

ARTE & LOCURA

La pintura como procedimiento ético y estético

María del Pilar Ordoñez

¿La pintura pone la tapa a la locura?

La Revista *Minotaure* es considerada una de las publicaciones más relevantes en el ámbito del arte. El primer número apareció en mayo de 1933 con una portada diseñada por Picasso y con un sumario de personalidades que pertenecían a lo más destacado del movimiento surrealista, la vanguardia y pensadores. Funcionó como foro y recogió debates públicos. Lacan publica en ella dos artículos: en el n.º 1, “El problema de la psiquiatría estilo y diseño paranoicos formas de experiencia” y en el n.º 3 “Motivos del crimen paranoico”. [1] El último número, el 13, salió en 1939. Fue el único que tuvo en su tapa a un artista latinoamericano –Diego Rivera– y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial dio por terminada esta aventura editorial.

Si conviene destacar este “antecedente”, [2] es porque cuesta pensar que la pintura forme parte de la locura en el sentido del delirio. [3] La pintura, al parecer, le pone la tapa a esa cantidad de conocimiento que se elabora en torno a las técnicas de creación, al contexto y a la función del artista. Como otras formas de creación, podría tratar la discordancia entre el cuerpo y la imagen. Habrá que pensarlo a partir de nombres propios y cada quien es curador de su propia galería. Propongo una que se sabe provisoria para la ocasión y contingente: Carlos Alonso, Guillermo Roux y Guillermo Belaga.

Sean eternos los pinceles

En 2012 se proponen trabajar juntos y dan forma a una exposición de obras hechas a cuatro manos, a la distancia. Uno radicado en Córdoba, Unquillo; el otro, en Buenos Aires, Martínez, durante un año se mandan dibujos a medio hacer y con media página en blanco para que el otro termine la obra. Alonso y Roux dan lugar en 2014 a una exposición que titularon “Sean eternos los pinceles”. Una humorada con respecto al momento de la vida y la trayectoria de cada uno. Ambos están para los laureles, con solo “excavar en el mismo pozo donde has es-

carbado siempre”. [4] Sin embargo, dan lugar a una provocación, un cambio de procedimiento creativo que incluye al otro como próximo, un compañero no tan distante de los procedimientos paranoicos con el eje imaginario. Hacen un intercambio con el otro, como amenaza y como posibilidad, logran así un tratamiento de la diferencia que no unifica ni confronta.

Mon corps et quoi?

Recortamos este problema: ¿en conjunción con qué entra el goce? Goce e ideal son una salida posible, Alonso lo refiere así: “Y yo que era militante del Partido Comunista y hacía una pintura de tipo social, con connotaciones de tipo políticas e ideológicas, tuve el rechazo del poder, no solo dominante, sino el mismo partido me tiró a la basura”. [5] Esta conjunción muestra enseguida sus rigores y el fracaso de que la imagen real, esa “oscura intimidad”, [6] quede representada en los fulgores de los ideales. ¿Conjunción del goce y un simbólico portador de una tradición ecuánime?

Roux introduce para esta muestra lo que pudo constituir su propia encerrona:

Yo soy más intuitivo. Mi intuición no está sujeta a querer crear un estilo. Por eso tampoco pude integrar grupos de pintores, lo mío siempre fue una cosa individual. Estuve en el limbo de la pintura que no es ni infierno, ni paraíso. [...]. Este encuentro [con Alonso] es una oportunidad de recuperar un Yo que quedó muy lejos, con su banalidad, su sensualidad liviana, con necesidad de juego, con el recuerdo de la ilustración o la historieta que hacía mi padre y después yo. [7]

¿Qué es una obra de arte?

Si la obra de arte no es una formación del inconsciente transferencial, si no partimos de la estructura sino de los agujeros que la estructura dibuja, entonces, solo sabremos de la obra de arte por la inutilidad de la salpicadura y la inverecundia de la mancha. La obra de arte es la resultante de un mixto que se suplementa: imposible acceso a *das Ding* y contingencia del gesto que la roza. La pintura, como creación, es un resultado de ese encuentro y está en la “reserva de los escabeles”, [8] de modo que, si alguien se sirviera de ella, podría participar de la cultura con su goce más opaco. Hacer lazo con lo más separado.

