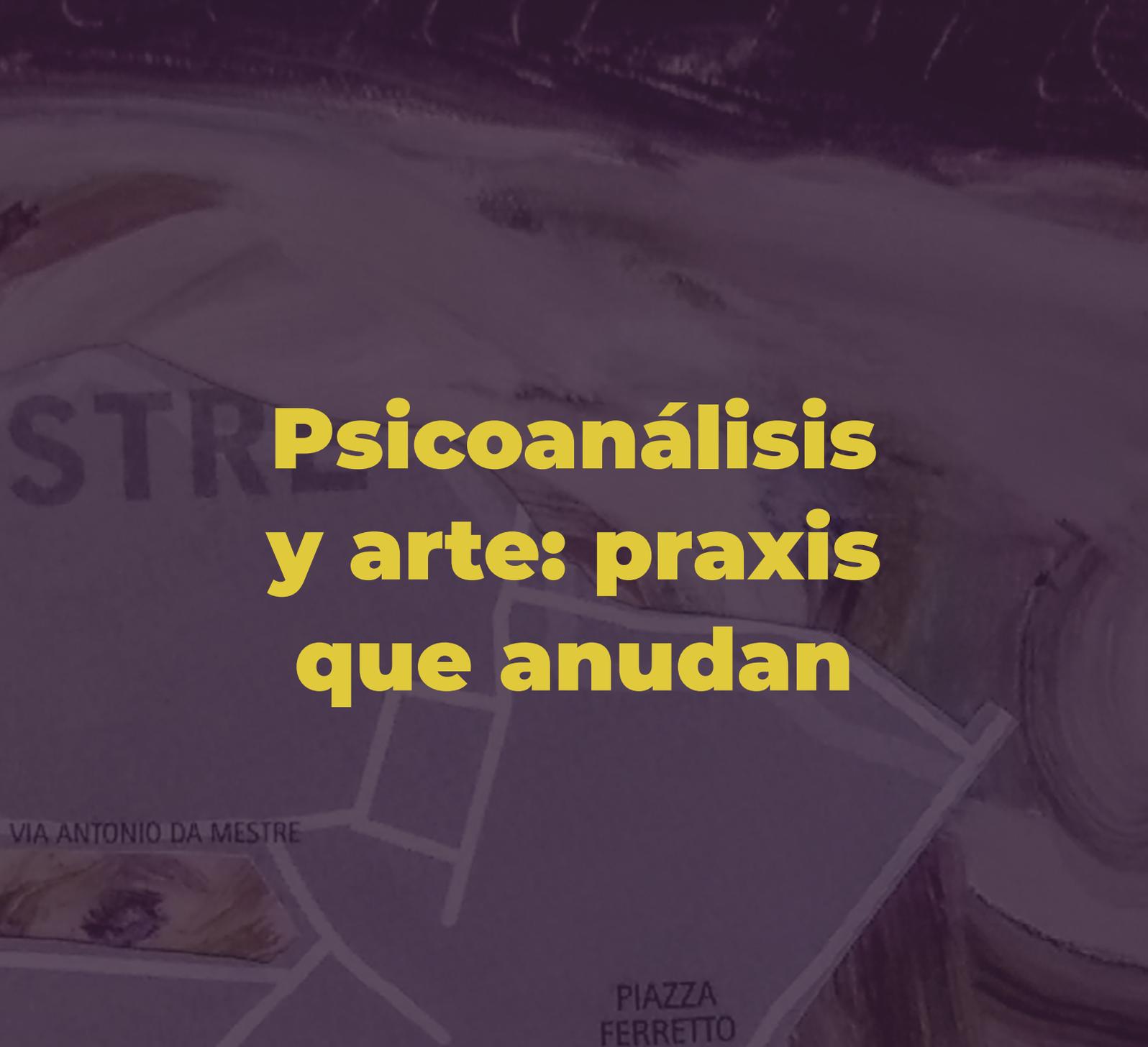




ALEJANDRA KORECK - May you live in interesting times

SECCIÓN

PSICOANÁLISIS Y OTROS DISCURSOS



Psicoanálisis y arte: praxis que anudan

Marisa Viviana Ruiz

Docente e investigadora de Fapsi - UNSL

<https://fchportaldigital.unsl.edu.ar/index.php/nudos>

Introducción

Tanto en Freud como en Lacan, hay una multiplicidad de referencias al arte. Sin embargo, es posible afirmar que, no sin puntos de contacto, las articulaciones que ambos realizan entre arte y psicoanálisis, presentan también derivas diferentes. ¿Qué función toma éste en la teoría psicoanalítica?

