

Freudianamente, Susan Hiller

Ana Iribas Rudín

Arte e Investigación (N.º 16), e041, noviembre 2019. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e041>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

FREUDIANAMENTE, SUSAN HILLER

FREUDIANLY, SUSAN HILLER

ANA IRIBAS RUDÍN

airibas@art.ucm.es

Departamento de Pintura y Conservación-Restauración. Universidad Complutense de Madrid.
España

Recibido 12/5/2019 | Aceptado 19/8/2019

Resumen

La instalación *From the Freud Museum* (1991-1996), de la artista Susan Hiller (1940-2019), realizada como homenaje crítico al padre del psicoanálisis, es el objeto de este texto. La obra se describe y se analiza, de modo genérico, desde una perspectiva conceptual, a la vez que es considerada en su relación con Sigmund Freud y con varios conceptos del psicoanálisis, tales como el inconsciente, la asociación libre, el contenido manifiesto y latente y la represión. Por último se presentan y comentan tres cajas específicas de la instalación, en relación con los conceptos freudianos de lo cómico, las parapraxis y lo siniestro.

Palabras clave

Susan Hiller; Sigmund Freud; *From the Freud Museum*; arte; psicoanálisis

Abstract

The installation *From the Freud Museum* (1991-1996), by the artist Susan Hiller (1940-2019), made as a critical homage to the father of psychoanalysis, is the object of this text. The work is described and analyzed from a conceptual perspective; it is also considered in its relation to Sigmund Freud and to several concepts of psychoanalysis, such as the unconscious, free association, manifest and latent content and repression. Lastly, three specific boxes of the installation are discussed in relation to the Freudian concepts of the joke, parapraxes and the uncanny.

Keywords

Susan Hiller; Sigmund Freud; *From the Freud Museum*; art; psychoanalysis



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

El 11 de marzo de 1938 Hitler invade Austria. Sigmund Freud (1856-1939), padre del psicoanálisis, acaba por vencer sus reticencias a dejar Viena ante el miedo a perder a su hija Anna cuando es detenida por la Gestapo y gracias, también, a la convincente elocuencia de su amigo y colega Ernest Jones (Jones, [1961] 2003). El 4 de junio de 1938, a los 82 años, cansado y frágil, con el interior de la boca comido por el cáncer, Freud deja Viena junto con Anna y su mujer, Martha, para emigrar a Londres, donde es recibido como una celebridad. En septiembre la familia se muda a una amplia casa ajardinada en 20 Maresfield Gardens, donde el mobiliario y los objetos provenientes de la morada vienesa —incluida la amplia colección de antigüedades del maestro, que también puebla su mesa de trabajo [Figura 1] y su estudio— se disponen recreando el ambiente original. A pesar de sus constantes dolores, Freud sigue escribiendo y atiende a contados pacientes. Pero el deterioro es inexorable. En sus últimos días pide que trasladen su cama a su estudio, con vistas al jardín. El anciano se ha exiliado para morir en libertad y lo hace con dignidad, mediante eutanasia administrada por su médico, el 23 de septiembre de 1939.



Figura 1. Escritorio de Sigmund Freud. Museo Freud, Londres

En 1986 la casa abre sus puertas como el Museo Freud de Londres. Además de difundir el trabajo de Sigmund y Anna Freud, realiza exposiciones periódicas que incluyen intervenciones de artistas de primer nivel en sus espacios.

Susan Hiller en la casa del padre

La artista conceptual Susan Hiller (1940-2019), nacida en Florida, Estados Unidos, y establecida en Londres desde 1967, recibe el encargo de Book Works para realizar una obra

en la última casa del psicoanalista. Hiller tiene vínculos familiares con el psicoanálisis: su madre es psicoterapeuta y su hermano, psiquiatra (Berens, 2005). También se siente afín a ciertos aspectos del surrealismo el cual, a su vez, venera a Freud, aunque Hiller aborrece el estilo endurecido de la pintura ilustrativa de la teoría psicoanalítica (Hiller & Malbert, 2007). Cultiva un interés por los sueños, tanto en la experiencia personal como en la investigación teórica, la práctica artística y la docencia. Sin embargo, el principal motivo para aceptar el encargo es el interés —cargado de ambivalencia— profesado por Freud hacia los fenómenos paranormales, que siempre fascinaron a la artista (Hiller, 2008) y que han constituido el tema de una parte importante de su producción (Hiller, s. f.).

