

Universidad de la República
Facultad de Psicología

LA FUNCIÓN DEL ARTE

UNA LECTURA DESDE EL
PSICOANÁLISIS

Elisa Basanta
Tutora - Irene Barros

Montevideo, Uruguay
30 de Julio de 2015

INDICE

Resumen.....	2
Introducción.....	3
El origen de la sublimación: las pulsiones.....	6
Aproximación al concepto de sublimación.....	8
El Artista.....	11
La Obra.....	21
El espectador.....	25
Consideraciones finales.....	31
Conclusiones.....	32
Referencias bibliográficas.....	34

RESUMEN

El siguiente trabajo aborda la relación que existe entre psicoanálisis y arte y reflexiona en torno a la función de esta última. Toma conceptos del psicoanálisis para relacionarlos con el artista, la obra y el espectador. Parte de un breve acercamiento a la teoría pulsional Freudiana para luego profundizar en el concepto de sublimación. Luego introduce parte de la teoría de la personalidad de Melanie Klein para articularla con la capacidad de sublimar y se cuestiona sobre la posibilidad de ver al arte como un intento de reparación. Más adelante compara esta postura con los aportes de la teoría Lacaniana para pensar al arte como creación. Introduce a lo largo del trabajo las ideas de otros autores como Stokes y Meltzer entre otros. Este marco teórico es articulado con ejemplos ilustrativos del mundo del arte que habiliten la reflexión.

Palabras claves: arte - psicoanálisis - sublimación

INTRODUCCION

A la hora de escoger una temática para la elaboración del presente trabajo, pretendí que el mismo estuviera guiado por algunas de las motivaciones que caracterizan tanto mi tránsito por la facultad como algunos intereses personales. Esta producción forma parte del cierre de un ciclo como estudiante, por lo cual no ha sido fácil optar por un tema para el desarrollo del mismo.

Me propongo articular el arte con la teoría psicoanalítica. Aunque con interrupciones, siempre ha estado presente en mí el acercamiento al arte y la curiosidad que ésta me genera. Es así que la temática elegida surge desde mi interés en ésta disciplina que a la vez se vio incrementado por mi comienzo como estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Por otro lado mi tránsito por Facultad de Psicología, y dentro de ésta la formación en psicoanálisis, me ha permitido pensar y cuestionarme ciertos temas desde un nuevo enfoque.

Es así que a lo largo de los últimos años he convivido con ambas formaciones, viendo sus diferencias y también sus puntos de encuentro. Fue entonces inevitable que estos dos “mundos” comenzaran a mezclarse, a integrarse el uno con el otro. Mi visión de la obra de arte comenzó a teñirse con interrogantes que iban más allá del placer “estético” y la teoría psicoanalítica ponía a mi alcance numerosas ideas para pensarlas. Fue así que a la hora de elegir un tema para mi trabajo final pensé en articular estas dos áreas que tanto me interesan y cuya conexión es indudable.

Vemos permanentemente puntos de conexión entre el psicoanálisis y el arte. Desde conferencia psicoanalíticas apoyadas en recursos fílmicos hasta el manejo de nociones psicológicas en pinturas, esculturas, canciones, etc.

Es reconocida la influencia que tuvo el psicoanálisis en el campo de las artes. Cómo al surgir las primeras teorías de Freud los artistas surrealistas se apasionaron con ahondar en esas nuevas ideas y buscaron experimentar y contactar con el inconsciente, lo onírico, las fantasías, etc. Incluso Salvador Dalí (1933) basó en estas investigaciones su método “paranoico-crítico” de creación.

Si bien son varios los puntos de contacto entre estas dos disciplinas decidí enfocarme en las posibles respuestas que el psicoanálisis puede dar a interrogantes que me surgen al pensar en el arte. Buscaré pensar cuál es su función. Qué papel juega para el artista y para la sociedad. ¿El arte cura? ¿Qué sucede en el proceso creador? ¿Qué importancia tiene para la sociedad?

Tomando la teoría psicoanalítica intentaré dar respuesta a estas inquietudes. Para esto es necesario comenzar viendo los conceptos que articulan ambas disciplinas.

En primer lugar me resulta importante ver en qué se vincula el arte a la teoría freudiana ya que es ésta la que fundó los cimientos sobre los que se construirían teorías posteriores. El trabajo de Freud en ningún momento pretendió explicar la importancia del arte en el desarrollo psíquico ni buscó realizar una teoría sobre el arte. Él mismo dice no ser un conocedor de arte “sino un profano” (Freud, 1914, p. 217). Sin embargo reconoce su fascinación por el tema y a lo largo de su obra hace referencia a varios artistas como Miguel Ángel, Da Vinci, Goethe, entre otros.

De todo el recorrido que el autor realiza dentro de esta área he decidido tomar como punto de partida el concepto de sublimación. Considero que se trata de un concepto bisagra entre el campo del psicoanálisis y el del arte dado que explica la relación que guarda la vida pulsional con la creación. Articula y conecta ambas disciplinas ya que en lo artístico encuentra explicaciones que tienen su origen en la vida pulsional y a la vez halla en el arte un destino para las pulsiones. El proceso de sublimación permite entonces conectar estas dos esferas.

Si bien Freud llegó a definir el concepto de sublimación es poco lo escrito sobre el tema. En *Trabajos sobre metapsicología* (1915) James Strachey cuenta en su nota introductoria al Volumen XIV cómo puede haberse perdido escritos sobre la sublimación.

Freud recopiló varios artículos que pretendía publicar en forma de libro. Cinco de estos trabajos fueron publicados entre 1915 y 1917 pero al parecer existieron siete artículos más dentro de la serie que nunca llegó a publicar y que probablemente hayan sido destruidos ya que no hay rastros de los mismos. Fue Ernest Jones examinando sus cartas quien pudo inferir que estos siete artículos existieron y que Freud tenía intención de publicarlos pero pensaba que aún no era el momento oportuno. Según Strachey hay alusiones bastante directas que permiten suponer que uno de estos artículos profundizaba en la idea de sublimación.

A pesar de esta importante pérdida se ha podido lograr un recorrido interesante en lo que a este concepto refiere. Quizás sea esta misma pérdida la que da lugar a ciertos cuestionamientos y nos deja el camino abierto para nuevas articulaciones.

Es así que partiendo de este concepto buscaré articular otras teorías dentro del psicoanálisis que permitan pensar qué sucede en el proceso artista-obra de arte-

espectador. Para hacerlo separé el trabajo en estas tres instancias que conforman el encuentro artístico.

No se trata de fragmentar la experiencia estética ya que el proceso ocurre como una totalidad y las partes involucradas se determinan entre sí. No podemos pensar al artista fuera del contexto socio histórico en el que se inscribe. No sabemos si el mismo pintor, por ejemplo, hubiera pintado del mismo modo en su época que hoy en día. Tampoco tendría la misma reacción un espectador de hace doscientos años que uno en la actualidad. Es decir que no hay forma de imaginar qué repercusión hubieran tenido ciertas obras si se las sacara del momento en que fueron creadas y se las colocara en otra época o lugar.

La división en estos tres apartados es por un lado para organizar mejor las ideas y, por otro, para poder comparar diferentes autores de manera más específica, tomando los conceptos pertinentes de cada uno y aplicándolos donde puedan ser de mayor relevancia. Se busca introducir la postura de cada uno para ver su comparación y articularlos en caso de que corresponda.

Siendo así hablaré en un primer momento del artista. Pensando la capacidad de sublimar como una posibilidad de reparación. Para hacerlo introduciré parte de la teoría de Melanie Klein. Luego me centraré en la obra para pensar, desde la teoría de Lacan, en la sublimación como creación. Finalmente, articulando con lo ya mencionado, intentaré pensar qué es lo que sucede en el espectador. Para abordar cada apartado tomaré, en cada caso, un ejemplo diferente de la esfera artística que de modo meramente ilustrativo permita dar cuenta de los conceptos planteados.

Este trabajo busca recopilar aportes teóricos que permitan dar alguna mirada al tema planteado pero principalmente pensar el tema y buscar nuevos interrogantes que no necesariamente encuentren una respuesta.

EL ORIGEN DE LA SUBLIMACIÓN: LAS PULSIONES

El concepto de sublimación no puede entenderse sin antes hacer un breve recorrido conceptual a cerca de las pulsiones sexuales que le dan su origen. Estas guardan relación directa con el arte ya que desde ellas surge, para el psicoanálisis, la energía necesaria para la realización un objeto artístico. Comenzaremos entonces por explicar en qué consisten estas fuerzas y cuál es su vínculo con el arte y la sublimación.

Para empezar a hablar de las pulsiones y su relación con el arte nos situamos en la segunda teoría del aparato psíquico de Freud, en la cual divide a la personalidad en tres instancias: el yo, el ello y el superyó.

Freud (1915), define la pulsión como “un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma” (p.108). La pulsión se origina en el ello y es un proceso constante que hace que el organismo tienda hacia un fin.

Se trata de energía sexual -libido- que al no poder ser canalizada como desearía queda presente en forma de pulsión y actúa, de manera inconsciente, como una fuerza constante que irrumpe desde el interior del organismo y que permanentemente busca satisfacerse.

