblich autobiografisch,<sup>56</sup> sie besitzt eine klare performative Qualität. Amparo Sard ist immer bereit, Risiken einzugehen, ungeachtet ihres Bezugs zu ewiger Unentschiedenheit. Sie hört nicht auf, sich mit dem Extremen zu beschäftigen, und ebenso hört sie nicht auf,<sup>57</sup> Endlichkeit zu erkunden. Ihre Arbeiten bewegen mich. Sie sind scharfsinnig. Sie erinnern an Barthes' Vorstellung von Photographie, die im selben System sowohl den Tod als auch dessen Bezugnahme behandelt. Es gibt eine "fotografische" Schicht in Amparo Sards Arbeiten, die den Betrachter dazu zwingt, einige Punktierungsgebiete genau anzusehen. *Punctum* wird als strukturiertes, sich wiederholendes Zeichen definiert. Diese Beziehung auf eine unersetzliche Referenz ist im Fall von Amparo Sard ihr beharrliches Tauchen in den beunruhigenden Fluss von Subjektivität. Ihre Einzigartigkeit, die leuchtet und unvergesslich wird, ist in allen Fehlern gegenwärtig, sie sind Versehen und Unschlüssigkeiten einer Schöpferin, die, wie schon gesagt, auf den Grund stößt, ohne dabei zu vergessen, was sich an der empfindlichen Oberfläche abspielt. In *Camera lucida* betont Barthes, dass alles Gesagte nur versucht, die einzigartige Behauptung zu verstecken, dass alles verschwinden solle und dass wir nur solange treu sein können, wie wir die auslaufende Bewegung beobachten können, deren Erinnerung wir tief im Inneren ablehnen. "Ich bin tot" ist in unserem Bewusstsein eine unmögliche Behauptung. Amparo Sard verzögert ihren Aufenthalt in der Gefahr, dort, wo nach Hölderlin, das uns Rettende, bereit ist, aufzutauchen. Der Psychotiker, so Winnicott, schaudert bei einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat. In Amparo Sards kontrapunktierenden Arbeiten ist das Katastrophale nicht das Ende vom Ende, sondern die unheilvolle Rückkehr unserer Zwangsvorstellungen. Ihre Vermutungen rufen das Andere herbei, das ebenfalls verspätet ist. Vielleicht fordern ihre auf dem Spiegel platzierten Boote die bewegende Eigenschaft der Metonymie, der Namensvertauschung, heraus, das "Verdrängen", nach Freud, das Weiterleiten des Traums. "Metonymie ist jedoch kein Fehler oder eine Lüge. Sie bezieht sich nicht aufs Falsche. Und wortwörtlich mag es vielleicht kein *punctum* geben. Es ist etwas, das jeden Ausdruck möglich macht, das jedoch nicht den Schmerz lindert. Es ist sogar ein Ausgangspunkt, ein Ursprung des Leidens, nicht punktuell und grenzenlos."<sup>58</sup> Es ist ein Teil des Ganzen, Sosia (Doppelgängertum), schattenhaft, auf der Bühne, losgelöst in seiner Reflektion,<sup>59</sup> erstaunt im Schmerz. Furchtlos kann ich es auf den Punkt bringen. Bemerkenswert. Endgültig.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> "Surely –Amparo Sard points out- it is not a literally autobiographic work. It is so in the sense of unfolding my personal point of view of life".

<sup>57</sup> "Centre of irreplaceable singularity and of unique reference, the *punctum* oozes and, this is the most surprising, it is susceptible to metonymy. And from the very same moment it allows to be taken to the playground of substitutions, it is able to invade it all, both objects and affects" (Jacques Derrida: "Las muertes de Roland Barthes" in *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 79).

<sup>58</sup> Jacques Derrida: "Las muertes de Roland Barthes" in *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 85.

<sup>59</sup> "But Sosia will never be heard around Alcmena, because the sort of I, due to its nature, is to always find itself, a reflection that prevents it from having everything it wants to achieve. This type of shadow that is both competitor, master or servant depending on the case, separates it from whatever is at stake, the recognition of desire" (Jacques Lacan: *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1983, pp. 396-397).

<sup>60</sup> "Death's imminence is presented, it is always ready, because it is not introduced so that it remains in between the metonymic eloquence of the "I am dead" and the instant in which absolute silence takes place, and there is

nothing else to say (full stop, that is all)" (Jacques Derrida: "Las muertes de Roland Barthes" in *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 86).