A lo largo del trabajo, Hiller (1994) no puede evitar identificarse con el psicoanalista, dada la sorprendente similitud en las trayectorias de sus familias, lo cual, a pesar de interesarle, le resulta personalmente difícil de manejar. Ambos quieren ser algo grande desde pequeños y reciben apoyo de sus padres para realizar sus aspiraciones. Tienen una personalidad similar y comparten un impulso por desvelar lo oculto, tanto en el individuo como en la sociedad. Comparten un origen judío centroeuropeo. Hay nombres repetidos en sus familias: Regine Debora, hermana de Freud, es apodada Rosa (Roudinesco, 2015) y las abuelas de la artista se llaman Rose Hiller y Rose Ehrich. Ambos tienen familiares en campos de concentración —donde, en el caso de Freud, cuatro de sus cinco hermanas son exterminadas— y otros en la diáspora —los Hiller huyen de Alemania en 1848 (Berens, 2005) y varios Freud escapan a países europeos libres del dominio nazi—. Tal es la identificación de la artista con las historias familiares del vienés que comete un lapsus, al decir que los Freud tuvieron que irse de Alemania (Hiller, 1994), cuando realmente huyeron de Austria (Viena). Aunque ni Freud ni Hiller reciben una formación religiosa ortodoxa ni son practicantes del judaísmo, sí son agudamente conscientes de la carga histórica de la etnicidad hebrea y la convierten en foco de algunos de sus trabajos; en el caso de la artista, en particular, en *The J. Street Project* (2002-2005) y en algunas cajas que forman parte de la instalación basada en el Museo Freud.

Si bien Hiller considera que, dada la penetración del pensamiento del vienés en nuestra cultura, todos vivimos, de una manera metafórica, en el Museo Freud (Hiller, 2008), se muestra cauta a la hora de hablar de su relación con la teoría freudiana. Ella, que no ha sido psicoanalizada, siente un fuerte rechazo hacia las prácticas artísticas que usan el psicoanálisis sin que quien las realice haya pasado por este largo proceso terapéutico (Hiller, 1994).

No todo es identificación directa con Freud. En tanto que *hija*, encontrarse en *la casa del padre* con las connotaciones patriarcales del modernismo que profesa Freud, despierta la rebeldía feminista de la artista, que no deja de sentir el clásico impulso freudiano de *matar al padre*. El encargo de intervenir en el espacio de Maresfield Gardens ofrece, pues, ocasión para realizar un doble ejercicio, tanto de homenaje al psicoanalista como de cuestionamiento, desde una perspectiva contemporánea, de su visión del mundo. Hiller (en Cole, 2012) concibe su propuesta, *At* (y más tarde) *From the Freud Museum*, como un

juego de asociaciones en homenaje al Freud coleccionista y un archivo de malentendidos al servicio de la crítica social.

Coleccionismo, museografía, arqueología

Hiller siente que el punto de partida de su propuesta tiene que ser la colección de Freud. La directora del Museo le ofrece acceso a todos los objetos, incluyendo las más de dos mil quinientas piezas de civilizaciones antiguas y también aquellas piezas que no son expuestas, ocasión que le permite conocer hasta los objetos más triviales y acercarse así de una manera muy concreta a la figura del profesional y del hombre. La artista siempre ha afirmado que se mantiene fiel a los materiales, ejerciendo prácticas que involucran la sensorialidad y el contacto con los objetos como motor del trabajo (Hiller, 1994). Visto globalmente, le parece que el Museo Freud acumula contextos de un modo poético (Hiller, 2000).

La dinámica del coleccionismo parece participar de las de la seducción y el deseo. El primer movimiento es centrífugo: la atención se dirige al objeto, captada por alguna propiedad de este que despierta curiosidad y fascinación; el objeto nos seduce. El segundo movimiento es centrípeto: el anhelo de hacerlo propio, de poseerlo. Nos volvemos compulsivos en nuestro deseo de fijarlo, de evitar que se escape. Esta dinámica no se agota con la posesión del objeto sino que continúa en una necesidad de reconocer esa elusiva y fascinante característica en objetos afines que se nos aparecen o que salimos activamente a buscar como quien caza, en una suerte de freudiana compulsión a la repetición. La persistencia de la atracción es proporcional al poder del objeto para simbolizar algo que se intuye importante pero que es, a la vez, desconocido. En términos psicoanalíticos, el objeto tiene el poder de movilizar la cualidad compulsiva de los complejos inconscientes. Al fin y al cabo, como dice Jean Baudrillard (1969), en última instancia, «siempre se colecciona uno a sí mismo» (p. 103).

Aunque la acumulación es intrínseca al coleccionismo, en su seno hay, paradójicamente, una ausencia esencial e insaciable, puesto que toda colección es siempre incompleta; es imposible poseerlo todo. A esa falla se añade una condición trágica: quien colecciona, queriendo fijar en el espacio un conjunto de objetos con significado, juntándolos, e intentando preservarlos del flujo disperso en los azares de la vida, parándolos, está, por su condición de vivo, abocado a disolverse en la muerte. Para Hiller (1994) el coleccionismo es un *memento mori* y, simultáneamente, una búsqueda de inmortalidad.