Para referirnos a la sublimación nos interesa saber qué sucede con esta energía que puja por salir. Pero antes aclarar algunos términos vinculados con el concepto de pulsión. Freud plantea que toda pulsión tiene un esfuerzo, meta, objeto y fuente.

Por esfuerzo comprende la suma de fuerza de trabajo que la pulsión representa.

La meta es la satisfacción que solo se alcanza cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión. También podemos hablar de pulsiones de meta inhibida, cuando la satisfacción experimenta una desviación. En este caso la satisfacción es parcial. Esta idea nos será fundamental más adelante al tratar la sublimación como destino pulsional.

El objeto es aquello en o por lo cual la pulsión puede alcanzar su meta.

Por último, la definición de fuente refiere al proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión.

Aclarados estos términos podemos decir que las pulsiones a las que Freud denomina “sexuales” tienen como meta “el logro del placer de órgano” (op. cit., p. 118). Pero en el curso de su desarrollo se ven obligadas a modificar tanto el objeto como la meta y es aquí que aparecen los destinos de la pulsión como forma de defensa.

Estas pulsiones nunca lograrán una vía de descarga directa y total porque el yo les opone una acción defensiva por temor a ser desbordado (Nasio, 2000). Estos modos de defensa son los denominados destinos de la pulsión.

Para comprender mejor el porqué de esta desviación quizás sea interesante profundizar en el concepto de *superyó*. Según Freud (1923), el origen de esta instancia se sitúa en el período de la desaparición del complejo de Edipo. El complejo de Edipo consiste, a grandes rasgos, en el deseo del niño/a hacia su padre/madre. El pequeño toma como objeto de deseo a su progenitor. Siente, por un lado, atracción hacia uno de sus padres y, a la vez, rivalidad hacia el otro.

Alrededor de los cinco años el complejo de Edipo da lugar a una fase denominada por Freud como período de latencia. El deseo incestuoso del niño llega a su fin como consecuencia de las imposiciones que los padres ejercen sobre el hijo. Y, con ayuda de la educación, “se edificarían en la infancia los poderes destinados a mantener la pulsión sexual dentro de ciertas vías” (Freud, 1905, p. 212). En esta etapa no es que se suspenda la producción de excitación sexual sino que esta, según Freud, perdura y ofrece un acopio de energía que en su mayor parte se emplea para otros fines distintos de los sexuales.

Tenemos, entonces, por un lado el deseo de consumir el incesto y, por el otro, la ley que lo prohíbe. El niño acata la prohibición por temor al castigo (suele asociarse al miedo a la castración característico de esta etapa) pero no elimina su deseo. Este deseo no realizado buscará su satisfacción de alguna manera.

Juegan un rol fundamental las exigencias de tipo moral, social y ético que poco a poco el sujeto se impondrá a sí mismo. Hasta entonces el niño no tenía conciencia de estas exigencias. Es a partir de esta primera experiencia de prohibición que se va formando e interiorizando el superyó en la persona. Por este motivo Freud habla del superyó como heredero del complejo de Edipo.

Sin embargo este superyó en apariencia adaptado esconde otro perfil no solo diferente sino opuesto al anterior. Esta parte del superyó se opone a la razón y a los principios basados en la búsqueda del bien. A decir de Nasio (2000), “el bien que este superyó salvaje nos ordena encontrar no es el bien moral sino el goce absoluto en sí mismo” (p.185)

Es así como la persona queda sometida a estas dos facetas del superyó. Un superyó que, según Lacan, “es simultáneamente la ley y su destrucción”.

Por un lado, está el superyó-conciencia, “destinado a vigilar los actos y las intenciones del yo, juzgándolos y ejerciendo una actividad censoria” (Freud, 1930, p.132). Por el otro, el superyó tiránico, “abogado del mundo interior, o sea, del ello” (Freud, 1923, p.37).

Desde la formación del superyó en adelante el individuo estará en conflicto permanente entre estas dos fuerzas pulsionales y esta oposición sería la responsable de todo acontecer anímico.

Sin poder satisfacer nuestras pulsiones, pero tampoco pudiendo escapar de ellas, cabe preguntarnos qué sucede con toda esa energía que busca una salida. Hay varias respuestas para esta pregunta que se agrupan en lo que Freud denomina “destinos de pulsión”.

Según la barrera con la que se encuentre en su camino será el tipo de destino que tenga la pulsión. Dentro de estos encontramos el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión y la sublimación, considerado por Freud como el destino más elevado, que es el que nos interesa en este trabajo.

APROXIMACION AL CONCEPTO DE SUBLIMACION

El concepto de sublimación no se reduce a un término psicoanalítico sino que en él se puede pensar la relación de diversos campos del saber y del producir humano.

Bornhauser y Ochoa (2011) toman la idea de Hacker quien dice que en la medida en que la sublimación atraviesa y evoca conceptos procedentes de diferentes ámbitos disciplinares, sugiere una serie de relaciones transdisciplinares entre sus respectivos dominios discursivos.

Ya el término “sublimación” evoca, por un lado, a la palabra “sublime” tan utilizada en el campo de las artes, y también a la “sublimación” química que explica el proceso que hace pasar a un cuerpo directamente de estado sólido a estado gaseoso.

No en vano fue éste el nombre elegido para designar el destino de pulsión “más elevado”, más sublime.

Ochoa hace referencia a una carta que Freud dirige a Wilhelm Fliess en mayo de 1897. Allí se encuentra la primera aparición del término “Sublimierung”. Yendo a esta fuente encontramos que el autor sostiene que “las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad, y desde luego son genuinas en todo su material. Son

edificios protectores, sublimaciones de los hechos, embellecimientos de ellos, y al mismo tiempo sirven al autodescarga” (Freud, 1950, p. 288)

Más adelante en el caso Dora menciona ciertos “gérmenes” de la disposición sexual infantil capaces de experimentar un giro hacia metas diferentes de las sexuales asociadas con valores culturales (Bornhauser y Ochoa, 2011). “Las perversiones son desarrollos de gérmenes, contenidos todos ellos en la disposición sexual indiferenciada del niño, cuya sofocación o cuya vuelta hacia metas más elevadas, asexuales – su sublimación -, están destinadas a proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales” (Freud, 1905, p.45)

Será en *Tres ensayos sobre teoría sexual* donde vinculará la sublimación a los destinos pulsionales definiéndola como “una desviación de las fuerzas pulsionales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas” (op. cit., p.162)

Podemos decir entonces que Freud utiliza el término sublimación para referirse al proceso que explica “ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Describió como actividades de sublimación principalmente la actividad artística y la investigación intelectual” (Laplanche y Pontalís, 1996, p.436)

Es importante decir que la meta última de toda pulsión permanece invariable a pesar de que las maneras de alcanzarla son muy variadas. Por esto la sublimación resulta interesante, ya que opera de forma muy alejada a sus acciones-meta originarias.

En este proceso, si bien la energía es de origen sexual, la meta y el objeto cambian de vía. La pulsión que en un comienzo era sexual “halla su satisfacción en una operación que ya no es más sexual, sino que recibe una valoración social o ética superior” (Freud, 1923, p.251)

La pulsión logra desplazar su fin pero mantiene la intensidad de su fuerza pudiendo ser generadora de grandes trabajos por toda la energía en ellos depositada.

A decir del autor “a las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico” (Freud, 1905, p.218)

Para que este cambio del fin sexual sea posible se necesita primero que el medio con el que se obtiene el nuevo fin también sea cambiado. Por lo que será necesario que el objeto del que se sirva tampoco sea sexual. Es así que, parafraseando a Nasio (2000),

podremos decir que la sublimación consiste en remplazar el objeto y el fin sexuales de la pulsión por un objeto y un fin no sexuales.

Cabe agregar que la pulsión sublimada también tiene que cumplir con dos características comunes a todas las pulsiones. Tiene que preservar su carácter sexual, es decir que su energía será siempre libido sexual, y debe mantenerse activa permanentemente.

Su permanente actividad se debe a que su fin nunca llega a ser alcanzado plenamente. Entonces buscará nuevamente la satisfacción plena en la descarga de su tensión. Pero ésta descarga es parcial por lo que también lo es la satisfacción.

Citando a Nasio (2000) podríamos decir entonces que la pulsión sublimada “será llamada sexual si pensamos en su origen y en la naturaleza de su energía libidinal, y será llamada no sexual si pensamos en el tipo de satisfacción obtenida y en el objeto que la procura” (p.111)

Dicho autor plantea también que la sublimación no es solo el medio que transforma la energía sexual en fuerza positiva y creadora. También se la puede pensar a la inversa, como el medio para atenuar la intensidad excesiva de esas fuerzas.

Siendo así podríamos considerar el concepto de sublimación desde dos enfoques complementarios. Por un lado como expresión positiva de la pulsión de forma más elaborada y socializada. Por el otro como un mecanismo de defensa que busca atemperar los excesos y desbordes de estas pulsiones (Nasio, 2000)

Hemos introducido el concepto de sublimación ya que enmarca el punto de partida para la articulación del arte con la vida psíquica. Ya vimos de dónde proviene la energía creadora y cómo funciona este proceso. Ahora podremos profundizar en la funcionalidad de este mecanismo.

