



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

#20

Marzo 2010

Editorial: 20 números no es nada

Por Alejandra Glaze

ENTREVISTAS

Entrevista a Gérard Wajcman

A propósito de su libro *El ojo absoluto*

Por Fabián Fajnwaks

Conversación con Eduardo Medici

Por Viviana Fruchtnicht

Entrevista a Diana Chorne

Del teatro privado al teatro público

Por Alejandra Glaze

Entrevista a Jorge Alemán

Por Miguel Rep

ARTE DE PSICOANALISTAS

El nacimiento de un pintor

Por Francisco-Hugo Freda

Transfiguraciones

Por Germán García

Calei-d'scópico

Por Sérgio de Campos

El síntoma como una metáfora del arte

Por Guillermo A. Belaga

Los instantes del arte

Por Mario Goldenberg

Ética de la mirada y el psicoanálisis

Por Fabián Fajnwaks

Soltar la voz

Por Adriana Rubistein

Pianísimo

Por Néstor Yellati

Dolly

Por Marcela Antelo & Zeca Freitas

“No queda más que viento”

Por Emilio Vaschetto

El ensueño apolíneo

Por Esmeralda Miras

Arte y psicoanálisis

Por Damián Toro C.

Psicoanálisis y Arte: respuesta al vacío

Por Carlos Gustavo Motta

Predador presa

Por Jorge Malachevsky

Pintar el síntoma

Por Mónica Biaggio

Pinceladas Psicoanalíticas

Por Claudio Curutchet

Por un final...

Por Silvia Bermudez

Minimalismo

Por Viviana Fruchtnicht

COMENTARIOS DE LIBROS

Les psychoses et le lien social.

Le noeud défait, de Pierre Naveau

Por Carolina Alcuaz

Editorial

Alejandra Glaze

Virtualia va por el número 20 y 9 años de existencia. Su primer número salió el 11 de abril del 2001. Siempre viene bien hacer algo de historia cuando llegamos a números redondos.

Todo comenzó hace 10 años, cuando conversando con Mario Goldenberg y Diana Wolodarsky, pensamos que era una buena idea sacar una revista virtual de la EOL, y la primera de la AMP. No sabíamos en ese momento que allí comenzaba una serie. Le propusimos esta idea a Ricardo Seldes (quien en ese momento era director de nuestra Escuela) y nos apoyó con gran entusiasmo.

El nombre surgió en una reunión de los cuatro, en la cual pusimos en juego el deseo de cada uno por este proyecto. Así, **Virtualia** fue el elegido, y desde allí comenzó el trabajo arduo de definir su estilo y contenido. La pregunta sobre qué era una revista virtual nos movía. Sabíamos que debía tener rasgos específicos, y que sería consultada por psicoanalistas de todo el mundo, ya que Internet ampliaba la posibilidad de que la producción de nuestra Escuela llegara al resto de la AMP, y también, circularía por fuera de nuestra comunidad de trabajo. Y así ocurrió.

Hoy sabemos que **Virtualia** es una referencia permanente, que el promedio de ingresos diario es de unas 400 visitas, y que la lista de suscripción de **Virtualia**, por la que se envía la promoción de la revista, ya cuenta con 4138 suscriptos.

Este número termina un ciclo, comenzado hace 9 años con las direcciones sucesivas de Mario Gondenberg y María Inés Negri (hasta hoy nuestros asesores), a los cuales continué en la dirección y en el perfil de la revista. A partir de este momento, será Fernando Vitale quién se hará cargo de **Virtualia**, y es por eso que quiero agradecer especialmente al staff que me acompañó, con la invalorable colaboración de Pedro pablo Casalins en la coordinación del trabajo, formado por Carolina Alcuaz, Patricio Álvarez, Silvia Bermúdez, Camila Candiotti, Viviana Fruchtnicht, Lucas Leserre, Juan Pablo Mollo, Emilio Vaschetto, Ana María Zambianchi, Clarisa Kicillof, Mercedes Simonovich e Isabel do Rego Barros. Pero quiero hacer un reconocimiento especial a nuestros corresponsales: Marcela Antelo (Brasil - EBP), Alicia Arenas (Miami - NEL), Domenico Cosenza (Italia), Fabián Fajnwaks (Francia - ECF), Mercedes de Francisco (Madrid - ELP), Sergio Laia (Brasil) y Oscar Ventura (España/Alicante - ELP). En este mismo camino, agradezco a quienes confiaron en mi dirección y me permitieron dirigir esta nuestra revista de la Escuela.