Coleccionar lleva a clasificar los objetos para darles un orden dentro de un esquema de categorías. Constituye una actividad inteligente que se da desde la infancia y que proporciona un placer intelectual y sensorial. Tanto Freud como Hiller acompañan sus piezas de información pertinente y, en este sentido, participan de un impulso de archivo. La ideología tradicional de la archivística, según Michel Foucault (1970) es la de sistematizar el conocimiento en aras de una utópica noción de totalidad. En opinión de

Hiller (1994), Freud tiene un concepto modernista de su colección y, como consecuencia, participa de esta creencia en la posibilidad de llegar a un conocimiento global. La artista se sitúa, en cambio, en una posición postmoderna que ha renunciado a los significados últimos y cerrados y que solo puede manejar fragmentos cuyo sentido está en continuo deslizamiento. Su intervención no es tanto un archivo sino una subversión crítica a la noción clásica de archivo.

Esta actitud también es un manifiesto con relación a la museografía. Hiller realiza una colección dentro de una colección, un minimuseo dentro de una vitrina situada, a su vez, dentro de un museo, en un juego de cajas chinas que es un ejercicio de coherencia formal y de fidelidad a los materiales. A primera vista, su pieza ofrece lo mismo que ofrece el propio Museo Freud y, de este modo, se beneficia del contexto: se trata de mirar con detenimiento y cierto grado de reverencia, con el convencimiento de que lo que se ve es significativo desde el punto de vista de la psicología personal y social. Una segunda mirada, más detenida, revela la intención subversiva que radica, en parte fundamental, en la naturaleza de los objetos que configuran la instalación.

Si las piezas coleccionadas por Freud son vestigios de una herencia cultural clásica (por ejemplo, antigüedades chinas, egipcias y del clasicismo grecorromano) y su gusto de un burgués educado de su tiempo, la colección de Hiller es postmoderna, de objetos personales, banales y carentes de valor salvo por su capacidad para abrir interrogantes, desvelar conexiones y hacernos pensar.

Necesitado de una metáfora que dé prestigio a la disciplina de conocimiento que inaugura, Freud acude a una disciplina en boga: la arqueología. Considera que el psicoanálisis es una especie de arqueología de la mente, rescatando fragmentos y reconstruyendo las relaciones entre ellos. Hiller, que estudia y practica la arqueología antes de ser artista, sigue aplicando criterios arqueológicos a la organización de su obra, manteniendo, por lo tanto, todas las operaciones clásicas de la disciplina (etiquetado, restauración, rotulación, introducción en cajas para su preservación, etcétera). Pero, a la vez, es profundamente crítica respecto a la noción colonial y etnocéntrica de la antropología clásica y su pretensión de objetividad; considera que la arqueología no es más que un relato, una narración ficticia (Hiller, 1994). Por ello, provocadoramente, la artista mezcla su subjetividad (objetos privados, comentarios biográficos) con otros elementos de la instalación e introduce críticas a la visión sesgada de los occidentales sobre otros pueblos —una preocupación que se refleja, también, en un libro que edita sobre la visión occidental sobre el primitivismo (Hiller, 1992)—.

From the Freud Museum (1991-1996)

La instalación de Hiller en el Museo Freud, mostrada en 1994 y titulada *After the Freud Museum* [Después del Museo Freud], consiste, desde el punto de vista descriptivo, en una vitrina con 23 cajas de cartón, dispuestas al azar pero siguiendo una modularidad regular.

Están hechas a medida y son del tipo de las usadas en arqueología. Cada caja, rotulada con datos informativos, contiene uno o varios objetos y un elemento bidimensional. Poco después publica un libro homónimo (Hiller, [1995] 2000). Sigue ampliando el proyecto hasta configurar *From the Freud Museum* (1991-1996), una instalación similar pero ya con 50 cajas [Figura 2]. Ya antes de recibir el encargo, Hiller lleva tiempo trabajando en esta yuxtaposición de elementos para problematizarlos y considera que, por su naturaleza, la obra realmente debería continuar en proceso *sine die*, pero la compra de la pieza por parte de la Tate Gallery le pone un obligado fin.

