

ESTÉTICA Y LAZO SOCIAL

CAPÍTULO 1

Lacan un francés del arte ¹

Beatriz Elena Maya Restrepo

¹ Trabajo presentado en la Alianza Francesa de Medellín en el marco del trabajo conjunto con el Foro del Campo lacaniano de Medellín y La Universidad de Antioquia

CAPÍTULO 1

Lacan un francés del arte

Beatriz Elena Maya Restrepo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9414-4173>

En este capítulo me propongo presentar los enlaces que puedan existir entre el psicoanálisis y el arte y cómo son los lazos que éste establece entre los hombres, reflexiones hechas a partir de la propuesta de acercamiento que hace Jacques Lacan.

Para todo conocedor de Lacan es muy claro que el arte en sus distintas formas: literatura, poesía, pintura, arquitectura, escultura, cine, tiene presencia en los múltiples seminarios y artículos escritos por él. ¿Cuál sería su interés en comentar extensamente algunos textos tales como: *Antígona*, *Hamlet*, la trilogía de Claudel, *El balcón de Jenet*; todo un seminario sobre Joyce o, algunos de manera más puntual como *El rapto de Lol V Stein* de Margerite Durás; unos versos de la *Atalía* de Racine; algunas obras de Gide?, ¿se trata de una simple emulación de lo que Freud había hecho a su vez, con obras de Leonardo da Vinci, Miguel ángel, Shakespeare, Goethe, Dostowiesky, los cuentos infantiles, etc? Teniendo claro que en Freud encontramos una posición atrevida en lo que al vínculo entre psicoanálisis y literatura se refiere, pues él hace diagnósticos, específicamente con Dostoievski. Así nos preguntamos ¿de qué manera realizar un encuentro entre dos disciplinas, de tal forma que la una no usurpe el espacio de la otra, ni que cada una imponga su mirada y haga de la otra un objeto manipulado, hasta el punto de borrar su especificidad? ¿Cómo no caer en análisis pseudo-psicoanalíticos en los que la terminología del corpus teórico borre lo bello que la literatura o el arte en general entregan? ¿Por qué hacer un acercamiento entre las dos?

En principio podemos afirmar que Lacan no hace psicoanálisis aplicado, en el sentido de forzar las obras con la teoría preestablecida, ni tampoco busca una hermenéutica, en términos de encontrar un sentido;

mucho menos vamos a encontrar a Lacan haciendo psicobiografía, es decir, tratando de explicar la obra por la vida del autor. No le interesa el sentido sino la estructura de la obra, que lo lleva por otros caminos, justamente el camino pedregoso de lo *real*.

Es claro que Lacan, el francés que nos legó una importante obra de psicoanálisis, cruzó su interés con el arte porque este acto le enseñaba lo que la propia clínica le confirmaba. Decir “Lacan un francés del arte” aunque sea conocido como un psicoanalista que releyó a Freud y lo hizo trasegar por caminos inesperados, también fue un hombre de cultura que supo darle un lugar central a un acto que atiende lo real, que se enfrenta con lo real. Nos mostró que no es un acto cualquiera el del artista, que se tendría que situar en las márgenes de las disciplinas porque solo produce objetos “suntuosos o fútiles, inútiles, innecesarios, imaginarios” que han entrado en el mundo del mercado como una mercancía más que mueve las bolsas y los valores económicos. Existe, por ejemplo, *un top 10 de las más valiosas obras en la pintura*, tal como se escucha en la radio de las canciones más oídas en un determinado momento, miremos:



Figura 1

Retrato de Adele Bloch-Bauer II. Cuadro de Klimt: 87.9 millones de dolares*

*Fuente: Christie´s Nueva York. (2006)



Figura 2

Tres estudios de Lucian Freud, tríptico de Francis Bacon: 142,4 millones de dólares*

*Fuente: (Christie's Nueva York, noviembre de 2013).



Figura 3

Desnudos, hojas verdes y busto de Pablo Picasso. Precio: 106,4 millones de dólares

*Fuente: (Christie's Nueva York, 2010).