¿Por qué le interesaría la obra de arte plástica al analista?

Nos orienta explorar los puntos de reunión y de diferencia entre la obra de arte y el *sinthome*. Cuando termina un psicoanálisis, se espera algo más que una reescritura de la función de desconocimiento del Yo. El final del análisis no se sostiene de una reversión del relato autorreferencial. La apuesta consiste en instalar un nuevo funcionamiento, una nueva satisfacción.

En el ensayo “La apuesta ética/estética de Lacan”, [9] Belaga introduce una cita que tiene 40 páginas. Ya en su enseñanza como AE, dedicó parte de su trabajo al uso de la cita y la referencia al final del análisis. [10] La cita en cuestión es una entrevista que el analista (J.-A. Miller) le hace al artista plástico (P. Soulages). Belaga encarna en su enunciación el diálogo sin doblar su hacer. Por un lado, escribe sobre psicoanálisis y pone en la portada su pintura, al estilo *Minotaure*.

El procedimiento no es el desdoblamiento (como lo hacen Alonso y Roux), sino la introducción de una *extimidad*. Así, recorta la cita, la trata como si fuera una miniatura, a pesar de la extensión, hace un *collage* textual, encuentra un modo de empalmar lo heteróclito. No es reunión caprichosa, porque eso implicaría un orden ya previsto en las bellas artes o la biblioteca universal. Es un tratamiento de lo real sin ley: recorte, comentario, precisión y luego constatar que esa idea está salpicada en el cuerpo, no es elucubración, es escritura, es *patch-word*.

Esa es la apuesta de Lacan, avanzar por la vía del *sinthome*; eso implica situar el final del análisis y el Pase del lado de la instalación y no de la narrativa. Sublimar no es contar mejor, no está de más preguntarle al poeta. *Hystorizar*, como propone Lacan, en todo caso implica armar y amar una invención que enlace otro cuerpo, el que se efectúa en el nudo como acontecimiento.

NOTAS

1. Lacan, J., “Presentación general de nuestros trabajos científicos”, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, p. 353.
2. En el escrito “De nuestros antecedentes”, Lacan señala que es en su tesis sobre la paranoia donde él califica por primera vez de “paranoico” al conocimiento. Sus estudios de psiquiatría clásica llegan a ligarse así al revuelo que producían los artistas surrealistas por la misma época en que aparece publicada su tesis doctoral. El método “paranoico crítico” de Dalí hace un eco a su producción
3. Nos referimos a “todo el mundo es loco, es decir, es delirante”. Lacan, J., “¡Lacan por Vincennes!”, *Revista Lacaniana de Psicoanálisis*, n.º 11, Buenos Aires, EOL-Grama, octubre 2011, pp. 7-8.
4. Cf. Zacharías, M., Catálogo de la muestra *Sean eternos los laureles*, Buenos Aires, RO Galería, 2014, p. 31. En versión digital: <https://mariapaulazacharias.com/2015/03/20/guillermo-roux-carlos-alonso-y-un-gran-acto-de-juventud/>

5. Zacharías, M., óp. cit., p. 31.
6. Lacan, J., "Observación sobre el informe de Daniel Lagache", *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1996, p. 643.
7. Zacharías, M., óp. cit., p. 31.
8. Miller, J.-A., "El inconsciente y el cuerpo hablante", *Revista Lacaniana de Psicoanálisis*, n.º 17, Buenos Aires, EOL-Grama, 2014.
9. Belaga, G., *La apuesta ética/estética de Lacan*, Grama, Buenos Aires, 2022.
10. Belaga, G., "Cita y referencia al final del análisis", *Mediodicho*, n.º25, Córdoba, EOL-Sección Córdoba, 2002, pp. 61-68.