Hoy, a 9 años y 20 números, decidimos terminar la gestión de este staff con un número especial, dedicado a un cruce siempre presente en **Virtualia**: el arte y el psicoanálisis, cruce en el que nuevamente la política actual de la AMP se hace presente, ya que solicitamos a psicoanalistas de nuestra comunidad de trabajo, ligados de alguna manera a un saber hacer con el arte, que nos hablen de esa experiencia, *en primer persona...* La respuesta fue inmediata y sorprendente, ya que todos se mostraron entusiasmados y dispuestos a participar en este número especial, dedicado a lo que del arte y el psicoanálisis, como experiencia personal, pueden decir aquellos que siempre escuchamos hablar de psicoanálisis. Pero además, contamos con las entrevistas a Gerard Wajcman y Eduardo Medici, realizadas por Fabián Fajnwaks y Viviana Fruchtnicht, que nos permiten también vislumbrar muy claramente en qué punto el arte se conecta con el discurso del psicoanálisis.

Queda en ustedes, queridos lectores, terminar este número con su atenta lectura.

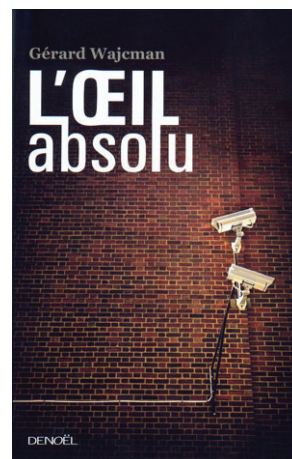
ARTE Y PSICOANÁLISIS

Entrevista a Gérard Wajcman

A propósito de *El ojo absoluto*

Fabian Fajnwaks

Fabian Fajnwaks: Usted afirma en su libro que « un nuevo régimen de la mirada se ha instaurado, el de una vision sin marco, fuera de marco, finalmente, sin ventana. « El muro de la imagenes no es una ventana extendida indefinidamente, sino la abolicion del muro, de los limites y de toda ventana. Con ellos, es la division de lo visible que ha sido abolida. Si la ventana ordenaba la relacion del sujeto al mundo, la abolicion de la ventana conlleva la abolicion de toda distancia, es decir de toda division subjetiva. Fin de la separacion entre el lugar del sujeto y la escena del mundo, el espacio hipermoderno est el de un sujeto sin lugar ». Mi pregunta entonces : Se trata de un sujeto sin castracion ? De un sujeto delocalizado en relacion a la ventana ? Qué ha cambiado desde que usted decia en « Fenêtres » : Si se quiere entender algo sobre el rol y la importancia de la vision hoy, hay que asomarse por la ventana, ya que la ventana puede ser un ojo, ya que el ojo es una ventana. Situaba ud. La ventana como un hecho esencialmente cultural ligado al lenguaje, diciendo ademas, que la subjetividad moderna esta estructurada como una ventana, la ventana tal como se conoce en la civilizacion desde el Renacimiento » ?