Figura 4

El Grito, pastel de Edvard

Munch: 119,9 millones de dólares*

*Fuente: (Sotheby's Nueva York, 2012).



Figura 5

Garçon à la pipe' (Muchacho con pipa), cuadro de Picasso: 104,2 millones de dólares*

*Fuente: (Sotheby's Nueva York, 2004).

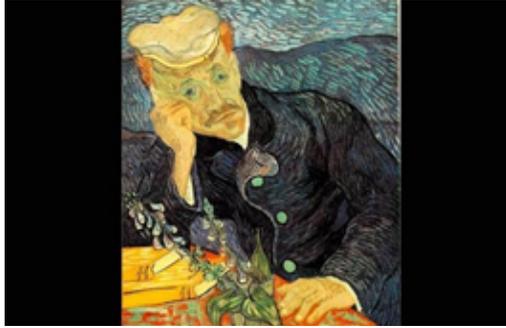


Figura 6

Retrato del Dr Gachet, cuadro de Van Gogh: 82,5 millones de dólares*

*Fuente: (Christie's Nueva York, 1990).



Figura 7

'Hombre caminando I', escultura de Alberto Giacometti, 104,3 millones de dólares*

*Fuente: (Sotheby's Londres, 2010).



Figura 8

Tríptico, de Francis Bacon: 86,2 millones de dólares

*Fuente: (Sotheby's Nueva York, 2008)



Figura 9

Dora Maar con gato, cuadro de Picasso: 95,2 millones de dólares*

*Fuente: (Sotheby's Nueva York, 2006).



Figura 10

Naranja, rojo, amarillo, cuadro del norteamericano Mark Rothko: 86,9 millones de dólares*

*Fuente: (Christie's Nueva York, 2012).

Todo esto no habla de lo que es el arte, sino de la manera como se ha banalizado el arte. Lacan va más allá, a lo que hay detrás de un acto como el del discurso capitalista, podríamos decir, lo que hay en lo que puede ser el acto del artista homólogo al acto del analista. Casualmente una de estas obras, *El Grito*, fue comentada por Lacan sin importarle su precio, para aprender de Munch, de su acto creador lo que es el silencio. Miremos lo que el artista dijo de esta obra:

Paseaba con dos amigos por el sendero, el sol se ponía, de repente el sol se tornó rojo – sangre. Me paré, me apoyé sobre la barandilla, terriblemente cansado, y me asomé –sobre el fiordo azul negro y la sangre de la ciudad a llamaradas revoloteaba mis amigos siguieron caminando y yo me quedé rezagado, temblando de angustia– y sentía como si un gran infinito grito hubiera cruzado la tierra (Munch, 2015).

Ahora quiero citar el comentario de Lacan a esta obra porque es muy poético; es como si Lacan mismo tendiera un lazo entre la pintura, la poesía y el psicoanálisis, veamos:

El silencio. Es sorprendente que para ilustrárselos no haya encontrado mejor, según mi entender, que esta imagen que todos han

visto, que se llama “*El grito*”. En ese paisaje singularmente dibujado por medio de líneas concéntricas desembocando en una suerte de bipartición en el fondo, que es la de una forma de paisaje, en su reflejo, un lago formando ruta, y al borde, en diagonal, bariendo todo el campo de la pintura en una ruta que fuga al fondo, dos paseantes; sombras humanas que subrayan en una suerte de imagen de indiferencia en el primer plano ese ser, del cual, en la reproducción han podido ver que el aspecto es extraño, del cual no se puede decir sexuado, un ser joven –una muchachita, en ciertas reediciones– qué ha hecho de ese, Edvard Munch. Este ser, aquí, en la pintura, de aspecto más bien vidente, en el resto forma humana tan reducida que no puede dejar de evocarnos aquellas imágenes tan sumarias, más rudamente tratadas del ser fálico, este ser se tapa las orejas, abre grande la boca: él grito.