Para esto nos proponemos pensar al arte desde una múltiple funcionalidad. Por un lado desde la individualidad del artista, en qué medida canaliza sus pulsiones al sublimar, qué se pone en juego durante el proceso creativo.

Por otro lado cuestionarnos a cerca de los efectos en el espectador que, al estar inserto en determinado contexto, también nos permitirá pensar el papel que juega el arte a nivel social.

EL ARTISTA

- La sublimación como reparación -

“Mi pintura lleva un mensaje de dolor.

Ha completado toda mi vida.

He sido mi propia modelo”

Frida Kahlo

Estamos pensando la función del arte. Hemos dejado entrever que su importancia abarca tanto la esfera individual del artista como la colectiva de la sociedad. La una se interrelaciona con la otra haciendo imposible su separación a la hora de explicar el fenómeno artístico. Sin embargo, proponemos esta suerte de división teórica a los efectos de ordenar la información sobre el tema y poder abarcar más efectivamente cada una de estas esferas.

Si bien son varias las posibles interrogantes que surgen a la hora de pensar en el artista y su relación con el arte nos centraremos en pensar si ésta última proporciona algún tipo de “cura” para el creador.

Partiendo de lo dicho a cerca de la sublimación nos preguntaremos en qué consiste para el artista el acto creativo. Para plantear una posible visión sobre este tema introduciremos parte de la teoría de Melanie Klein sobre el desarrollo del funcionamiento mental. Desde este marco teórico me propongo como hipótesis concebir al arte como una búsqueda de reparación.

Klein (1946) formula una teoría sobre las relaciones objetales, que tiene sus orígenes en los primeros meses de vida del individuo, y plantea dos posiciones como momentos dentro del desarrollo. La autora dirá que el primer objeto es el pecho materno que durante los primeros meses está separado en lo que llamará “pecho malo” y “pecho bueno”. Mientras exista esta escisión el individuo se encontrará en la que la autora denominó “posición esquizoparanoide”. El bebé va construyendo su mundo interno a través de la introyección y la proyección con ese primer objeto y a partir de entonces “las relaciones de objetos son modeladas por la interacción entre introyección y proyección, entre objetos y situaciones internas y externas” (Klein, 1946, s/p).

Durante esta posición esquizoparanoide es que se pone en juego principalmente el mecanismo de proyección permitiéndole al bebé dirigir hacia el exterior sus impulsos.

Es así que hace esta distinción entre lo bueno y lo malo. El pecho bueno sería el gratificador y todo lo que se vincule a la satisfacción del niño. Las experiencias de frustración, de abandono, conformarán el pecho malo que no está a disposición del niño cuando este siente la necesidad. Por eso esta posición se caracteriza por las relaciones de objeto parcial. Predomina la ansiedad persecutoria por los posibles ataques que son atribuidos al objeto y la escisión, proyección e introyección como mecanismos de defensa.

La posición esquizoparanoide precede a la que Klein denomina “posición depresiva”. En ésta el niño logra integrar en el mismo objeto tanto las cualidades buenas como las malas. Logra ver el objeto como un todo dentro del cual conviven los aspectos odiados y amados. La ambivalencia en los sentimientos hacia el mismo objeto despierta ansiedad depresiva. Esta se debe al temor del niño de sus propios impulsos agresivos que antes podía dirigir hacia el objeto malo y ahora teme que dañen al objeto total. Es así que desarrolla sentimientos de duelo y de culpa fundamentales para la vida emocional e intelectual.

Aparecen entonces nuevos mecanismos de defensa para enfrentar las pulsiones destructivas y mantener la integridad del objeto. A decir de Hanna Segal (1994) “el conflicto depresivo es una lucha constante entre la destructividad del bebé y sus impulsos amorosos y reparatorios”. Es durante la posición depresiva que encontramos la actividad de reparación. Se trata del intento que hace el yo por devolver la integridad a ese objeto que ahora es amado y odiado al mismo tiempo y de esta forma restaurar el yo.

Es importante destacar el uso de “posiciones” y no de fases o etapas ya que según la teoría Kleiniana estas dos posiciones son alternadas a lo largo de toda la vida. Como la integración nunca es total el individuo oscila entre la posición esquizoparanoide y la depresiva. Tomando esta idea me propongo pensar cómo la creación artística podría significar una forma de proyectar en el exterior el impulso destructivo.

Sin pretender inferir nada, y evitando caer en lo que pueda considerarse un psicoanálisis aplicado, me parece pertinente la alusión a algún ejemplo del mundo del arte simplemente a modo ilustrativo que podría apoyar la hipótesis planteada.

Si bien es muy extensa la lista de artistas que dentro de un encuadre analítico podrían, sin lugar a duda, dar cuenta de estos mecanismos que hemos mencionado no sería adecuado caer en interpretaciones que escapan a nuestra comprensión.

Únicamente mencionar la indiscutible relación que muchas veces encontramos entre la capacidad creativa de ciertos artistas y sus tormentosas vidas personales. Podríamos pensar en el arte como una forma de comunicación, consciente o no, de los pensamientos y mundo interior del artista. Sus contenidos, el estilo personal, las técnicas elegidas... son reflejo de la identidad del artista y en ésta las vivencias, pensamientos, sentimientos, etc., que hacen a la persona irrepetible y, por lo tanto, también a su obra.

En una entrevista para la revista "New Masses", cuando le preguntan por su forma de pintar, Picasso (1945) explica algo similar: "Pinto así porque mi pintura es fruto de mi pensamiento (...) lo que hago es coherente con mi pensamiento, no puedo emplear recursos convencionales sólo para darme la satisfacción de ser comprendido. (...) Yo me expreso a través de la pintura, y no soy capaz de hacerlo mediante palabras". Podemos ver ese deseo de transmitir algo interno que no puede ser expresado de otra manera. Sin lugar a duda son varias las posibilidades que el crear le permite al artista.

Pero retomando el planteo de la teoría Kleiniana se me ocurre pensar en la obra de Frida Kahlo como ejemplo que podría apoyar la hipótesis del arte como reparación. En primer lugar por lo directo de sus pinturas que quizás permitan un análisis menos subjetivo en cuanto a su contenido. Si bien cada mirada sobre la obra es única y puede haber tantas interpretaciones como personas que la miren, encontramos en sus cuadros alusión directa a su experiencia personal.

Por otro lado esta artista escribía en un diario personal donde plasmaba sus ideas, poemas, sueños e inquietudes. Este documento, junto a cartas y notas que también han sido recopiladas, permitió conocer varios de sus pensamientos y hoy nos ayuda a acercarnos un poco más a su mundo interior.

"Lo único bueno que tengo es que ya voy empezando a acostumbrarme a sufrir"¹ La vida de Frida Kahlo, según ella misma cuenta, fue marcada por varios momentos de dolor. Sus pinturas son reflejo de su biografía y en ellas se plasman sus dolencias tanto físicas como emocionales.

Rechazaba que la identificaran con la corriente surrealista precisamente por el carácter "realista" que ella misma veía en su obra ya que pintaba su realidad y no sus sueños. "No puedo ser surrealista, mi pintura es realista, ella refleja mi propia vida" diría cuando la asociaron con dicho movimiento.

¹ carta del 5 de Diciembre de 1925, en "Frida Kahlo: una vida abierta", Tibol, 1998

Solo a modo de ejemplo podemos mencionar su temprano contacto con la enfermedad cuando a la edad de seis años contrajo poliomelitis, una enfermedad que le dejó secuelas permanentes.

Mas adelante, a los diez y ocho años, protagonizó un fuerte accidente cuando un tranvía chocó contra el autobus en el que ella viajaba. De este suceso le quedaron las secuelas permanentes que hoy conocemos, en parte, por sus autorretratos. Sufrió multiples fracturas, tuvo que operarse treinta y dos veces, utilizó diferentes tipos de corsets a lo largo de su vida y fueron muchas las consecuencias emocionales.

Su relación con el pintor Diero Rivera es parte importante de su biografía. Esta intensa relación también marcó su vida y su obra. Su incapacidad para tener hijos, las reiteradas infidelidades de su esposo o los abortos que sufrió a lo largo de su vida son temáticas que se ven reflejadas en algunas de sus obras.

La idea de este breve repaso por algunos acontecimientos importantes de su biografía no es la de dramatizar el carácter de su producción artística. Intenta dar un trasfondo para pensar su obra en relación a su historia personal y quizás pueda servir de apoyo para ilustrar la hipótesis planteada.

Recordemos que Freud (1920) plantea la existencia de dos instintos básicos que actúan en el individuo. Eros, como instinto de amor, tiende a la conservación de la vida, a la unión e integración. Thanatos, como instinto de muerte, a la destrucción, a la desintegración.