Wölfflin (1940) teórico y crítico de arte suizo, entiende al arte como expresión, y a la historia del arte como historia de las almas. Afirma “estudia a los hombres y entenderás sus obras, estudia a los tiempos y entenderás los estilos”. Además, sostiene que cada obra se anuda a las condiciones materiales que se le imponen y a la técnica de la que dispone. Dice: “una tierra en que abundan las canteras construirá de diferente manera que aquella llena de bosque y arcillas aptas para la fabricación de ladrillos”. A esto agrega que el artista también depende de otro, de los contratos, de sus exigencias, aunque no siempre se supedita a ello (En Tiffe, s/f, p. 202).

Se pueden clasificar estilos y establecer periodizaciones, pero el enfoque cultural de la historia del arte implica atender no sólo a la obra, en sus condiciones objetivas de producción (los materiales, las técnicas, los contratos, las prácticas) sino también a los factores simbólicos que posibilitan su legitimación y las formas de recepción. ¿Qué inscripciones de su tiempo se iluminan y se ocultan en los trazos de una obra de arte?

En relación con el concepto de sublimación, Lacan (1959-1960), también refiere a esto:

No hay evaluación correcta posible de la sublimación en el arte si no pensamos en que toda producción de arte, especialmente de las Bellas Artes, está históricamente fechada. No se pinta en la época de Picasso como se pintaba en la época de Velazquez, ya no se escribe una novela en 1930 como se escribía en la época de Stendhal (p. 135)

En el presente trabajo, se toma como punto de partida el concepto de sublimación tal como Freud lo aborda y las consideraciones que a partir de éste realiza Lacan a la altura del *Seminario 7*, para luego ubicar alguna referencia al arte moderno y su posible aporte a la teoría y la práctica psicoanalítica.

Psicoanálisis y la creación artística

En *El Moisés de Miguel Ángel*, Freud (1914) anticipa: “no soy un conocedor de arte, sino un profano... el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar que el artista valore sobre todo estas últimas” (p. 217). En su modo de aproximarse a la obra de arte, más allá de los aspectos estéticos puestos de manifiesto como el color, la forma, la línea o la composición, descifrar su contenido, le era esencial para captar su sentido.

De este modo, como el arqueólogo, Freud se aproxima a la obra de arte realizando un análisis por menorizado de los detalles de ésta y de su autor. A modo de ejemplo, en la obra citada ciertos rasgos de la escultura -como la postura sedente de Moisés, la disposición de los dedos de sus manos, los pliegues de la barba y la posición en la que están sostenidas las tablas de la ley-, se convierten en indicios que le permiten descifrar el mensaje que el artista plasmó en la piedra.

Ante ella, Freud se ubica como un investigador y es esta propuesta la que generó en algunos posfreudianos, una especie de *psicoanálisis del arte*, dando origen a enfoques que daban a entender que, a partir de una obra, ésta y su autor podían ser objetos de interpretación.

En el Homenaje a Marguerite Duras, Lacan (1965) se opone a esta postura y, afirma que:

La única ventaja que un psicoanalista tiene derecho a sacar de su posición, aún cuando esta le fuera pues reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino. (p. 211)

Si el artista abre el camino, implica que la posición del psicoanálisis sería la de dejarse enseñar por éste. Lacan ubica a Freud en esta dirección, por lo que podríamos afirmar que la apuesta freudiana fue más bien, la de tomar referencias del campo del arte para avanzar en la formalización de su teoría.

En este sentido, en el *Porvenir de una ilusión*, Freud (1927) afirma:

Como sabemos de hace tiempo, el arte brinda satisfacciones sustitutivas para las renunciaciones culturales más antiguas, que siguen siendo las más hondamente sentidas, y por eso nada hay más eficaz para reconciliarnos con los sacrificios que aquellas imponen. Además, sus creaciones realizan los sentimientos de identificación de que tanto necesita todo círculo cultural; lo consiguen dando ocasión a vivenciar en común sensaciones muy estimadas. Pero también sirven a la satisfacción narcisística cuando figuran los logros de la cultura en cuestión y hacen presentes sus ideales de manera impresionante. (p. 13-14)

La satisfacción sustitutiva se ubica como posible destino de la pulsión y, “a esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación” (Freud, 1908, p. 168).