¿Qué es ese grito? ¿Quién escuchará ese grito que nosotros no escuchamos, sino el que impone ese reino del silencio, ese que él escucha subir y bajar en este espacio a la vez centrado y abierto? Parece allí que ese silencio fuera de alguna manera, el correlativo que distingue en su presencia, de ese grito, de toda otra modulación imaginable. Sin embargo, lo que es sensible, es que el silencio no es el fondo del grito, no hay una relación de Gestalt. El grito parece provocar el silencio, si anulándolo es sensible que él lo causa, lo hace surgir. Le permite tener la nota, es el grito quien lo sostiene y no el silencio. El grito hace de algún modo apelonarse al silencio en el impasse mismo donde brota, para que el silencio se escape de él; pero ya está hecho.

Cuando vemos la imagen de Munch, el grito está atravesado por el espacio del silencio sin que él lo habite. No están ligados ni por ser conjuntos, ni por sucederse. El grito hace el abismo donde el silencio se precipita (Lacan, 1965).

Como vemos, esta imagen poetizada por acan enseña a mirar el arte desde una perspectiva distinta a la que la psicología, por ejemplo la mencionada Gestalt, pudiera decir de una obra como esta. Pero ¿por qué interesó a Lacan *El grito* de Munch? Es que el

autor le enseña a Lacan, con su creación, la presencia del sujeto vía el objeto voz apoyado precisamente en el silencio, él lo dice mejor que yo:

El sujeto no aparece más que como significado de esa abertura (béance) abierta anónima, cósmica, marcada en un rincón de dos presencias humanas. La ausencia del otro se manifiesta por el hecho que el pintor lo ha elegido dividido en forma de reflejo, indicándonos esa alguna cosa fundamental que es la que reencontramos en el enfrentamiento, en la unión, en la sutura de todo lo que se afirma en el mundo como organizado (Lacan, 1965).

Es increíble que Lacan pueda extraer de una obra como esta lo que es la experiencia del sujeto que interesa al psicoanálisis, un sujeto experimentado, si podemos decir, en la clínica como una ausencia, no sin otro que le permite surgir. Pero más impresionante, que Munch lo diga para nosotros, sin saberlo, por supuesto.

Ya le había pasado a Heidegger con su comentario de los zapatos de Van Gogh.



Figura 11.

*Un par de zapatos**

*Van Gogh (1886). Museo Van Gogh

En su texto *El origen de la obra de arte* encontramos un hermoso párrafo en el que se refiere a esta obra, allí dice:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio (Heidegger, 1995, pp. 51;60).

Algunos lectores y críticos de Heidegger han dicho que no se trata más que de una proyección del comentador de la obra, que de la obra misma. Lo mismo podemos decir del comentario de Lacan al grito de Munch. Pero si seguimos a Lacan en la perspectiva de lo que es la creación podremos admitir como valedera su interpretación. Él también hace su comentario a estos zapatos. Dice:

Están ahí, nos hacen un signo de inteligencia, situado, muy precisamente a igual distancia de la potencia de la imaginación y de la del significante. Ese significante ni siquiera es ya el significante de la marcha, de la fatiga, de todo lo que quieran, de la pasión, del calor humano, es solamente significante de lo que significa un par de zapatos abandonados, es decir, al mismo tiempo una presencia y una ausencia pura –cosa, si se puede decir inerte, hecha para todos, pero cosa que por ciertos aspectos, por muy muda que sea, habla– impronta que emerge en la función de lo orgánico y, en suma, del desecho,

evocando el comienzo de una generación espontánea (Lacan, 2011, p. 354).

¿Un Lacan heideggeriano en esto? ¿Lo copia en su interpretación?
O la obra suscita en ambos lo mismo en el sentido de la cosa que habla, de la verdad que emerge allí.

Es que los creadores de arte lo hacen desde un vacío que circunscriben y lo hacen con uno de los objetos imaginarios con los que Lacan pensó la noción del fantasma, me refiero a la mirada, la voz, el seno, las heces. No vamos a entrar en explicaciones teóricas que podemos escuchar en otros espacios, sigamos pensando por qué el acto creativo del artista es homólogo al acto que se da en la experiencia analítica.