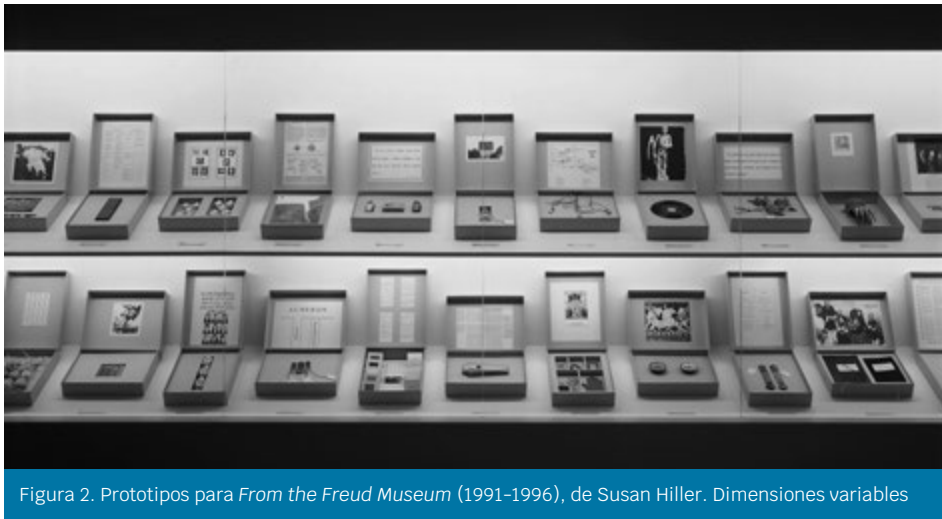


Figura 2. Prototipos para *From the Freud Museum* (1991-1996), de Susan Hiller. Dimensiones variables

El objeto

Hiller no es una ilustradora de ideas; proceder así es, para ella, garantía de planitud de la obra y de subyugación de lo sensorial a lo conceptual. Ella trabaja a través de artefactos culturales con los que se va encontrando y son ellos los que generan el pensamiento a posteriori. En el caso de este homenaje a Freud, el punto de partida del proceso creativo es una serie de objetos con los que se ha topado a lo largo de años y que, por alguna razón que no suele entender al principio, le producen una atracción-repulsión y un deseo de seguir trabajando con ellos para desentrañar su significado (Hiller, 2008; Hiller & Orbach, 2013). Con frecuencia se trata de cosas en apariencia inocentes pero que encarnan, ocultándolos, significados inquietantes.

El objeto, que puede haber reposado en su estudio durante años, es retomado por la artista para jugar con él e intentar desentrañar su significado. Lo hace con una actitud de apertura a la indeterminación y a la polisemia de la que el objeto es portador. Se trata de

un método que guarda similitud con procedimientos surrealistas¹ y que busca favorecer una permeabilidad de los procesos inconscientes hacia el preconscious.² En movimientos de ida y vuelta, la artista pivota entre este abandono del control racional, inmerso en el conocimiento intuitivo y sensorial, y una actitud investigadora y crítica que emplea la palabra y articula los conceptos con madurez intelectual.

Es alrededor del objeto que Hiller añade, con posterioridad, otros elementos contextualizadores que aluden de manera tangencial o complementaria, pero nunca unívoca, al objeto. Estos elementos son, invariablemente, una imagen fotocopiada, que actúa como una representación (puede ser una fotografía, una lámina, una noticia o un gráfico), y una cartela, que incluye una numeración de tres dígitos (lo cual apoya la idea de que podría haber hasta 999, algo parecido a un número equivalente al mencionado *sine die*). Además, un título, que con frecuencia es una palabra en otro idioma seguida de su transcripción fonética o su traducción al inglés, constatando con ello la condición de *outsider* de Hiller, como occidental, respecto al significado del objeto. Asimismo, la cartela contiene un participio que hace referencia a una operación de la artista realizada con relación al objeto en cuestión.

Para Hiller, idealmente, las cajas deberían permanecer cerradas, como si fueran de Pandora, y poder ser accesibles, manipulables, de modo que sea posible abrirlas. En el momento de abrirlas se activaría la función significante, como una bomba. Sin embargo, por razones prácticas de museografía, un uso tan cercano plantea problemas que hacen necesario descartar esta opción. Como consecuencia, las cajas se ofrecen tras un cristal, abiertas pero no accesibles (por ejemplo, los libros no se pueden leer), lo que apela al voyerismo, a la curiosidad y despierta fenómenos de interpretación y de proyección psicológica (imaginamos que hay cosas que son producto de nuestra imaginación).

Dinámica onírica y significado

El funcionamiento mental que origina las cajas y que Hiller espera suscitar en el espectador es el fruto de la dinámica propia del objeto surrealista (Breton, [1924; 1930] 2013), inspirada, a su vez, en el proceso onírico freudiano, con su contenido manifiesto —es decir, explícito—, su contenido latente —es decir, implícito y problemático para la consciencia— y sus operaciones de transformación del segundo en el primero (Freud, [1900] 1991).

Si seguimos este modelo, lo que se ve y se lee en las cajas constituye su contenido manifiesto. Pero la yuxtaposición de los elementos objeto-imagen-texto siembra una diáspora de significados latentes, no solo derivados de lo que se muestra, sino de lo

¹ Hiller ya ha practicado con escritura automática, inaugurada involuntariamente con lo que más tarde constituirá la pieza *Sisters of Menon* (Iribas, 2020).