A diferencia con del instinto, el objeto de la pulsión es lo más variado, por lo tanto, ésta puede encontrar diferentes vías de satisfacción. Así, junto al trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia y la represión, Freud (1915) ubica a la sublimación como uno de los cuatro posibles destinos de la pulsión. De este modo y, en relación con esta última, la creación artística, es entendida como un camino de satisfacción pulsional diferente al síntoma.

El artista, a diferencia del neurótico, afirma Freud (1916) “sabe anudar a esta figuración de su fantasía inconciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporariamente” (p. 343). Si bien la sublimación queda ubicada como una vía de satisfacción diferente a la represión y a su retorno sintomático, hacia el final de la cita, pareciera dar cuenta de la existencia de un resto, de modo que, no todo lo referente a la pulsión podría sublimarse.

En esta operación, Freud también resalta el valor del reconocimiento social, en tanto que puede decirse que las pulsiones han sido sublimadas en la medida en que se las ha desviado hacia objetos socialmente valorados. Es decir, que de ellos otros extraen una satisfacción y de este modo, también el creador obtiene “agradecimiento y admiración” (Freud, 1916, p. 343).

En este mismo sentido, en su texto *El malestar en la cultura*, sostiene que:

la sublimación de las pulsiones es un rasgo particularmente destacado del desarrollo cultural; posibilita que las actividades psíquicas superiores –cien-

tíficas, artísticas, ideológicas-, desempeñen un papel sustantivo en la vida cultural. Si uno cede a la primera impresión, está tentado a decir que la sublimación es, en general, un destino de pulsión forzosamente impuesto por la cultura. (Freud, 1930, pp. 95-96)

Sin embargo, es de destacar que, a pesar de ello, permanece un malestar irreductible, inherente a la cultura, dando cuenta, tal como lo planteáramos, de la existencia de un núcleo irreductible. En palabras de Lacan (1959-1960), “no toda sublimación es posible (...) existe una exigencia libidinal de determinada tasa de satisfacción directa” (p. 116).

Lacan retoma estas consideraciones freudianas y extrae de ellas nuevas consecuencias. En el *Seminario 7, La ética del psicoanálisis* (1959-1960), afirma que “el problema de la sublimación se plantea para nosotros en el campo de los *Triebe*”, y la pulsión, en su diferencia con el *Instinkt*, “no está lejos del ese campo de *das Ding*” (p. 114-115).

Tomando como punto de partida los planteamientos freudianos en relación a la plasticidad de la economía libidinal, dice:

la sublimación se caracteriza por un cambio en los objetos o en la libido, que no se realiza por medio de un retorno de lo reprimido, que no se hace sintomáticamente, indirectamente, sino directamente, de una manera que se satisface directamente. La libido llega a encontrar su satisfacción en objetos (...) socialmente valorados (Lacan, 1959-1960, p. 119)

La sublimación se presenta de este modo, como una satisfacción sustitutiva, al tiempo que se relaciona con la estima social que un Otro otorga al

objeto producido. Como en Freud, se trata de productos que se inscriben en el campo de la cultura.

De este modo, en la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales, pero, además, encuentra en ellas un modo de engañarse respecto de *das Ding*. Se trata, en el decir de Lacan, de espejismos que, entre otros, los artistas, proveen a la sociedad. De este modo, “en formas históricamente, socialmente, específicas, los elementos *a*, elementos imaginarios del fantasma, llegan a recubrir, a engañar al sujeto, en el punto mismo de *das Ding*” (Lacan, 1959-1960, p. 125), “ese interior excluido que para retomar los términos mismos del *Entwurf*, está de este modo excluido en el interior” (p. 128).

Lacan distingue en Freud el retorno de lo reprimido y la sublimación como modos posibles de satisfacción pulsional. Así, mientras el síntoma es el retorno, vía sustitución significativa, de lo que está en el extremo de la pulsión como meta, la sublimación, es representada como diferente de esa economía de sustitución en la que se satisface la pulsión en la medida que está reprimida. De este modo, afirma “la pulsión puede encontrar su meta en algo diferente a su meta, sin que se trate allí de la sustitución significativa que constituye la estructura sobredeterminada, la ambigüedad, la doble causalidad de lo que se llama el compromiso sintomático” (Lacan, 1959-1960, p. 138), de este modo, la satisfacción de la pulsión “es paradójica” en tanto parece producirse en otro lugar de donde está su meta. Sin embargo, es esto precisamente lo que revela la naturaleza propia de la pulsión, en la medida que se relaciona con *das Ding*, con la Cosa, en tanto diferente al objeto.