En uno de los seminarios últimos de Lacan, el 21, intitulado Los engañados no erran, encontramos esta propuesta sugestiva:

Pero esto se explica, en suma, por el hecho de que eran poetas, y como lo hizo notar hace mucho tiempo Platón, no es para nada forzado, es incluso preferible que el poeta no sepa lo que hace. Esto es lo que da a lo que hace su valor primordial. Ante lo cual en verdad no queda sino bajar la cabeza, si es que puede hacerse cierta analogía, cierta homología, digamos — pero con ese sentido aproximativo para la palabra homo que es el que les señalé hace un rato cierta homología entre lo que tenemos como obras de arte y lo que recogemos en la experiencia analítica (Lacan, 1974).

¿Qué quiere decir que hay una homología entre lo que se recoge en la experiencia analítica y lo que hace el poeta, el artista? ¿Qué hace el poeta?, produce imaginarios que anudan un real, el poeta arranca pedazos de lo real, hace existir lo inexistente o más bien sitúa por una forma determinada lo que existe. Lacan lo elabora mejor en su Seminario 23 llamado Joyce el *sinthome* en el que se aplica a mostrar de qué manera Joyce con su arte hace un anudamiento diferente con el cuál toca lo real, vincula el *sinthoma* con lo real, dice: “Joyce, no sabía que él construía el *sinthome*, quiero decir que él lo simulaba. No era consciente de ello. Y es por ello es un puro artífice,

un hombre de saber-hacer lo que también se llama también un artista” (Lacan, 2016, p. 116).

¿No es esto lo que la experiencia de análisis le permite a un sujeto? A un parlêtre, como lo llama Lacan; ¿arrancar trozos de real vía lo simbólico? ¿Un saber-hacer con el síntoma que renovado se escribirá *sinthome*? Es por esto por lo que hay homología, porque se trata de la misma estructura en el producto, aunque no es lo mismo. El análisis no hace poetas, el analista que es su producto no es un poeta, Lacan dice es poema. Es por este saber sin saber del creador, en este caso el escritor, que Lacan se interesó en el arte, en hacer un lazo entre lo que los artistas nos entregan a nosotros, los que del lado del psicoanálisis nos ocupamos de la creación que cada uno ha hecho de sí mismo, vía el *sínthome*, para permitir una recreación en la experiencia analítica, un nuevo anudamiento que permita un nuevo sujeto.

¿Y el lazo entre el artista y el espectador? De eso también se ocupa Lacan. Él sabía la función de lazo que tenía el arte. Ya lo decía refiriéndose a lo que hace la pintura con el espectador, hacerlo deponer la mirada y lo compara con “deponer las armas”. Esto sería otro trabajo, hoy sólo quiero pensarme como espectadora o lectora de un lindo texto y servir de mediadora entre una creación y el psicoanálisis para ilustrar lo que digo.

La pintora de hielo, es el nombre de una novela de la escritora islandesa Kristin Marja Baldursdóttir. Me intereso en esta porque el personaje que atraviesa la historia digamos desde una trama imaginaria, Karitas, es una creadora nata, nos enseña que se crea desde el caos, podríamos decir desde eso inenunciable que es lo que llamamos lo real; oigámosla: “Busco el caos... El caos saldrá, está dentro de mí, llegará cuando haya podido pintar mucho en libertad y haya podido estar sola conmigo misma” (Matja Baldursdóttir, 2014; p. 139).

La autora nos muestra con su personaje el empuje del sujeto a organizar, a decir, intentar decir lo *Real*, el caos, como ella lo llama, aunque como dice alguien que ve sus cuadros, no se entienda nada de ello. Karitas tiene un saber que no sabe que tiene y lo entrega bajo la forma

de collage, de dibujos, de todo lo que para ella es “decir el caos”, dice:

“Utilizo trocitos, tirillas y retales para crear el caos. Colores cálidos en la playa, fríos para la cortante luz que lo envuelve todo” (Matja Baldursdóttir, 2014, p. 215).