Melanie Klein (1958) concuerda con esta teoría, dice haber observado en los procesos mentales del niño “la lucha constante entre el impulso irreprimible de destruirse o salvarse, atacar sus objetos o preservarlos” (s/p) y retoma el planteo de que al comienzo de la vida el instinto libidinal se opone y liga al instinto de muerte. Agrega que “el peligro de ser destruido por este instinto de agresión establece una excesiva tensión en el yo, la cual es sentida por él como ansiedad; así es como en el comienzo de su desarrollo se halla enfrentado con la tarea de movilizar líbido contra su instinto de muerte” (Klein, 1933, s/p)

Según la autora la lucha por controlar esta ansiedad, producida por la amenaza del instinto de muerte, sería una de las principales funciones del yo. Para lograrlo es que surgen los diferentes mecanismos y defensas. Dentro de estos tomaremos a la capacidad de proyección y nos concentraremos en la importancia de ésta dentro del proceso de integración.

Para Melanie Klein (1946) el proceso de proyección deposita partes concretas del yo y objetos internos en objetos del mundo exterior o interior.

Recordemos que es en la posición depresiva que el niño vive como una amenaza los impulsos agresivos hasta entonces proyectados en el pecho malo escindido. Los sentimientos de culpa y la experiencia de depresión que surgen son las que hacen que se despierte en él la necesidad de reparar los objetos destruidos.

Citando a Hanna Segal diremos que el niño “anhela compensar los daños que les ocasionó en sus fantasías omnipotentes, restaurar sus objetos de amor perdidos y devolverles la vida y la integridad” (Segal, 1994, s/p)

Necesita controlar esa energía destructiva proveniente de la pulsión de muerte. A través de la proyección logra depositar en el exterior estos impulsos. Como ya lo decía Freud, la proyección desvía el instinto de muerte. Klein dice que esta desviación ayudaría a superar la ansiedad existente en esta posición.

Tomando esta idea podríamos decir que el artista al plasmar su obra podría estar proyectando parte de su ser. Podemos pensarlo como una forma de hacer visible en la realidad exterior algo de su mundo interior. ¿Será que es una forma de integrar un aspecto no aceptado de su ser? ¿Podría tratarse de una manera de hacer visible aquello que no logra verse de otra manera?



“Retablo” - Frida Kahlo, 1946

Hasta el momento del accidente Frida Kahlo nunca había pensado en la idea de pintar. Fue durante sus meses de internación que "para combatir el aburrimiento y el dolor" (Kahlo, 1938) comenzó a hacerlo.

No debe ser casual que a partir de entonces, a lo largo de su vasta obra, de entre sus aproximadamente doscientos cuadros, setenta fueran autorretratos. Si bien no podemos sacar conclusiones ni inferir que esto sea así, sí podemos especular sobre la relación entre el carácter personal de su obra y la necesidad de integrar ciertos aspectos de su persona.

Según Melanie Klein (1958) de no ser por la proyección el niño podría verse inundado por sus impulsos destructivos. Teniendo en cuenta que las fluctuaciones entre la posición esquizoparanoide y la depresiva continúan dándose en etapas posteriores del yo, podríamos pensar que el artista, a través de sus proyecciones en el exterior, intenta restaurar su mundo interior.

El crítico de arte Adrian Stokes toma ciertos conceptos del psicoanálisis y realiza una muy interesante publicación sobre la pintura y su vínculo con el mundo interno. En dicha obra planteará que "todos deploramos la fealdad y el caos, no solo por las pérdidas reales que presagian sino porque aluden a pérdidas interiores, a un desorden interior" (Stokes, 1967, p.13). Lo interesante de esta idea es que la trae a propósito del acto creativo. Es para comenzar a hablar del artista y de su mundo interior que refiere a este desorden. Podemos verlo entonces como una alusión a este estado inicial de ansiedad que precede a la intención reparadora.

Así como decíamos que el niño integra en el mismo objeto las cualidades malas y buenas podríamos decir que el artista, mediante la proyección en su obra, también lograría ver la convivencia de los aspectos amados y odiados.

Kahlo solía ser bastante gráfica en cuanto a lo representado en sus pinturas y su vida personal. Analizar sus pinturas parecería ser un recorrido por sus sentimientos. Sus cuadros dejan ver el dolor y las frustraciones que tuvo que atravesar.

Encontramos, por ejemplo, varias representaciones de situaciones traumáticas por las que tuvo que pasar. Ella misma cuenta que el cuadro "Henry Ford Hospital" fue realizado luego de sufrir un aborto involuntario en el hospital homónimo. También realizó obras relacionadas con su accidente y su enfermedad. En muchos de sus autorretratos se la ve con signos de sufrimiento como clavos, sangre, heridas, espinas o flechas. Como suele suceder con los artistas famosos son muchas las interpretaciones y los análisis que se encuentran sobre cada una de estas obras. Sin

duda cada una guarda su propia verdad quizás desconocida hasta por la propia artista. Sería demasiado pretensioso y escapa a los objetivos de este trabajo intentar especular sobre los significados detrás de cada pintura. Sin embargo, a modo ilustrativo, nos sirven de muestra para una posible comprensión de este intento de reparación.

Puede que proyectar en una obra de arte facilite, en términos Kleinianos, la integración del objeto y de esta forma restaurar el yo. “El bebe resuelve gradualmente las ansiedades depresivas y recupera externa e internamente sus objetos buenos al reparar a sus objetos externos e internos en la realidad y en sus fantasías omnipotentes” (Segal, 1994, s/p).

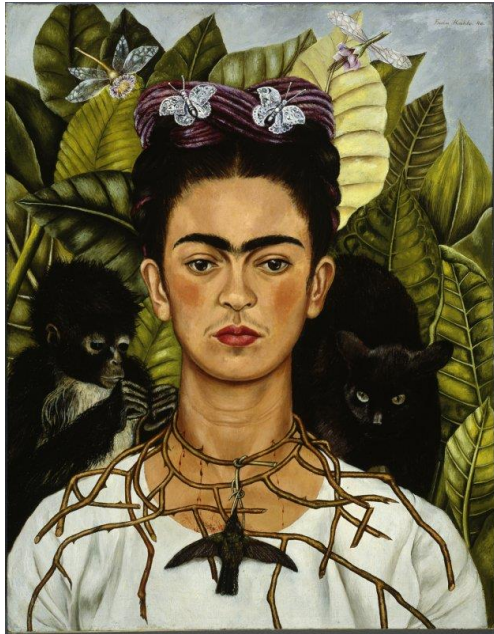
De la misma forma al proyectarlo en un espacio distinto del yo, en este caso la obra de arte en el mundo exterior, el objeto queda a disposición del yo que podrá introyectarlo de forma integrada. Esto combate al instinto de muerte ya que, como dice Klein, “conduce a que el yo reciba algo que da vida” (Klein, 1958, s/p). Devolver la integridad al objeto tiene un efecto de restauración del yo.

Stokes (1967) dice que en el arte es esperable y hasta deseable la agresión y hace la siguiente observación que creo que ilustra de manera muy interesante algo de lo que se ha intentado transmitir:

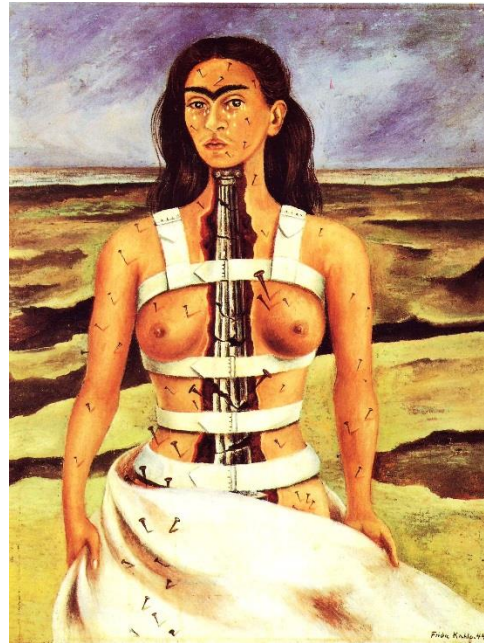
“El escultor, de una manera casi concreta, está golpeando a la figura en su estómago. La emoción compensatoria es su reverencia hacia la piedra a la que tanto frecuenta: extrae significado de una sustancia, de gran valor en sí misma, cuyas formas posteriores, hechas a cincel, parecerían haber sido preexistentes y potenciales” (p. 28)



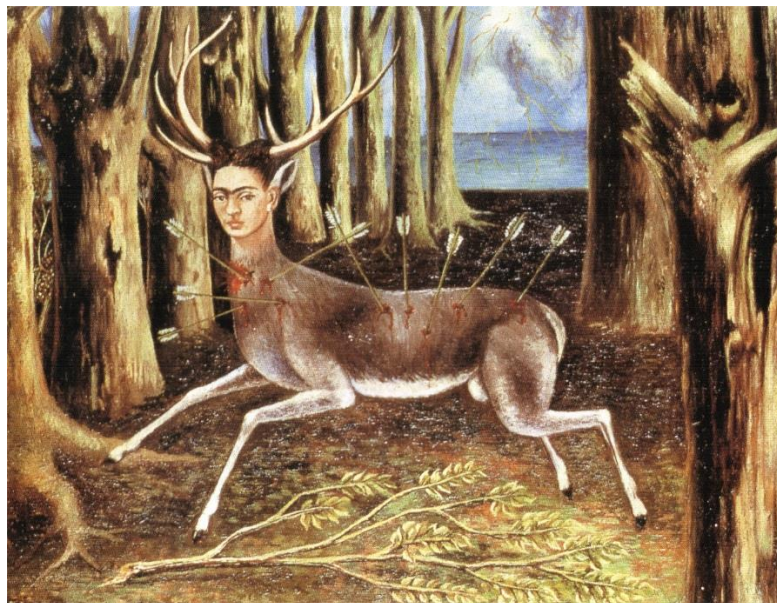
“Henry Ford Hospital (La cama volando)” – Frida Kahlo, 1932



“Autorretrato con collar de espinas”
Frida Kahlo – 1940



“La columna rota”
Frida Kahlo - 1944



“El venado herido”
Frida Kahlo - 1946

Pero no olvidemos que el impulso destructivo que origina este proceso está en parte ligado a la libido. Melanie Klein (1958) dirá que la integración dependerá de la preponderancia del instinto de vida pero también implicaría, en cierta medida, que el yo acepte la actuación del instinto de muerte.