² Para un estudio pormenorizado de la obra de Hiller desde la psicología de la consciencia, ver Ana Iribas Rudín (2017).

ausente, oculto, callado o intersticial (Hiller, 2008; Hiller, 1994). Si bien, obviamente, Hiller ha madurado el sentido que cada elemento tiene para ella, no pretende controlar ni clausurar el significado de la pieza, acotando qué significados latentes son *correctos*. La obra nació como un juego personal de asociaciones de la propia artista y apela, paralelamente, al juego de encadenamiento de significados personales por parte del espectador, quien es realmente un participante activo, como intérprete o detective, y un cocreador de la pieza (Hiller, 2008). El significado y las resonancias de *From the Freud Museum* es abierto y se disemina y multiplica por las relaciones que se establecen entre los elementos de cada caja, entre las cajas y con relación al contexto del propio museo. Todo ello, a su vez, inmerso en un ambiente de opiniones y valores colectivos que está en constante transformación (Hiller, 2008), de lo que resultan lecturas siempre provisionales, nunca definitivas (Hiller, 2008).

La represión

En el modelo de la primera tópica freudiana (Freud, [1915] 1993; [1900] 1991), el inconsciente se origina en la censura. El material psíquico que, por lo general, resulta incómodo de aceptar —por antisocial, violento, tabú, etcétera— es empujado fuera de la consciencia por medio del mecanismo de defensa de la represión. Este fenómeno opera tanto en la psique individual como en la colectiva, a escala social. El trabajo del psicoanálisis consiste en hacer consciente lo inconsciente, venciendo la represión y reconociendo y procesando los contenidos del inconsciente. Si bien no es posible aprehender los contenidos del inconsciente de manera directa, su presencia se puede inferir a partir de las huellas que deja en nuestros sueños, lapsus y actos fallidos, en los chistes, en las resistencias que afloran en la terapia, en los síntomas neuróticos y en el procedimiento de la asociación libre, que consiste en permitir que aflore a la consciencia cualquier material psíquico, sin censurarlo (Freud, [1901] 1993).

De un modo similar, la labor de Hiller consiste en un desvelamiento de dimensiones problemáticas e inconscientes de nuestra cultura, al señalarnos tanto la represión como lo reprimido, y al ofrecernos una mirada nueva que convierte lo banal y cotidiano en extraño, problemático o cómico, haciendo visibles elementos inconscientes e invitándonos a tomar en consideración cuestiones que pasábamos por alto (Hiller, 2008).

En ese sentido, a continuación se analizan tres cajas de la instalación *From the Freud Museum*, que se presentan desde una óptica freudiana, abordando el chiste, la parapraxis y lo siniestro.

El chiste. Cowgirl

Según Freud [1905] (2000), el juego imaginativo de ideas es el fundamento del chiste en tanto que consiste en la presentación, generalmente breve y condensada, de analogías que revelan algo oculto. Uno de los tipos de chiste que describe es el tendencioso, en el

que el placer aparece en la liberación que implica decir algo que teníamos reprimido. Chistes tendenciosos, por ejemplo, son los chistes verdes (sexuales) y los chistes cínicos (que atacan a figuras de autoridad, a instituciones o a convenciones sociales).



Figura 3. 008 Cowgirl/kou'gurl (collated, 1992), de Susan Hiller. 33 x 25, 5 x 6, 5 cm. Cortesía de Susan Hiller

Esta caja [Figura 3], *cotejada* por la artista, contiene dos jarritas de leche en forma de vaca y una fotografía fotocopiada de la forajida norteamericana Jennie Metcalf. Es un chiste cínico freudiano en toda regla que provoca a Hiller un placer subversivo: desafiar el falocentrismo del padre en su propio hogar. Todo comienza, como siempre en la serie de esta instalación, por la atracción-repulsión que siente hacia las jarritas de leche en forma de vaca. Los nombres en inglés de este tipo de jarras tienen connotaciones sexuales: en Estados Unidos se llaman *creamers* (palabra emparentada con el verbo *cream*, que en argot significa 'tener un orgasmo' o 'lubricar la vagina') y en el Reino Unido, *jugs* (que, en lenguaje de la calle, significa 'tetras'; no en vano hay dos jarras, en representación de la pareja de tetras). A ello se suma el hecho, para Hiller sorprendente, de que los británicos llamen *cow* (vaca) a la mujer.³ Para la artista, este último dato añade a las jarritas de leche británicas un significado machista: son metáforas de la mujer relegada a funciones sexuales, lactadoras y domésticas. Como tantos otros objetos de nuestra cultura, son cosas aparentemente inocentes pero cargadas de connotaciones de las que no somos conscientes pero que son desveladas por esta mirada artística, cargada de antropología crítica (Hiller, 1994).