Más adelante leemos:

¿Hay algo que te angustie y en lo que yo pueda ayudar? No, Auður, solo es que empecé a pensar en el caos. ¿El caos? dijeron todas a coro. Se secaron el sudor y tuvieron que sentarse inmediatamente. Cuando volví a casa al terminar mis estudios, dijo Karitas, haciendo lo posible por aclarar sus pensamientos, me puse a buscar caos en el arte, había oído cosas sobre eso que contaban los que habían estado en los países del sur, y me sentí fascinada, quería que mis cuadros pudieran interpretarlo, pero cuando me ponía a pintar, las formas se hacían dominantes en contra de mis deseos, pero el caos seguía dormitando en mi interior y hoy, en los peñascales, mientras miraba las cortaduras verdes de la montaña, las rocas que parecen trols, descubrí que el caos había vuelto a despertar, lo sentí crecer en mi interior, agitándose como un potrillo salvaje. Tengo que entrar en el mundo del caos. Las demás no sabían a ciencia cierta lo que quería decir con «caos», aunque se enteraron perfectamente de lo que decía sobre los peñascos y las cortaduras, conocían las sensaciones que las invadían cuando miraban aquella obra de la creación, y al potrillo salvaje que saltaba dentro de ellas lo conocían todas, aunque no lo confesaran nunca en voz alta (p. 262).

Es que decir lo indecible no es posible enunciarlo, solo mostrarlo en una obra que lo intente, por eso una de sus espectadoras le dice:

Pero si esto no es más que un manchurrón negro, cariño, ¿es que no sabes pintar ni un poquito mejor?, que para algo habrás estudiado. Karitas ya había oído comentarios parecidos otras veces y sabía que era inútil explicarle a Högna

que los artistas expresan las cosas de manera distinta a los demás, por no hablar de las corrientes y tendencias artísticas; no hizo nada de eso, pero aquellas palabras, pese a todo, le escocieron, y se enfadó consigo misma por molestar-se. Volvió la duda de si iba por el buen camino, y el objetivo final no estaba nada claro: si a la gente no le gustaban sus cuadros, ¿de qué serviría empeñarse? (Matja Baldursdóttir, 2014, p. 145).

La composición del libro tiene algo muy particular porque intercala entre los capítulos lo que Kristín llama “dibujo a lápiz” es una pequeña descripción de lo que podría ser el cuadro pintado por Karitas, veamos un ejemplo:

Delantales colgados a secar, 1923

Dibujo a lápiz

El viento llega de todas direcciones.

El cielo es gris, los árboles tienen un aspecto lamentable después del invierno.

La calle es corta y angosta, las filas de casas como castillos de naipes de baja altura. La gente está despertando, por las ventanas entreabiertas oigo voces, tintineo de platos, pero nadie se asoma.

La gente no oye nuestros pasos por el viento.

Mis hermanos arrastran el baúl en una carretilla, yo les miro arrobada a los tres, uno tras otro. Ahora son unos hombres de lo más apuestos. Casi me siento tímida, pero sé que son ellos los tímidos, porque yo, la más pequeña del grupo, soy mayor que ellos y vengo del extranjero.

La hermana vuelta a casa tras una larga ausencia.

Me hablan de la gente de la capital. Yo les escucho, no aparto los ojos de ellos, hasta que uno señala una casa marrón claro, y dice: ahí vivimos.

Pero yo no miro la casa, solo veo la ropa lavada, deslumbrantemente blanca, en las cuerdas al lado de la escalera.

Delantales de mi madre.

Tres delantales grandes, blancos y conocidos.

Las vueltas cuelgan, las pretinas se retuercen unas con otras.
Y mi madre baja por la escalera (Matja Baldursdóttir, 2014,
p. 91).

Uno podría pintar en su cabeza el cuadro descrito, así la autora en su novela, poetiza un cuadro, nos pinta un cuadro con palabras, enlazando lo simbólico lo imaginario y lo real sin saberlo. Les propongo, reducir palabras. Hacer una economía en el dicho para captar el decir del dibujo a lápiz, escuchemos:

viento de direcciones. cielo gris, árboles lamentables invierno.
ropa blanca, en cuerdas, escalera.
Tres delantales grandes, blancos. Vueltas cuelgan.
Pretinas se retuercen. madre baja la escalera.