“Tanto más rico se hace el yo cuando puede integrar sus impulsos destructivos y sintetizar los diferentes aspectos de sus objetos, ya que las partes disociadas del sí mismo y de los impulsos que son rechazados porque despiertan angustia y causan dolor, también contiene aspectos valiosos de la personalidad...” (Klein, 1958, s/p)

Podemos concluir entonces que las bases para la creatividad las constituyen, en parte, las emociones vivenciadas durante la posición depresiva. Las actividades reparatorias, a decir de Segal, “se realizan en parte por preocupación y culpa por el objeto, con el deseo de restaurarlo, preservarlo y darle vida eterna; y en parte en interés de la auto conservación, orientada ahora con mayor realismo.” (Segal, 1994, s/p)

Ahora bien, como hemos dicho la libido no alcanza su objeto y, por lo tanto, al estar ligados a ella, estos procesos no cumplirán su propósito más que de manera parcial. Por lo tanto seguirá activa la ansiedad de ser destruido desde adentro.

Segal dice que “la preocupación por el objeto cambia los fines instintivos y produce una inhibición de los impulsos instintivos” (Segal, 1994, s/p) La renuncia a estos impulsos será para la autora una revivencia de la renuncia al pecho materno. Siendo así, resultaría exitosa “si el objeto al que se debe renunciar puede ser asimilado por el yo gracias a un proceso de pérdida y recuperación internas” (op. cit.)

Esta idea de la ansiedad que permanece activa nos lleva a retomar el concepto freudiano de sublimación. Ésta también es el resultado de una renuncia a un fin instintivo. Por tanto podemos pensar cómo, desde ambos planteos, la idea de satisfacción parcial está presente.

Retomando el planteo inicial en el que nos preguntábamos sobre la función de arte y, más puntualmente, si ésta colabora con la cura del artista podremos especular algunas hipótesis.

Si la sublimación que plantea Freud es únicamente un destino de las pulsiones ¿se puede hablar de “cura” a través del arte? Pareciera que la existencia del deseo y de la necesidad de crear nos habla de un estado de desorden. La sublimación viene a ser producto de un mundo interior agitado, donde las pulsiones necesitan encontrar una vía de escape, de satisfacción. A esto podríamos agregarle que, desde la teoría freudiana, para que haya una cura es necesaria la elaboración. Por el solo proceso de

sublimar ¿se estaría pudiendo hacer cierta elaboración? Si la satisfacción de la descarga es parcial necesitará nuevos intentos de descarga.

También desde la teoría kleiniana podemos pensar en esas ansiedades constantemente activas. La permanencia de estas energías ¿no hablaría de un estado que no ha logrado elaborar sus conflictos psíquicos?

Si bien la base de estas interrogantes está vinculada a la naturaleza misma del psiquismo es interesante plantearlas para pensarlas desde el punto de vista del arte. Tampoco se pretende ahondar en el concepto de curación pero trayendo a Hornstein (1988) podemos decir que la cura, en parte, tiene que ver con “lograr una reducción del espacio psíquico dominado por el inconsciente” (Hornstein, 1988, p.107).

Para que esto suceda sería necesaria la conjunción del recuerdo y la elaboración. Esta última consistiría en “un trabajo de simbolización en el cual se tejen lazos asociativos que posibilitan un desprendimiento de ciertos mecanismos repetitivos” (op. cit., p.108) Siendo así cabe preguntarse ¿el arte permite una simbolización consciente?

También desde lo planteado en relación a la teoría kleiniana encontramos este retorno al intento de reparación. Si bien también hace referencia al proceso general del psiquismo podríamos pensarlo desde lo que implica a nivel creativo este permanente retorno.

Joaquín Sabina dice en unos de sus temas “oiga, doctor, que no escribo una nota desde que soy feliz”². ¿Guardaré relación la “felicidad” con la capacidad de crear? ¿El carácter parcial de la satisfacción de la descarga volverá imposible la “cura”? ¿Por qué la necesidad de seguir creando?

Al referirse a la fantasía impulsadora de la creación literaria Freud (1908) dirá que “el dichoso nunca fantasea: sólo lo hace el insatisfecho” (p. 71). Quizás esta idea explique por qué la permanente necesidad de crear de ciertos artistas y cómo a pesar de estos múltiples intentos de reparación no logra alcanzarse un estado mantenido de satisfacción.

Vincent Van Gogh, por ejemplo, pintó algunos de sus cuadros más famosos durante la fase más aguda de su desintegración psíquica antes de su suicidio. También varios artistas, como Edgar Allan Poe en la escritura o Schumann en la música, son asociados a cierto caos psíquico con el que lucharon hasta el final de sus vidas a pesar de su intensa producción artística.

² Cita extraída del tema “Oiga Doctor” de Joaquín Sabina, incluido en el álbum “Hotel, dulce hotel”, lanzado en 1987.

No sé si habrá una respuesta certera a la importancia que juega el arte para la estabilidad del artista o qué tanto colabora, o no, con la cura. Quizás convenga quedarse con la idea de Melanie Klein de que al devolver la integridad al objeto se logra cierta restauración del yo. Puede que éste proceso de por sí ya sea en cierta medida “terapéutico”. A lo mejor por la posibilidad de identificación que le da el plasmar en el afuera su mundo interior o por la posibilidad de pensar sus propios conflictos y descubrirse en su creación. Quizás por el simple acto de descarga que permite la sublimación.

Ya sea que colabore en mayor o menor medida con su estabilidad, sin lugar a duda la creación juega un papel fundamental en la vida del artista. Puede que sea una forma de expresión, de comunicación, de crear nuevos puentes representacionales y puede que tenga razón Ernesto Sábato cuando dice que “el arte no es terapia, pero además es terapéutico”.

LA OBRA

- La sublimación como creación –

“La invención pura no existe.
La invención es siempre un fantaseo
a partir de las imágenes de la memoria”
Mario Vargas Llosa

Como mencioné anteriormente cada parte involucrada en el encuentro artístico es indisociable de las otras. Este trabajo pretende pensar la experiencia estética que allí se da precisamente desde esa interrelación. La separación en “momentos” o en factores involucrados, por decirlo de alguna manera, es para facilitar el abordaje teórico y poder enfocar la atención en cada una de las partes.

Reflexionar sobre la obra producto de la sublimación servirá para introducir un enfoque distinto al planteado por Melanie Klein conociendo, así, otras teorizaciones al respecto. Si bien deben ser varias las teorías que existen en torno a la creatividad, y variadas las definiciones sobre el crear, esta conceptualización escapa a los objetivos de este trabajo. Solo a modo introductorio me gustaría tomar la acepción “coloquial” de crear que podría definirse como “producir algo de la nada”³.

³ Definición según la Real Academia Española

Quizás la idea de la nada pueda vincularse al momento del comienzo de la creación. El artista enfrentado a la hoja en blanco, al barro sin trabajar, parece que está por darle existencia a algo absolutamente nuevo.

Sin embargo ya hemos visto que la obra de arte, el producto resultante del acto creativo, guarda total relación con el mundo interior y las experiencias de vida de quien las realiza. Una obra de arte es creación de un artista en tanto es algo nuevo que él produce, pero las “raíces” de esta creación parecen existir desde antes. No se crea al azar o inspirado en fuentes totalmente ajenas a uno.

Las “musas”, que tanto evocan los artistas, hoy refieren a toda fuente que sirva de inspiración para la creación. Pero en sus raíces mitológicas se trataba de nueve⁴ hermanas, diosas de la música y la poesía, que se encargaban de bajar a la tierra para servir de ayuda a los hombres que buscaban inspiración. Lo interesante aquí es que estas encargadas de la inspiración y, podría decirse, intermediarias en la creación, eran hijas de Mnemósine: diosa de la memoria.

Para comenzar mencionaremos las tres etapas en la creación que distingue Hornstein (1988). En la primera el artista se contacta con procesos psíquicos primarios captando “ciertas representaciones que serán el núcleo de la obra” (p. 97). Esto implica una crisis interior. La segunda etapa consistiría en lograr, en cierta medida, descifrar esas representaciones: “Hay una aprehensión perceptiva que permite fijarlas en el yo” (op. cit.). Finalmente hay una “transposición elaborada de la imagen o del afecto” (p. 98) hacia el material que sirva de soporte para esa creación. Este proceso culminaría con la exposición al espectador de la que hablaremos más adelante.