La Cosa no es el objeto, está en el núcleo de la economía libidinal y, la fórmula más general que Lacan da de la sublimación es que ésta “eleva un objeto (...) a la dignidad de la Cosa” (p. 140). De este modo, el objeto de la creación artística permite, no

evitar la Cosa como significante sino, representarla en tanto que ese objeto es creado.

Para dar cuenta de la función de vacío de la cosa, Lacan recurre como modelo a la creación artística del alfarero, ya que en la forma que caracteriza al vaso, es el vacío el que crea, es éste el que introduce la perspectiva de poder llenarlo. Es decir que, si el vaso puede estar lleno es en tanto que primero, en su esencia, está vacío. El alfarero “crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero” (p. 153). De este modo, en la creación artística, la materialidad del objeto viene a dar cuenta de ese vacío, de la Cosa en tanto no representable.

En toda forma de sublimación el vacío es determinante. Lacan ubica tres modos posibles de organización alrededor de este vacío: la religión que consiste en evitarlo; el discurso de la ciencia que, con el ideal de saber absoluto, lo tapona y el arte que se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío.

Recalcati (2006), en referencia a esta estética del vacío, afirma que:

el arte, como la experiencia del psicoanálisis, no evita ni obtura, pero sí bordea el vacío central de la Cosa. La tesis del arte como organización del vacío coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa. (p. 12)

En el *Seminario 11*, Lacan (1964) dirá que “a diferencia de la percepción, en un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia (...) por eso, el cuadro no actúa en el campo de la representación. Su fin y su efecto son otros” (p. 115). El efecto, podríamos pensar, no está dado en lo que se puede construir como mensaje de un cuadro, ni en tanto símbolo, sino en lo que en sí mismo porta de ausencia.

La obra de arte imita los objetos que representa, pero

sólo para extraer un sentido nuevo, inaudito, irrepresentable. De este modo, el objeto representado estaría, afirma Recalcati (2006), no tanto en relación con el objeto de la naturaleza, sino en relación al vacío de la cosa. “Manzanas, zapatos, caja de fósforos, la estética del vacío sustrae el objeto “renovado” del imperio mundano de la utilidad, para indicar a través del objeto, pero mucho más allá de cualquier lógica útil, el vacío central de la Cosa” (p. 17).

La colección de las cajas de fósforos de Jacques Prévert, al que Lacan (1959-1960) refiere en el *Seminario 7*, viene también a ilustrar lo dicho. Encastradas unas con otras en una sucesión que parecía infinita, las cajas vacías se presentan con un carácter completamente “gratuito, proliferante y excesivo, casi absurdo”, la colección “ilustra en suma la transformación de un objeto en una cosa, la elevación súbita de la caja de fósforos a una dignidad que para nada tenía anteriormente” (p. 148)

El arte moderno, se presenta para Wajcman (2001), como una forma de “inscribir la falta en el corazón absoluto de la obra: mostrar el vacío, la ausencia, mostrar el agujero” (p. 160). En su texto *El objeto del siglo* aborda dos obras: Cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich y Rueda de bicicleta de Duchamp, para señalar que ambas, se distancian del valor representativo, no están para revelar un mensaje, más bien, muestran la Ausencia.

Duchamp (1887-1968) toma objetos cotidianos manufacturados (una rueda de una bicicleta, una pala para nieve, un mingitorio), los retira de su contexto ordinario, los modifica de diferentes maneras y los recontextualiza. Se trata de los ready-made, de objetos “ya hechos”, separados de la serie industrial. Las marcas que quedan en ellos inscriptas (firma, fecha y algún otro agregado) contribuyen al vaciamiento de sentido, al tiempo que dejan la marca de un autor.

De este modo, al extraer el objeto industrial de su dominio práctico o utilitario, éste queda vaciado de

su valor de uso y de su sentido. Así, el vacío esencial que habita y sostiene todo objeto (pala de nieve sin nieve, fountain sin orina,,,), posibilita el surgimiento de otra cosa, de algo nuevo que sólo puede valorarse en tanto efecto producido en el espectador (Wajcman, 2006).