Hiller posee desde hace tiempo una fotografía de Jennie Metcalf, una famosa bandolera del Oeste, que aparece posando con su fálica pistola, desafiando a la sociedad patriarcal y sus reglas. Constituye la antítesis del par de jarritas que la acompañan en la caja. Aunque la artista no hace referencia a las derivas semánticas del apellido, puede suponerse que hay cierta intencionalidad lingüística en la elección de precisamente esta delincuente. El origen histórico del apellido *Metcalf* es 'ternera que se engorda para el sacrificio'. Resulta pertinente que el verdadero apellido de Jennie no fuera por el que se la conoce, sino el muy común y poco connotado Stevens (Adams, 1964). Hiller no menciona tampoco que el apodo de la forajida es *Little Britches* (pantaloncitos/bombachitos), una prenda claramente masculinizante en una época en que las mujeres usan largas faldas y vestidos.

Parapraxis. Führer

Para el psicoanálisis, un acto fallido es aparentemente involuntario pero guiado, en realidad, por una motivación inconsciente que es diferente o, incluso, contraria a la intención consciente de la persona que incurre en él. El lapsus es su versión relacionada con el lenguaje; los más conocidos son los de habla (*lapsus linguae*) y los de escritura (*lapsus calami*). Tanto los actos fallidos como los lapsus quedan englobados bajo el término de parapraxis. Cuando se lee o se escribe erróneamente un texto, sostiene Freud ([1904] 1999), es porque el contenido despierta una poderosa resistencia psicológica, de modo que la equivocación expresa la defensa psíquica del individuo.

³ No parece ser tan excepcional, etimológicamente, dado que en noruego y danés, esposa es *kone* y vaca es *ku* (en noruego) y *ko* (en danés, pronunciado igual).



Figura 4. 009 Führer/guide (bound, 1992), de Susan Hiller. 25, 5 x 33 x 6, 5 cm. Cortesía de Susan Hiller

Esta caja [Figura 4], encuadrada por la artista, contiene el libro *Jüdische Geschichte und Literatur in vergleichenden Zeittafeln* [Historia y literatura judías en tablas cronológicas comparativas], editado en Fráncfort por Julius Höxter en 1935, restaurada por Hiller, junto con la traducción de la introducción del libro. La artista encuentra el deteriorado volumen en un contenedor de desechos en Londres. Se trata de una guía didáctica para el pueblo judío en la que se glosa su historia desde los tiempos de Abraham hasta la fecha de su publicación, 1935. El libro pretende hacer sentir a los judíos orgullo y confianza en el futuro y maneja, deliberadamente, la palabra *Führer* en esta acepción de guía (buena), contraponiéndola a la guía terrible del dictador nazi.

Hiller, a la hora de titular esta obra, incurre en repetidos lapsus cálemi al escribir la palabra *Führer*, que tiene la doble connotación mencionada. Admite tener un bloqueo con esta palabra pero entiende que estos lapsus no hacen más que señalar la realidad y el alcance

de la perturbación que experimenta con estos contenidos (Hiller, 1994). La artista no refiere más que una de las varias disgrafías: *Fürher*, que le dicen que significa ‘más lejos’ (aunque esta palabra no existe en el diccionario alemán, sí existe en dialecto bávaro, con un significado aproximado al que señala y sin mayúscula). Si esta palabra se descompone en sus partes constitutivas en alemán, tenemos *für* (‘para’) y *her* (‘aquí’), lo que remite a que ‘está destinado aquí’. Podríamos considerar que estamos ante otro lapsus más: un lapsus intenta corregir otro lapsus, lo cual es un indicio freudiano de que el complejo que bloquea la correcta escritura de *Führer* es intenso. Esta vez, está provocado por la similitud fonética y gráfica con el inglés *for her* (para ella). Pudiera ser que, de manera inconsciente, *Führer* —contenido latente, disfrazado del contenido manifiesto *Fürher*— contenga en el inconsciente de Hiller el mensaje ‘para mí’. Podemos preguntarnos qué tiene el *Führer* que esté destinado a Hiller, más allá de la obviedad de la persecución a su etnia.

Merced al fenómeno estudiado por Freud de la sustitución inconsciente de un elemento por su contrario, es posible que se dé una aproximación siniestra entre lo judío y lo nazi. Sabemos que, tras el fracaso del nazismo, personas con el apellido Hitler lo cambian ligeramente (Hittler, Hidler...) o totalmente (como es obvio, con mayor éxito), con la intención de evitar el estigma social que acarrear esas letras. ¡El apellido Hiller solo difiere en una letra del apellido Hitler y, fonéticamente, es también muy similar! La artista no menciona esta proximidad y, si la ha percibido, no tiene interés en comentarla. Bien puede haberse operado en su inconsciente un fenómeno de desplazamiento freudiano, de modo que el apellido Hitler no aparenta ser problemático —cuando, en rigor, tendría la potencialidad de serlo— y las tensiones psíquicas pasan a manifestarse en torno a una palabra íntimamente relacionada con Hitler: su apelativo como guía.