Esta capacidad para poder transmitir a través de algo representable la vivencia interior será la diferencia fundamental entre la producción artística y los síntomas. Hay por parte del sujeto un esfuerzo para representar lo que parece irrepresentable. Esto que no puede transmitirse con palabras pero se desliza como resto podríamos identificarlo como el deseo.

Para abordar esta idea de la sublimación más situada del lado de la creación tomaremos la teoría de Lacan explicada por Catherine Millot (1988) quien dirá que la principal diferencia con la teoría kleiniana radica en el estatuto del objeto.

⁴ El número varía según las versiones

Estos objetos, como señala Nasio (2000), “no son cosas materiales sino más bien formas e imágenes nuevamente creadas” (p. 117)

El objeto en Lacan es, precisamente, el objeto de deseo. En su teoría de la sublimación el vacío cumple un papel central. Es de este vacío que surge el objeto de deseo. El objeto es causa del deseo producto del vaciamiento del significante

Como explica Millot (1988): “el vacío procede de lo simbólico, es una producción del significante. En efecto nada falta en lo real si no es por la introducción del significante. El significante engendra la ausencia, crea la falta” (p. 30)

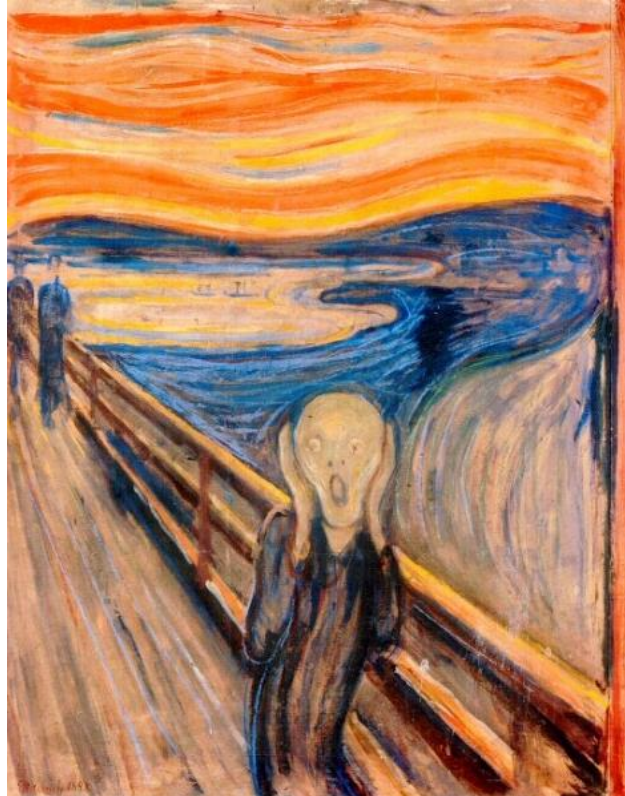
Siendo así podríamos pensar a la obra de arte como una reproducción de ese vacío. El artista estaría reproduciendo en su creación la falta de la cual, a la vez, procede. Citando a Millot (1988): “La sublimación es reproducción, repetición indefinida del engendramiento del vacío al cual el significante da la estructura” (p. 31)

La autora se pregunta si la creación consiste entonces en tapar el agujero que resulta de la perforación del significante. Dirá que, por más que ocupe el lugar del vacío, lejos de oficiar de “tapa-agujeros”, lo que hace es “redoblar la ausencia de la que emanó” (p. 33). No habría un completamiento. Dirá, entonces, que, para Lacan, la sublimación eleva el objeto a la dignidad de la Cosa.

No es la intención, como mencionábamos anteriormente, que ciertas acotaciones se confundan con un psicoanálisis aplicado. Solo a modo ilustrativo, para pensar la importancia de la obra, es que traigo el famoso cuadro “El Grito” de Munch.

Me resultó interesante, para redondear este apartado, en primer lugar por lo conocida y trascendente de la obra. En segundo lugar porque hay testimonios del propio Munch que hacen referencia al origen de este cuadro.

Como hemos hablado del origen que precede a la obra de arte y lo hemos vinculado con la teoría lacaniana, me resultó muy interesante encontrar la visión que de este momento hace el creador de una obra de tanto reconocimiento.



“El grito” - Edvard Munch, 1893

“Paseaba por un sendero con dos amigos – el sol se puso – de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una valla muerta de cansancio – sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad – mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza.”

No podemos hacer conjeturas ciertas sobre la relación directa entre lo pintado y esta experiencia que Munch relata. Pero si podríamos pensarlo como posible ejemplo de la reproducción de la obra de un “vacío” ya existente. De donde se parte da lugar a un objeto que reafirma ese origen.

Munch es capaz de asociar su creación a esta experiencia. ¿Podríamos verlo como un contacto con estas representaciones que, como decía Hornstein, forman el núcleo de la obra?

Podríamos pensar que parte del carácter conmovedor de una obra está relacionado con esa “dignidad de la cosa” de la que habla Lacan. Si el autor logró esta posición del objeto al hacer su creación seguramente se vea reflejado en la obra, vista como respuesta y a la vez reafirmación del vacío del que procede.

En este sentido son varios los críticos e historiadores de arte que han buscado analizar y pensar esto que la obra transmite. Gombrich (1995) dirá que “El Grito” se propone expresar cómo una súbita inquietud transforma totalmente nuestras impresiones sensibles” (p. 546). Luego analiza cómo todas las líneas también le dan énfasis a ese grito ya que convergen hacia la cabeza.

Todo el cuadro, cómo están hechos los trazados, las formas de las líneas, el movimiento, parecen participar de la inquietud y angustia del grito. (Gombrich, 1995) “El rostro de la figura que está gritando se halla falseado como el de una caricatura. Los ojos desorbitados y las mejillas hundidas recuerdan la calavera. Algo terrible debe haber ocurrido...es de lo más inquietante porque nunca sabremos qué significa ese grito.” (op. cit.)

Este abordaje sirve para pensar el acto de creación y el proceso de sublimación desde un enfoque diferente que nos sirve para correr, momentáneamente, el foco del artista y colocarlo en la obra. Siendo esta última intermediaria y nexo entre el artista y el público me parece interesante haber hecho este pasaje por la teoría lacaniana antes de abordar la dimensión del espectador.

EL ESPECTADOR

“Contra toda opinión, no son los pintores,
sino los espectadores los
que hacen los cuadros”

Marcel Duchamp

Hemos abordado el origen de la energía que da lugar al proceso de creación, pensado qué se pone en juego en el artista cuando esto sucede y qué lugar ocupa la obra producto de todo esto. Finalmente, como señala Hornstein (1988), una vez creado este objeto exterior la obra se somete al juicio de los contempladores como “prueba de realidad particular” (p. 98).

Este proceso, que comienza en el artista, termina en el espectador y su propio mundo interno que se pone en juego al encontrarse con la obra. Se produce una movilización

de contenidos no conscientes que parten de la gestación de la creación -qué color elije el artista, qué material, qué temática- y terminan en la reacción del observador.

¿Por qué un mismo cuadro provoca admiración en una persona y rechazo en otra?

¿Por qué hay obras de arte que nos deslumbran, otras que nos desagradan y otras que simplemente nos son indiferentes?

Stoke (1967) dice que el mundo interior marca con un símbolo a todas las percepciones, pero que principalmente el arte, en todas sus expresiones, al estar entregado a los datos sensoriales, muestra la “integración del mundo interior en cuanto imagen exterior” (p.11) Nos conmovemos porque vemos en algo tangible la representación de figuras que están dentro de nosotros. A decir de Stoke, “el arte presenta a los sentidos una versión de los objetos interiores” (op. cit.)

Viviana Dreidemie (AÑO) dice que el artista intenta descifrar el enigma de su propio “a-ser” (p. 52). Al recrear ese enigma en su obra nos enfrenta a un nuevo enigma “tan fascinante y misterioso como aquel del cual partimos” (op. cit.).

Pensándolo así el encuentro con la obra podría ser un punto de partida para nuevas interrogantes. Quizás la emoción que la obra despierte en el espectador dependerá de hacia dónde lo lleven esos nuevos enigmas.

Por otro lado encontramos que para Freud las raíces del placer estético están ligadas a la dimensión de deseo. En torno a éste es que se genera la relación creador-objeto artístico-espectador.

Refiriéndose al placer que el poeta provoca dirá que “conlleva el carácter de un placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (Freud, 1908, p.75). Le atribuye esta capacidad, en parte, a la posibilidad de gozar de nuestras propias fantasías “sin remordimiento ni vergüenza algunos” (op. cit.)

Desde esta idea el efecto provocado por la obra en aquel que la mira sería de liberación. Podríamos suponer, además, que quizás entren en juego mecanismos de identificación que coloquen a la obra en un lugar de seguridad que sirva para defendernos de nuestra propia realidad.

Como Hornstein (1988) señala “la creación artística es una forma de retorno de lo reprimido y en función de eso produce efectos” (p. 99). Pero para que estos sucedan

es necesario que se reproduzca en el espectador la situación afectiva que el artista tuvo como producto de sus fuerzas pulsionales (Freud, 1914) Es decir que la obra debe conectar, en cierta forma, con quien la mira para no pasar desapercibida. El efecto de una obra no depende únicamente de sus características como objeto “independiente” y tampoco está determinado por la intención o voluntad del autor. Además de los deseos del artista están en juego los del espectador.