Gérard Wajcman: No, evidentemente desde ese punto de vista no se trata de un sujeto sin castracion. LO que es nuevo es el hecho que se pretenda hoy en lo que se llamaba en los anos '70 la « ideologia », lo que se constituyto como actual, la desaparicion de la ventana. Pero la estructura sigue siendo la de la ventana. Resiste fundamentalmente por razones que hacen a la estructura del sujeto, y que me parecen absolutamente irreductibles. La divison del sujeto me parece irreductible desde este punto de vista, pero toda la pregunta hoy es como ese sujeto, irreductible en su estructura, se encuentra con un discurso, con una ideologia que pretende exactamente lo contrario. Que pretende abolir la dimension, justamente, de la ventana, o su division como sujeto, o que pretende que todo puede ser visto. Lo que ha cambiado es que haya un discurso flotando, porque no se lo puede atribuir a un discurso preciso, porque en el fondo es algo de lo que se encuentran las marcas en todos lados. Es por eso que quise recorrer en el libro los signos de la manera mas abarcativa posible de este discruso que dice « Se puede ver todo », y « Todo debe ser visto », que no hay ninguna obscuridad fundamental. Un discurso conquistador, una mirada conquistadora, que viene a ocupar el lugar de una mirada absoluta que existia antes, y que viene al mismo tiempo suponer el final de lo que era la organizacion del mundo para los sujetos, lo que estaba en efecto sostenido por el lugar de la ventana, por el lugar del cuadro, que hacia que los sujetos podian estar en el lugar de ver y nen el lugar de poder sustraerse a la mirada del Otro. Hoy se dice « Se puede ver todo », lo que anuncia una delocalizacion general de la mirada, es en lo que pienso que se trata de una ideologia, y desde ese punto de vista la estructura sigue existiendo.

Es por eso que la idea del « Ojo absoluto » encuentra los discursos que consideran que la « Big brotherisacion » es una amenaza porque justamente es un instrumento del poder. El amo pretende hoy tener ese poder de verlo todo. Existe, en relacion a esto, la necesidad de pensar una resistencia que afirme algo asi como la division del sujeto, nuestra localizacion, como dice ud., que el sujeto permanece en efecto, asignable segun los principios que los psicoanalistas conocemos. Que existe la castracion, que el psicoanalisis puede continuar a reflexionar en términos de « ventana », de « atravesamiento del fantasma », solo que nos encontramos amenazados por una ideologia que pretende lo contrario, ya que nos encontramos invadidos, y el psicoanalisis incluido, por una mirada que pretende controlarlo todo. Estamos nosotros mismos, observados, controlados, evaluados en nuestra practica, y padecemos los efectos del poder del discurso del Amo desde ese punto de vista. Y es eso lo novedoso, ya que no tenemos desde hace mucho tiempo un discurso de ese tipo. Un discurso que nos habla de atravesar todo obstaculo, todo limite, esta ideologia de la transparencia no es muy vieja, es aparentemente bastante facilmente determinable en su origen....Aparece esencialmente con el desarrollo de la Tecnologia.

Existe para mi una manera de orientarme en cuanto a los trabajos de los artistas, hubo para mi una exposicion completamente esencial en Beaubourg en los anos '90 que se llamo « Hors limites » (Fuera de los limites), una exposicion extremadamente interesante que reflexionaba sobre todo sobre en qué el arte contemporaneo pone en cuestion la estructura del cuadro, la cuestion del marco. Los artistas mismos reflexionaban sobre esto, y una de las respuestas conocidas a esto son las instalaciones, que es una manera de plantear el arte saliendo de la nocion del marco, peor no era solo eso, sino tambien la salida del Arte contemporaneo de los museos, los artistas que van a hacer cosas en la Naturaleza...

FF: Los centros comerciales como museos, como decia Andy Warhol...