Resulta pertinente recordar que Freud se resiste a pronunciar el apellido de Hitler y que, según sus biógrafos, solo lo hace, con humor negro, al saludar con un «*Heil, Hitler!*», cuando, ya seguro en el exilio londinense, recibe a sus amigos vieneses (Jones, [1961] 2003; Roudinesco, 2015).

El nazismo, con su potencia traumática, opera, de algún modo, como guía de algunos aspectos de la producción de Hiller. Está presente en varias de las cajas que componen *From the Freud Museum* (lo cual, por el contexto, es justo y necesario) y es, también, el trasfondo de una obra tan discreta en las formas como conmovedora por la tragedia que subyace: *The J. Street Project* (2002-2005), desarrollada en el país de los ancestros de Hiller para señalar una ambivalencia histórica respecto al holocausto.

Lo siniestro. *Heimlich*

Lo siniestro es una categoría estética y una vivencia psicológica. Consiste en un afloramiento de contenidos inconscientes que participa de la misma dinámica que otras manifestaciones como las parapraxis. Freud ([1919] 2003) define lo siniestro como un

sentimiento de extrañeza, de desconcierto, de ambivalente atracción y repulsión, de familiaridad y miedo, en el que algo extraño parece conocido o algo conocido parece extraño. Parece haber algo más que lo evidente que percibimos y es justamente eso la fuente de angustia porque inconscientemente se vislumbra algo detrás que está oculto o reprimido y que representa un conflicto. Por ello, lo familiar puede volverse espantoso. El vienesés acude al diccionario alemán para definir *heimlich* en sus dos acepciones. Por un lado, significa 'hogareño', 'familiar', 'íntimo', 'agradable'. Pero, por otro, significa 'secreto', 'oculto', 'clandestino'. Por su parte, *unheimlich* (aparentemente, la negación del término anterior, dado su prefijo *un-*) significa 'inhóspito', 'inquietante', 'desconocido', 'terrorífico', 'siniestro'. De este modo, lo *unheimlich* se desliza imperceptiblemente en la segunda acepción de lo *heimlich*. Lo *unheimlich* lleva en sí a lo *heimlich*: lo familiar puede, también, ser oculto e inquietante.

Desde esta concepción podemos entender que lo siniestro es clave en el proceso de trabajo de Hiller, que tan frecuentemente comienza con una irresistible y ambivalente atracción-repulsión hacia ciertos objetos o fenómenos culturales. La artista intuye que poseen un significado encubierto, pero en el instante de ese vínculo no es capaz de conceptualarlo. Su labor posterior consiste en permitirse ensoñar, yuxtaponer, liberar cadenas de asociaciones y complementarlo con una indagación intelectual, para acceder a la riqueza de su polisemia y, en ella, al núcleo problemático que se oculta bajo una apariencia banal. Tal labor está emparentada con el trabajo psicoanalítico, en el que la escucha flotante y la intuición del terapeuta juegan un papel tan relevante como el espíritu agudamente inquisitivo y el conocimiento y la aplicación de la teoría.

Como no puede ser de otro modo, junto con lo cómico y lo extraño, lo siniestro permea una parte importante de las piezas que componen la instalación *From the Freud Museum*, en la medida en que ponen en evidencia lugares de confusión, malentendidos y conflictos que anidan en objetos y productos en apariencia tan cotidianos que casi se vuelven invisibles. La condición problemática, si no es intrínseca al objeto mismo, aparece al contextualizarlo en compañía de los otros dos elementos de cada caja: la imagen y la cartela.

Como se ha visto, la caja *Führer* es un ejemplo de lo siniestro: en lo social, por la disonancia entre el ensalzamiento de la historia de los judíos y su persecución, y por el doble significado de *Führer*; en lo privado, por lo que respecta a la similitud entre los apellidos del dictador y de la artista. También lo es, de manera explícita, la pieza *Heimlich*.

Esta caja [Figura 5], referenciada por Hiller, contiene un disco *single* de Johnny Ray cantando *Look Homeward, Angel*, junto con una fotocopia de un ángel de la muerte bretón. El título de la canción está tomado de la primera novela del escritor norteamericano Thomas Wolfe (1929) inspirado, a su vez, en el poema *Lycidas* de John Milton. Cuando Wolfe se refiere al ángel, está hablando de una estatua que primero decora la entrada del establecimiento comercial de su padre y que, tras pasar por otras manos, acaba en un cementerio. Cuando menciona el concepto de hogar, está aludiendo a la muerte.