María Cristina Melgar (2003) hace una interesante investigación sobre la experiencia estética y coincide en esta idea de que el sujeto que se encuentra con la obra de arte además de receptor es creador. Dice que el observador puede construir en este encuentro lo que no se puede ver. Para eso necesitará que la obra despierte su potencial creador de sentido.

Pero las emociones que aparecen al ver un cuadro o al mirar una película o escuchar cierta música muchas veces se viven con cierta angustia. La emoción que despiertan algunas obras, las lágrimas que pueden aparecer, está vinculada a esta intersubjetividad puesta en juego en la experiencia estética.

“Detrás de sus efectos embriagadores hay otros inquietantes, displacenteros y desorganizadores...Misteriosamente, no menos embriagadores y atrapantes” (Melgar, 2003, p. 18) Es el efecto desorganizador del impacto estético lo que podría explicar cierta angustia que puede aparecer en el encuentro.

Es que el espectador al exponerse frente a la obra en cierta forma también se está arriesgando. Meltzer (1964) dirá, en diálogo con Stoke, que el público mantiene una actitud de esfuerzo: “se somete a una situación de introyección a través de sus ojos, sus oídos o su tacto” (p. 45). Retomando a Melanie Klein podría decirse que la exposición a la obra puede resultar en una buena experiencia que quizás auspicie de “objeto reconstruido” para el espectador. Pero también puede verse, desde lo planteado por Meltzer, en un sentido masoquista: “el espectador tal vez busque exponerse a la experiencia de sentir proyectado sobre él un objeto destruido o una parte mala del yo del artista” (op. cit.)

Aquí también encontramos cierta función e importancia del arte. Esta exposición busca, de manera inconsciente o no, el desencadenamiento de este proceso. Las emociones que se despiertan muchas veces las reconocemos habitualmente y las vemos incluso más permitidas en la cotidianidad que las procedentes del individuo por

fuera del encuentro estético con la obra de arte. Habilita, en cierta manera, el contacto y la exposición de emociones ya existentes “disfrazadas” de emoción estética.

Es que “todos nosotros somos de a ratos peones de mudanza psíquicos” (Stoke, 1967, p.11) Estas sensaciones, emociones, reacciones, no son más que el producto de una conexión que establecemos entre los estímulos recibidos y nuestra propia experiencia de vida.

Quizás sea por eso que al ver un cuadro lo sentimos como “nuestro”, nos parece que podría haber sido producto de nuestra imaginación. De ahí que un pintor, un músico, un escritor pueda a veces transmitir cosas que nosotros sentimos y no sabemos cómo exteriorizar.

Por su parte, como ya vimos, Lacan vinculará esta relación con el espectador al hecho de que la sublimación eleve el objeto a la dignidad de la Cosa. (Nasio, 2000)

Siendo así dirá que las obras producto de la sublimación producen dos efectos fundamentales en el espectador: por un lado lo deslumbran y por otro “suscitan en él el mismo estado de pasión y deseo suspendido que había llevado al artista a engendrar su obra” (Nasio, 2000, p. 118)

Giuseppe Tornatore en su película “La mejor oferta” (“La migliore offerta”, 2013) cuenta una historia en la que podría analizarse la articulación de varios temas pertinentes a las teorías abordadas. Se trata de un hombre solitario experto en arte y dedicado a las subastas que se enamora de una misteriosa joven que sufre de agorafobia. Lo que en principio parece ser un giro en la vida del protagonista termina siendo una estafa que lo hace caer en un sin sentido del cual no logra encontrar salida.

El tema central de la película podría situarse en torno a lo real y lo falso. Si bien brinda material interesante para abordar estos temas -así como el de la mirada, lo imaginario y el vacío – un análisis más profundo sería demasiado extenso para este trabajo. A pesar de que la anécdota central comienza luego de la aparición de la joven, que marca un cambio en su controlada vida, tomaré al protagonista previo a este encuentro para tratar el tema del espectador en relación a lo que venimos trabajando.

El protagonista, Virgil Oldman – cuyo nombre ya nos adelanta sobre el personaje- es presentado como un señor solitario, desconfiado, meticuloso y detallista extremo. Se lo ve tiñéndose el pelo, eligiendo cuidadosamente entre su excesiva cantidad de trajes y guantes y saliendo de su casa tan pulcra y prolija como él. Luego lo muestran

comiendo solo en un restaurante fino donde tiene cubiertos y platos con sus iniciales y recibe atención personalizada.

Es un fanático del arte y se dedica a las subastas. Es muy conocido y respetado en su trabajo el cual realiza a la perfección.

La película muestra, quizás sin quererlo, un poco esto de lo que venimos hablando. El mundo de las subastas es un caso claro de la importancia y trascendencia del arte a nivel social. El dinero que mueve el negocio del arte, el valor de la obra, la competencia por tener lo que el otro no, el estatus relacionado a esto, el fanatismo que despierta y las personas que dedican su vida entera a este rubro.

A los rasgos obsesivos que ya pudimos ver del protagonista se le agrega un nuevo dato: lleva toda su vida coleccionando cuadros secretamente. Para hacerlo cuenta con la ayuda de un personaje secundario que se encarga de ganar las subastas de los cuadros que Virgil desea. Pero no se trata de cualquier cuadro. Los que el protagonista colecciona obsesivamente son únicamente retratos de mujeres que parecen observar al espectador.

Luego de adquirirlos se encarga de colocarlos cuidadosamente en una habitación escondida de su hogar. Se trata de una especie de bóveda secreta donde las cuatro paredes están, desde el piso hasta el techo, cubiertas de pinturas de mujeres de todo tipo, tamaño y época. Este parece ser su lugar sagrado. Allí se sienta, en un sillón ubicado en el centro de la habitación, y contempla su colección.

Vemos, entonces, a un hombre que en su vida cotidiana tiene grandes dificultades para relacionarse. Más adelante nos enteramos que nunca ha tenido una relación amorosa. En otra oportunidad le dirá a su compañero de trabajo: "La estima que siento por las mujeres es igual al temor que les tengo".

Podemos pensarlo entonces como este vínculo que Freud establece entre el afecto al espectador y el terreno del deseo. Su propia experiencia estética, el goce que le provocan esas obras y no otras, guarda relación con ese lado reprimido de su vida "real". Podríamos suponer que estas fuerzas pulsionales lo llevan, en cierta forma, a encontrar satisfacción fuera del encuentro sexual, en su obsesión por estos cuadros. Quizás represente un espacio seguro para el protagonista donde no corre el riesgo que correría en el encuentro real.

Melgar (2003) dice que el placer que el arte genera está arraigado en la sexualidad. “En el reencuentro con el objeto perdido del deseo” (p.14) En su mundo, que es el mundo de las obras de arte, Virgil se maneja a la perfección. Entre esculturas, cuadros e imágenes, parece tener todo controlado. Es este mundo de apariencias, de representaciones, que le da seguridad y lo mantiene a salvo del contacto con el mundo “real” en el cual le cuesta tanto relacionarse.

Su goce está en el terreno de la fantasía, dentro de ese cuarto donde se permite observar y, más importante aún, ser observado. Allí es centro de miradas de incontables “mujeres”. Allí atesora lo que más desea y es donde se permite disfrutar. En su fanatismo y obsesión hacia estos retratos vemos el “estado de pasión y deseo suspendido” que menciona Nasio propio del efecto provocado por las obras producto de sublimación.

Podemos identificar este vínculo entre el artista, la obra y el espectador que Nasio (2000) describe de la siguiente manera: “Una imagen modelada por el yo ha provocado en el espectador un similar movimiento pulsional” (p. 118)

Más adelante cuando luego de concretar la relación le muestra a la joven su colección secreta, ésta le dirá: “Entonces no soy la primera. Has tenido a otras mujeres”. Virgil le responde “sí, las he amado a todas y me han amado, Me enseñaron a esperarte a ti”.

¿Podríamos tomarlo como una forma de ilustrar el lugar “de la Cosa” al que refiere Lacan? “Eleva el objeto narcisista a la dignidad de la Cosa quiere decir que la impronta del yo del creador, objetivada en obra de arte, ha abierto en el otro la dimensión intolerable de un deseo de deseo” (Nasio, 2000, p. 118.) ¿Podemos intuir cierto final para esta “relación” que Virgil guarda con sus otras “mujeres”? Quizás el pasaje al plano de lo real de un deseo que se mantenía inalcanzable podría poner fin a la satisfacción depositada en los cuadros.



CONSIDERACIONES FINALES

En este recorrido por la experiencia estética que se da en el arte se ha pensado en el encuentro que se produce entre las partes involucradas. Encuentro que sitúa de un lado al artista y del otro al espectador siendo mediados por la obra de arte. A su vez se ha intentado abordar cuál podría ser la funcionalidad que cumple el arte tanto para el que crea como para el que observa.