GW: Exactamente, sobre todo la idea que el marco habia sido subvertido por los artistas contemporaneos, y que me parecia ser una manera de anunciar y de advertir sobre lo que estaba pasando desde el punto de vista de esta ideologia de desarrollo de la Tecnologia en sus posibilidades de abandonar la ventana en tanto que marco de la produccion en el Arte contemporaneo, para hacerla substituir por lo que ud. evocaba en su pregunta, es decir el « muro de las pantallas », el « muro de las pantallas » en lugar de las ventanas. Donde se encuentra, muy directamente y por razones puramente técnicas, por la gente que se ocupan de esto, se dice es el « muro de las pantallas » lo que busco como técnica supuesta de la vision total, de una vision total que permite de verlo todo, todos los espacios del mundo por una mirada completamente delocalizada, la pregunta que vuelve siempre, de una manera repetitiva es « Pero es que se puede ver todo lo que las camaras ven ? », se puede en efecto tener imagenes de todo, pero es que se puede ver todo lo que las camaras ven ? Y se buscan en este momento soluciones técnicas a esto, se inventan maquinas que miran las pantallas, por ejemplo para los equipos de control en los parkings o en las ciudades, en Inglaterra, por ejemplo, como no se puede ver todo lo que pasa se inventan maquinas que pueden identificar no solamente imagenes, pero tambien ruidos, si hay un ruido de vidrio que se rompe, la camara va a darse vuelta, hay una luz que va a empezar a titilar, alguien sera advertido y se va a ver. Se estan fabricando programas informaticos para esto.

FF: En relacion a lo que Lacan introducía en el Seminario XI sobre la « esquizia del ojo y de la mirada », si la mirada aparece hoy como mirada estratosferizada, « puesta en orbita », decia ya Lacan , en el ascenso al zénith del objeto (a), vehiculizada por la Tecnica ; pero su libro senala algo mas bien en relacion al ojo que a la mirada en la civilizacion hipermoderna, y ud. lo dice al principio de su libro, a un ojo sin sujeto, al ojo considerado casi en su estatuto de Real...En « Fenêtres », su libro precedente, hablaba ud. Mas de la mirada, y en este libro del « ojo ».

GW: Se trata aqui, en efecto, mas de la reduccion de la cuestion de la mirada a la cuestion de la vision, que es una de las preocupaciones de la tecnologia...

FF: Porque como ud. decia, hay camaras en todos lados, pero no hay nadie que pueda ver y controlar todo lo que hay que controlar. No hay ni individuo ni Amo que pueda controlar todo esto...Tiene que delegar la observacion de las pantallas a ojos mecanicos...

GW: Ninguno, en efecto. Por eso hablaba de civilizacion de la mirada, pero de una mirada sin sujeto. Una mirada, en referencia a la mirada divina.

En lo que concierne a mis libros, es cierto que la reparticion podria ser en « Fenêtres » se trataba de la cuestion de la mirada y en este libro la cuestion del ojo, estoy absolutamente de acuerdo. Pero que es en efecto lo que la Tecnologia pretenderia dirigir. Que la cuestion de la mirada se mantenga es un hecho ya que nuestra mirada es una mirada profundamente inmaterial. Hablo en el libro del « panoptismo », de la tradicion del panoptico, en ese sentido hay una continuidad con el libro precedente. Pero lo que me asombro es que hable de esta serie americana que me impresiono mucho, « Oz », sobre una prision de alta seguridad, que practica una suerte de panoptismo en el sentido Benthamiano, pero la sola diferencia es que la mirada, que en el Panoptico de Bentham era una mirada supuesta, no existe en el sistema que pone en escena esta serie. Tenemos aqui un mundo enteramente transparente, en el cual la prision es de vidrio, las celdas son de vidrio, completamente transparentes. Los guardias son completamente visibles por todo el mundo, lo que da uno de los peores lugares en lo que concierne a la violencia extrema en una prision, en la que hay un asesinato en casi cada episodio, las redes entre los detenidos son completamente opacas, y como siempre en el mundo americano, nos da una idea de lo que es la sociedad a través la descripcion de una prision. Tenemos los

grupos por comunidades, los blacks, los musulmanes, los neo-nazis, el comunotarismo absoluto, completamente opaco, la droga circula por todos lados, y es un mundo en el que no existe estrictamente ningun poder, y muestra que no hay ningun poder, aunque se encuentran encerrados y no salen nunca, la prision se encuentra dominada por las comunidades y las redes que viven en ella. Esto en un sistema supuesto ser el sistema mas desarrollado del control, todo es automatizado, las puertas se abren todas automaticamente, etc. y lo que se muestra es lo peor del desorden de la vida americana, en el reflejo de lo que es la sociedad americana hoy.