Enmascarando estos significados, el éxito musical de la versión cantada por el joven *rockabilly* en 1957 es tomado por el público como un tema romántico. La muerte se ha transmutado en deseo y añoranza amorosa (Hiller, 2000).



Figura 5. O20 Heimlich/homely (referenced, 1994), de Susan Hiller. 33 x 25, 5 x 6, 5 cm. Cortesía de Susan Hiller

Referencias

Adams, R. F. (1964). *Burs under the Saddle. A Second Look at Books and Histories of the West*. [Caballo loco. Una segunda mirada a libros e historias del Oeste]. Oklahoma, Estados Unidos: University of Oklahoma Press.

Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos* (Trad. González Aramburu, F.). Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

- Berens, J. (3 de abril de 2005). The invisible woman [La mujer invisible]. *The Guardian*.
- Breton, A. [1924; 1930] (2013). *Manifiestos del surrealismo* (Trad. Châtenois, P.). Madrid, España: Casimiro.
- Cole, I. (2012). Hauntings. A conversation with Susan Hiller [Apariciones. Una conversación con Susan Hiller]. *Sculpture Magazine*, 31(4), 35-41.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber* (Trad. Garzón del Camino, A.). Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Freud, S. [1900] (1991). *La interpretación de los sueños* (Trad. López-Ballesteros y de Torres, L.). Madrid, España: Alianza.
- Freud, S. [1901] (1993). Über den Traum [Los sueños]. En *Los textos fundamentales del psicoanálisis* (pp. 113-168). Barcelona, España: Altaya.
- Freud, S. [1904] (1999). *Psicopatología de la vida cotidiana*. (Trad. López-Ballesteros y de Torres, L.). Madrid, España: Alianza.
- Freud, S. [1905] (2000). *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Trad. López-Ballesteros y de Torres, L.). Madrid, España: Alianza.
- Freud, S. [1915] (1993). Das Unbewusste [Lo inconsciente]. En *Los textos fundamentales del psicoanálisis* (pp. 189-203). Barcelona, España: Altaya.
- Freud, S. [1919] (2003). *The Uncanny* [Lo siniestro] (Trad. McLintock, D.). Londres, Inglaterra: Penguin.
- Hiller, S. (s. f.). Susan Hiller [Página web oficial de Susan Hiller]. Recuperado de <http://susanhiller.org>
- Hiller, S. (Ed.). (1992). *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art* [El mito del primitivismo. Perspectivas sobre el arte]. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Hiller, S. (1994). Working through objects [Trabajando a través de los objetos]. En B. Einzig (Ed.), *Thinking about art: Conversations with Susan Hiller* [Pensando sobre arte: conversaciones con Susan Hiller] (pp. 226-241). Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- Hiller, S. (2000). *After the Freud Museum* [Después/con el nombre del Museo Freud]. Londres, Inglaterra: Book Works.
- Hiller, S. (2008). *The Provisional Texture of Reality: Selected Talks and Texts, 1977-2007* [La textura provisional de la realidad. Selección de conferencias y textos, 1977-2007]. Zúrich, Suiza: JRP/Ringier; Dijon, Francia: Les Presses du Réel.

Hiller, S. y Malbert, R. (2007). Susan Hiller in conversation with Roger Malbert [Susan Hiller en conversación con Roger Malbert]. *Papers of Surrealism*, (5). Recuperado de https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517389/surrealism_issue_5.pdf

Hiller, S. y Orbach, S. (25 de noviembre de 2013). *Susan Hiller in Conversation with Susie Orbach* [Susan Hiller en conversación con Susie Orbach] [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iM5HKXEcBkA>

Iribas Rudín, A. (2017). *Estudio de la obra de Susan Hiller desde diversas facetas de la consciencia* (Tesis doctoral). Pozuelo de Alarcón, España: Clepsidra.

Iribas, A. E. (2020). Psi in Susan Hiller's oeuvre [Parapsicología en la obra de Susan Hiller] (Artículo en preparación). *Journal of Parapsychology*.

Jones, E. [1961] (2003). *Vida y obra de Sigmund Freud. Ed. abreviada de Lionel Trilling y Steven Marcus* (Trad. Carlisky, M. y Cano Tembleque, J.). Barcelona, España: Anagrama.

Ray, J. (1957). *Look homeward Angel* [Mira hacia casa, ángel] [Canción] Reino Unido: Philips. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HbvmbDgvScQ>

Roudinesco, E. (2015). *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. Barcelona, España: Debate.

Wolfe, T. (1929). *Look forward, Angel: A Story of the Buried Life* [El ángel que nos mira]. Nueva York, Estados Unidos: Charles Scribner's Sons.