Pero antes de finalizar considero importante remarcar que este encuentro no puede ser pensado sin tomar en cuenta el contexto en que se inscribe. Porque la idea de sublimación que se ha trabajado es un concepto fronterizo que se encuentra entre lo psíquico y lo cultural. Por un lado porque tanto el artista como el espectador han sido afectados por los influjos de los reclamos sociales. Por otro porque el arte forma parte patrimonio cultural de la sociedad.

Es la cultura precisamente la encargada de regularizar las relaciones entre los hombres y para esto se edifica sobre la sofocación de pulsiones. (Freud, 1908) Sería un proceso al servicio de Eros ya que, como señala Freud (1930), “la cultura encuentra en la pulsión agresiva su obstáculo más peligroso” (p. 95)

Meltzer dice que el mundo del arte es la institucionalización de las fuerzas sociales que promueven la integración (Stoke, 1967, p.61) Es por esto que el arte también cumple una función a nivel social ya que por medio de la sublimación se ponen grandes volúmenes de fuerza a disposición del trabajo cultural. ¿Será que el arte cumple una función de equilibrio? ¿De unificación?

El patrimonio cultural de una sociedad es también una forma de identidad, de conocimiento. Le permite mantener la memoria y resignificar su propia historia.

Por otro lado también podría pensarse a nivel social lo que se ve en el espectador individual o en el artista que crea. El arte podría servir para reconciliar aspectos de la sociedad. Quizás por esto muchas veces son aceptadas obras que muestran lo peor del ser humano o lo más desagradable de la sociedad.

Expresado en algo artístico puede ser más fácil integrar y procesar aspectos de la sociedad en conjunto que de otra forma serían o inaceptables o difíciles de procesar. Como ejemplifica Stokes (1967), “una pintura que representa violencia, siempre que

sea un buen cuadro, de plena jerarquía artística, no es nada desagradable de ver” (p. 48). Alcanza con pensar en obras muy conocidas y valoradas como el Guernica de Picasso o los fusilamientos pintados por Goya.

Podemos cerrar citando a Meltzer:

“En la naturaleza encontramos el reflejo de la belleza que ya está en nosotros. Pero el arte nos ayuda a recuperar lo que hemos perdido” (Stoke, 1967, p.61)

CONCLUSIONES

Mi inquietud por el tema fue lo que me ha llevado a intentar cuestionar, a lo largo de este trabajo, la posible función del arte tanto para quien realiza la obra como para los espectadores. Es difícil llegar a sacar “conclusiones” precisamente porque no se busca dar respuesta a todas estas inquietudes sino plantear posibles líneas que sirvan para pensarlas. E incluso para generar nuevas interrogantes.

Sin lugar a duda son varias las líneas que se pueden seguir pensando en relación al arte. Es un tema muy amplio y apasionante que podría abordarse desde múltiples lecturas y que da lugar a un sin fin de articulaciones.

Podría decir que la idea de sublimación aparece como concepto clave para entender las fuerzas y elementos que se ponen en juego. Quizás los vacíos teóricos existentes sobre este concepto abren la posibilidad de que varias teorías o hipótesis puedan intentar dar respuestas.

Lo que me animo a afirmar es que el arte es fundamental para la vida en sociedad. Todos estamos rodeados de sus manifestaciones nos guste más o menos. El proceso que une al artista con toda la sociedad es súper interesante. Tanto a nivel cultural como a nivel individual del artista, no podría prescindirse del arte. Es incuestionable la importancia que tiene para el individuo capaz de sublimar en arte sus pulsiones. Sea “curativo” o no tanto, sin lugar a duda se trata de una necesidad para el creador.

Por otro lado para los espectadores, y en su conjunto para la sociedad, también representa una función fundamental. Aunque no quede del todo clara cuál es esta, sin

duda el arte, además del placer estético, pone en juego un mecanismo mucho más amplio.

A lo largo de la historia se le ha dado distintas lecturas a este tema. Desde Aristóteles con el concepto de mimesis considerando el arte como una imitación de la realidad. Hasta el arte como ruptura y protesta como lo veían las corrientes vanguardistas.

Dreidemie (1988) opina que “La función del arte (...) quizá sea lograr un movimiento del sujeto hacia allí donde no hay ayer, no mañana ni hoy; donde vida y muerte confluyen y el sujeto entra en una dimensión original y única de goce” (p.51)

Son muchas las lecturas y puede que sean varias las funciones que el arte cumpla o haya tenido que cumplir a lo largo de la historia. En este trabajo se le ha intentado dar una posible lectura desde la teoría psicoanalítica.

Lo cierto es que a diario participamos de experiencias estéticas en el encuentro con el arte - así sea una película, una pintura, una canción - en apariencia por el simple gusto que en ellas encontramos.

Es que, como señala Nasio (2000) “las obras creadas por sublimación son en principio objetos desprovistos de toda finalidad practica” (p. 117) Llama la atención la importancia que se les da en una sociedad que busca el control sobre la realidad y que genera permanentemente objetos de consumo “útiles”.

En su novela “El retrato de Dorian Gray” Oscar Wilde comienza diciendo lo siguiente: “Podemos perdonar a un hombre el haber hecho una cosa útil, en tanto que no la admire. La única disculpa de haber hecho una cosa inútil es admirarla intensamente. Todo arte es completamente inútil”

Inútil quizás en el sentido de que a simple vista no tiene un fin práctico determinado y posee como valor primordial la belleza. Freud (1930), dice que “Por ninguna parte se advierte la utilidad de la belleza; tampoco se alcanza a inteligir su necesidad cultural, a pesar de lo cual la cultura no podría prescindir de ella” (p. 82)

Quizás sea porque “el goce de la belleza se acompaña de un una sensación particular, de suave efecto embriagador” (op. cit.). Quizás su “inutilidad” nos permite dejar de pensar que todo tenga que servir para algo. Quizás esta necesidad esté relacionada con algo de lo que se ha planteado en este trabajo. Este es, entonces, solo un punto de partida de nuevas interrogantes que, al igual que el arte, sigan creándose y renovándose permanentemente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bornhauser, N. y Ochoa, D. (2011) Los derroteros de la sublimación en la obra freudiana.
- Diccionario de la Real Academia Española (2001). Versión on-line. Disponible en: <http://lema.rae.es>
- Entrevista a Picasso (1945) publicada en el "New Masses". Disponible en: www.elhistoriador.com.ar
- Fleming, J. y Honour, H. (2004) Historia mundial del arte. Madrid: Akal
- Freud, S. (1905) Tres ensayos sobre teoría sexual. Obras Completas. Volumen VII. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1905) Fragmento de análisis de un caso de histeria. Obras Completas. Volumen VII. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1908) El creador literario y el fantaseo. Obras Completas. Volumen IX. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1908) La moral sexual "cultural" y la nerviosidad. Obras Completas. Volumen IX. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1908) El creador literario y el fantaseo. Obras Completas. Volumen IX. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1914) El Moisés de Miguel Angel. Obras Completas. Volumen XIII. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1908) Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. Obras Completas. Volumen XI. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1915) Trabajos sobre metapsicología. Obras Completas. Volumen XIV. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1915) Pulsiones y destinos de la pulsión. Obras Completas. Volumen XIV. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1920) Más allá del principio del placer. Obras Completas. Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1923) Teoría de la libido. Obras Completas. Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1923) El yo y el ello. Obras Completas. Volumen XIX. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1930) El malestar en la cultura. Obras Completas. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1950) Fragmentos de la correspondencia con Fliess. Obras Completas. Volumen I. Buenos Aires: Amorrortu

- Gombrich, E. H. (1995) La historia del arte. Colonia del Valle: Editorial Diana
- Heidegger, M. (1996) El origen de la obra de arte. Madrid: Alianza - Laplanche, J. y -
- Hornstein, L. (1988) Cura Psicoanalítica y sublimación. Buenos Aires: Nueva Visión
- Información sobre Frida Kahlo: <http://www.fridakahlofans.com/>
- Klein, M. (1933) El desarrollo temprano de la conciencia en el niño. Psikolibros. Bibliotecas de Psicoanálisis Obras Completas de Melanie Klein. Disponible en: <http://www.psicoanalisis.org>
- Klein, M. (1946) Notas sobre algunos mecanismos esquizoides. Psikolibros. Bibliotecas de Psicoanálisis Obras Completas de Melanie Klein. Disponible en: <http://www.psicoanalisis.org>
- Klein, M. (1958) Sobre el desarrollo del funcionamiento mental. Psikolibros. Bibliotecas de Psicoanálisis Obras Completas de Melanie Klein. Disponible en: <http://www.psicoanalisis.org>
- Melgar, M y otros. (2003) Psicoanálisis y arte. Buenos Aires: Lumen
- Millot, C., Dreidemie, V. y otros. (1988) El objeto del arte. Incidencias freudianas. Buenos Aires: Nueva Visión
- Nasio, J.D. (2000) Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis. Barcelona: Gedisa
- Página oficial museo de Munch: <http://munchmuseet.no/>
- Pontalis, J. (1996) Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós
- Segal, H. (1994) Introducción a la obra de Melanie Klein. Buenos Aires: Paidós
- Stokes, A. (1967) La pintura y el mundo interior. Buenos Aires: Paidós
- Tibol, R. (1998) Frida Kahlo: una vida abierta. Ciudad de México: Diversa