O sea que hay de un lado una continuidad, en realidad no hay nada nuevo, porque se continua manifiestamente a pensar en los términos del siglo XIX, la realidad Benthamiana, y la realidad es que este sistema no funciona mas. Esta idea benthamiana de la mirada no funciona mas, no hay ya esta idea de un poder ejercido por un voyeur central. Este ojo, tiene ud. razon en esto, no puede asegurar en nada el minimo control de lo que sea. Esta idea que en cuanto la idea benthamiana se aplica, se cae completamente, es lo que esta serie muestra....

FF: Otra idea de su libro es que el « Ojo universal » se emancipa en apriencia de la perspectiva que le daba al ojo humano su maxima potencia. Pero, como ud. lo dijo mas arriba, no es esta emancipacion una ilusion ? Es decir una emancipacion de « puro semblante » ? En relacion a la oposicion entre semblante et real, que estamos trabajando actualmente en miras del proximo Congreso de la Asociacion Mundial de Psicoanalisis, esta ilusion no es la que produce el semblante y que es la misma que ud. describe, por ejemplo con Google-El Prado, es decir la visita virtual del museo, y cuando uno se acerca a un cuadro lo que aparece en lo mas cercano es el Pixel y no ya el grano de la pintura. Se trata entonces de un « semblante de imagen », una imagen de una imagen y no ya una « imagen real » : estaria ud. de acuerdo con una oposicion de este tipo ?

GW: Si, si, creo que es tan justo que es la formula que deberia haber utilizado...Si, es un semblante de imagen...

FF: El « muro de pantallas », por ejemplo, que ud. describe, no es él mismo un muro de semblantes, en relacion, por ejemplo, a la « barrera de sonido »...El muro de sonido es Real, se lo puede atravesar, el muro de pantallas, no...

GW: Si, estoy absolutamente de acuerdo...

FF ; Lo que explica su decepcion cuando se acerca del cuadro « Las meninas » de Velasquez, por ejemplo, y lo que encuentra en ultima imagen son los pixels...

GW: Si, estan los pixels. Lo que me preocupaba en esta historia y que estaba en resoancia con el origen de esta cuestion en relacion a esto fué una invitacion a un coloquio al que fui invitado al Museo del Louvre sobre « Santa Ana, la Virgen y el nino » de Leonardo. A la vez es un cuadro que me gusta mucho y porque es un cuadro que forma parte de la tradicion analitica, una de nuestras referencias freudianas. Entonces me intereso enseguida en asistir, retengo la fecha, y miro entonces el programa propuesto : el titulo es muy seductor, porque se trata de « El enigma de Sta. Ana, la virgen y el nino », y cuando se dice que se va a organizar un Coloquio sobre el enigma de este cuadro, uno se dice que se va seguramente a levantar un poco el velo sobre el enigma de este cuadro magnifico. Y entonces cuando voy hay alguien que habla, alguien que no conozco, durante un cuarto de hora, el primer cuarto de hora del Coloquio, que presenta el cuadro bajo el angulo el « enigma » de este cuadro, y a partir de la segunda intervencion se habla del cuadro visto a la luz rasa, del cuadro visto a través los rayos X, el analisis quimico de un rincon del cuadro, la parte trasera del cuadro sobre la que se descubrio un dibujo de Leonardo, un dibujo seguramente interesante, pero bueno, toda la idea es que toda la verdad del enigma de Santa Ana, la Virgen y el nino pertenece ahora a los laboratorios del Museo del Louvre. Entonces es en esa logica que la cuestion de Google me aparecio terrible : es la idea que cuanto mas cerca se mira el cuadro, Google da los medios para mirar hasta los pixels del cuadro, lo que es en efcteto y como ud. dice, un « semblante de imagen » en relacion a lo que es el cuadro tal como uno lo ve en un museo. Pero la idea es de ir mas alla de ese semblante, de los pixels, atravesar la tela misma del cuadro, para ir a a ver lo que tiene de religioso en verdad, es decir una verdad del cuadro que se encuentra forzosamente mas alla, y de la cual solo los medios técnicos de los que se dispone hoy podran darnos la ultima verdad.