La pintura de Malevich (1879-1935), Cuadrado negro sobre fondo blanco, ofrece “nada para ver”. No es un cuadro sin nada, sino un cuadro con nada. Se trata de un cuadro en el que se pinta la ausencia misma, la pintura da espesor a la ausencia. Wajcman (2001) propone ver el vacío del cuadro como la presencia de una ausencia:

se trata de construir la positividad de una cosa que no hay. He aquí el punto de un encuentro y un anudamiento inesperados entre la rueda y el cuadrado, entre la obra de arte industrial y el cuadro de pintura. He aquí como se fabrica un objeto verdaderamente nuevo. (p. 91)

Malevitch no pinta nada, pinta la nada, la nada figura materialmente como objeto y éste sería una presentificación de la ausencia. Wajcman (2001) propone ver el cuadro como un marco blanco alrededor de un cuadrado negro, de este modo, el cuadro reproduce la edificación elemental de una ventana. El marco no es exterior al cuadro mismo y este marco interior instituye el cuadro como ventana, es decir, como un agujero que acribilla toda posibilidad de otorgar sentido, pura extrañeza, la Ausencia como Presencia Real. “Entonces, la pintura moderna inspirada por Malevitch no estaría para dar a ver lo nuevo sino, sería un arte para hacer ver de manera nueva” (Cristiani, 2017-2018, p. 18). Al igual que ésta, podríamos afirmar, el analista aloja un vacío que funciona como causa.

En *La Tercera* (1980), Lacan afirma:

la interpretación debe ser siempre el ready-made de Marcel Duchamp; para que por lo menos entiendan algo de

eso, lo esencial del juego de palabras es que hacia allí tiene que apuntar nuestra interpretación para no ser la que alimenta al síntoma con sentido (p. 13).

La interpretación ready-made, debería jugar con el equívoco, es decir, que el analista al retomar los dichos del analizante, introduzca pequeñas modificaciones sobre el material significativo *ya hecho* por éste. Así, “el equívoco produce sentido y, al mismo tiempo, un efecto de agujero” (Fernández, 2017, p. 3).

Psicoanálisis y arte convergen en este punto en el que algo del sin sentido bordea una respuesta para aquello que no ofrece certezas.

Volvemos a la pregunta inicial: ¿Qué función toma el arte en la teoría psicoanalítica? El recorrido, abierto, provisorio invita a continuar. Frente a la creación artística, la posición del psicoanálisis sería la de dejarse enseñar por ésta. De este modo, allí donde algo no alcanza, el arte viene a servir como modelo, a iluminar conceptos.

Referencias bibliográficas

Arqueología: BSAA, ISSN 0210-9573. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2716183>

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu Editores.

- Cristiani L (2017-2018) Una experiencia con nada. En Cristiani, L. y otros *Vanguardias Arte y Psicoanálisis*. EFA Secretaría de Intercambios.
- Fernández, D. (2017). La interpretación ready-made. En *Revista Virtualia #33* Septiembre 2017.
- Freud, S. (1992) El Malestar en la Cultura. En *Obras Completas*. Tomo XXI. Amorrortu Editores. (trabajo original publicado en 1930 [1929])
- Freud, S. (1992) El Porvenir de una ilusión. En *Obras Completas*. Tomo XXI. Amorrortu Editores. (trabajo original publicado en 1927).
- Freud, S. (1992) Moisés de Miguel Ángel. En *Obras Completas*. Tomo XIII. Amorrortu Editores. (trabajo original publicado en 1914).
- Freud, S. (1992) Pulsiones y destino de pulsión. En *Obras Completas*. Tomo XIV. Amorrortu Editores. (trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1992) Un recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci. En *Obras Completas*. Tomo XI. Amorrortu Editores. (trabajo original publicado en 1910).
- Freud, S. (1992) La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna. En *Obras Completas*. Tomo IX. Amorrortu Editores. (trabajo original publicado en 1908).
- Lacan, J. (1980) La tercera. Texto extraído de "Actas de la Escuela Freudiana de París", varios autores, págs. 159-186, editorial Petrel, Barcelona, España. Edición original: Boletín interno 'Letras de la EFP' Nro. 16, París, 1975. Corrección del texto: Cecilia Falco. Selección, destacados y revisión: S.R. Conversiones enero 2009. Disponible en <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.35%20%20LA%20TERCERA.pdf>
- Lacan, J. (2024). Seminario Libro 7 La ética del Psicoanálisis. (1959-1960). Paidós.
- Lacan, J. (2018) Homenaje a Marguerite Duras , por el arrobamiento de Lol V. Stein (1965). En *Otros Escritos*. Paidós.
- Lacan, J. (1993). Seminario Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. (1964). Ed. Paidós.
- Recalcati, M. (2006). Las tres estéticas de Lacan. En *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y Arte)*. Ediciones del Cifrado.
- Tiffe, C. La explicación de la obra de arte por Henrich Wofflin. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y



ART

S

... todos los...
... humano...
... d...
... i...
... m...
... a d...
... es...
... inter...
... Artículo...
... inter...
... e...
... uera