Si dejamos la historia a un lado y vamos reduciendo las palabras, queda un dibujo a lápiz, ese que no está pintado en el libro pero que Kristín imagina para Karitas y nosotros. Un buen ejemplo de lo que podría ser la experiencia analítica reduciendo cada vez más los dichos para cernir el decir inconsciente. Así Kristín, sin proponérselo nos enseña muchas cosas, entre otras, el vínculo entre la imagen y la palabra intentando cernir un real.

¿Dónde está el lazo en todo esto? El que hace Karitas con su propio caos anudando y desanudando con creaciones que hablan; ahora son obras que salen a la mirada de otros, el que hizo Joyce con sus lectores que no terminan de comentarlo, el que hace Munch con su grito haciendo deponer las armas a todo aquel que se para frente a él.

Si me acerco a Karitas y su decir, a Kristín quien está detrás de Karitas, no es intentado hacer una interpretación del arte, lo que Lacan claramente nos enseñó en este Seminario 21:

Interpretar el arte es lo que Freud siempre descartó, siempre repudió; lo que llaman psicoanálisis del arte es todavía más descartable que la famosa psicología del arte, que es una noción delirante. Al arte debemos tomarlo como modelo, como modelo para otra cosa, es decir, hacer de él ese terce-

ro que aún no está clasificado. Ese algo que se apoya en la ciencia por una parte y por la otra toma al arte como modelo, e iría aún más lejos: que no puede hacerlo sino en la espera de tener que darse al final por vencido (Lacan, 1974).

Que Lacan se ocupe del arte y lo emplee para sustentar muchas de sus teorías en lugar de hacerlo con su clínica, nos muestra que estos con su acto, homólogo al del psicoanálisis pueden servirnos para la transmisión.

El psicoanálisis, entre el arte y la ciencia, ocupando un lugar propio, logra introducir un nuevo lazo en el mundo, aquel que un analizante logra con su analista y el que podrá reproducir, si se autoriza, con otros pacientes a quienes les podrá permitir un saber-hacer con su síntoma más llevadero.

Lacan, un francés del arte, se orienta para el suyo propio, el arte de su clínica, por el otro arte y nos recuerda que otras disciplinas tienen algo para enseñarnos, por eso hacer lazos con otros es tarea del analista también.

Hagamos una serie. El ser sexuado, el artista y el analista se autorizan por sí mismo y de algunos otros. Si bien es con un objeto imaginario como la mirada, es posible que el artista lleve un real a un público que acoge o rechaza intentando un lazo que se tiende entre él y el espectador, el mismo que el analizante teje con sus palabras en el discurrir de cada sesión hasta que el final asoma en el horizonte una recta infinita que hace verdadero agujero.

Volvamos a Karitas y su acto. A la autora y lo que nos enseña, nos muestra lo que es el anudamiento, justamente lo que un análisis le ha de permitir a un sujeto para quien su propio nudo ha fallado, de qué manera podría volver a anudarlo, hacer una ligazón distinta por efecto de la palabra del uso de la lengua que discurre buscando horadar lo real.

Referencias bibliográficas

Heidegger, M. (1995). *Arte y Poesía*. España: Editorial FCE.

Lacan, J., (1965). Seminario XII: *Problemas cruciales del psicoanálisis*. Clase del 17 de marzo de 1965, Inédito

Lacan, J., (2011). Seminario 7 *La Ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (1974). Seminario 21 *Los incautos no yerran*. Lección del 9 de abril de 1974. Inédito

Lacan, J. (2006). Seminario 23: *El Sinthome*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Matja Baldursdóttir, K. (2014). *La pintora de hielo*. Barcelona: Ediciones B, S.A.

Munch, E. (2015). *Cuadernos del alma*. Madrid: Editorial Casimiro.