Entonces la primera reflexion que me vino es que incluso la Historia del Arte se encuentra demontada en este proceso, ya que los cuadros no se miran ya con ojos que lo consideran como un objeto de pensamiento sobre el que se puede reflexionar, sino solamente con los instrumentos técnicos de los que se dispone. Y le entonces hablado en

ese momento a una amiga que es Conservadora del Louvre, a quien le hice leer ese pasaje de mi libro en que cuento esta historia del Coloquio, y el pasaje sobre Google-El Prado y quien me dijo que parecía yo enfrentarme a un Futuro oscuro que se anunciaría en el mundo del Arte y me dijo que es absolutamente falsa esta idea respecto del Futuro, ya que se trata de la actualidad. Que la gente que trabaja hoy en los museos reflexionan solamente de manera científica, en la cual al análisis de los cuadros no se sitúa ya en la erudición histórica, o estética, sino en el conocimiento técnico o tecnológico.

Así que se está cambiando la manera de ver un cuadro, incluso lo que fue un elemento esencial en mi formación, el libro de Daniel Arasse sobre « El Detalle », y hoy la cuestión del detalle se encuentra totalmente subvertida por el hecho que se puede ir mucho más allá del detalle a través de los medios técnicos, pero el estatuto de lo que se ve no es evidentemente nunca heterogéneo. Se dice, en lo que se ve en el cuadro, « Cuanto más cerca se ve, más se ve la verdad » y poco importa hoy construir una noción de lo que sería el detalle en Pintura, que era una noción fundamental para Daniel Arasse en la Historia del Arte, y de la que se sabe que es la que interesaba a Freud, cuando compara al Psicoanálisis a Morelli, a los trabajos sobre la Atribución, y él dice en el comienzo del texto sobre el *Moisés de Miguel Ángel*: « Pero sí, el Psicoanálisis también, como Morelli, se interesa al detalle » y dice algo más fuerte que eso, porque dice que el psicoanálisis se interesa al « desecho (resto) de la observación », lo que es bastante formidable. Y hoy se nos explica que extrañamos más allá de toda cuestión de este tipo, estamos en la visión absurda de una imagen de la cual se piensa que va liberarnos por ella misma y los medios técnicos. Y entonces la verdad es que esta idea viene a destruir la idea de « mirada ». Y por eso me ha sorprendido mucho que sea en el Museo del Prado que se hizo esta primera experiencia, en el museo en que se encuentra « Las Meninas » de Velasquez, que es una suerte de « Monumento lacaniano de la Pintura ». El hecho que este cuadro nos presente en primer plano un cuadro dado vuelta, del cual Lacan dice « Es, en el fondo, como una carta vista de atrás en un juego de cartas, y que se está en permanencia interrogando el deseo del Otro, ya que se quiere saber lo que hay detrás ». Toda la cuestión, para nosotros, es que esa carta está siempre dada vuelta, y que la mirada se encuentra llamada por algo que está detrás, y que continuara sin cesar a interrogarnos, solo, solamente, si se atraviesa el cuadro.

Es eso, no lo había aun pensado así, lo que hace Google ahora, y la ideología científica que se apropia la Pintura es exactamente una respuesta que quiere operar un corto-circuito de la respuesta que da Lacan. Lacan dice que el movimiento del Psicoanálisis, si se toma el modelo de *Las meninas*, ud. sabe al menos eso tanto como yo, él hace de las meninas una suerte de « matema del psicoanálisis », o en todo caso un matema del final de un análisis : hay en el cuadro algo absolutamente sorprendente, todo esto se encuentra en algunas clases del seminario sobre « El objeto del psicoanálisis ». Hay en el cuadro el hecho extraño del autorretrato de Velasquez, y la presencia en el cuadro, que no era absolutamente necesaria, de otro personaje que se llama « Velasquez », que ha sido reconocido como siendo otro Velasquez, que no era de la misma familia del pintor, pero que ocupaba una función en la familia real de la época, y que es este personaje que se ve al fondo, que es un personaje completamente esencial en la estructura, que es este personaje vestido de negro, que tiene un pie sobre un escalón, y que levanta una cortina, lo que no es en absoluto indiferente, levanta con su mano una cortina, es sobre él que el punto de fuga del cuadro se inscribe, el punto de fuga llega justo sobre su codo, se puede fácilmente reconstruir la perspectiva del cuadro, y es el que va a salir de la escena. No me recuerdo exactamente cuál es la fórmula que Lacan utiliza, pero hay algo del tipo « Este personaje es el que ve porque se encuentra en el fondo de la sala - entonces ve lo que hay sobre el cuadro dado vuelta que ha pintado Velasquez - y ahora que vi, que es lo que he visto ? Y se sabe cuál es la respuesta que Lacan da a la pregunta de Foucault : « Qué es lo que había pintado sobre el cuadro ? », Foucault había respondido « Es el rey y la reina », respuesta que da en *Las palabras y las cosas*, Lacan da otra respuesta delante de Foucault, ya que Foucault asiste a este seminario, seminario contemporáneo al texto de Foucault, 1966, y Lacan da su respuesta, « No es el rey y la reina, es el cuadro que nosotros estamos viendo ». Y entonces el personaje que se encuentra en el fondo del cuadro, ha visto el cuadro dado vuelta que ha pintado Velasquez, lo que ha visto es lo mismo que nosotros estamos viendo. Entonces cuál es el beneficio ? De un punto de vista puramente matemático, es cero : vemos el cuadro, y él también lo ha visto. Simplemente, todo lo que dice Lacan, es que para saber que es lo mismo había que ir a ver. Y entonces hace de este personaje la división del sujeto, y salir de un análisis es haber pasado por otras vías que ir a ver atrás del cuadro, con instrumentos como los rayos X, de ir a ver lo que hay sobre el cuadro pintado por Velasquez, para ver que no había otra cosa a ver que lo que ya había visto, más allá de la carta dada vuelta, pero no podía saberlo sin haber ido a dar una vuelta del otro lado. Y Lacan modeliza esto sobre una banda de Moebius, diciendo que para la sublimación, se hacen dos vueltas sobre la banda de Moebius y se encuentra del otro lado. Es este el camino del atravesamiento del fantasma. No es salir por la ventana, pero tampoco es ir a ver con rayos X lo que hay detrás del cuadro. Es hacer

este movimiento en un análisis, lo que supone que subjetivamente uno se va a encontrar en el lugar de este segundo Velasquez, cerca de la salida y decir adios !

Y justamente la solución Google, la solución tecnológica es intentar operar un corto-circuito de la respuesta lacaniana, aun si ni la conocen, justamente la idea que excluye Lacan es la de atravesar el cuadro, cortar la tela, o atravesar el marco del cuadro, lo que para nosotros puede tener como versión la defenestración, atravesar la ventana para no atravesar el fantasma, se puede hacer como pasaje al acto. Los ingenieros de Google proponen otra cosa que el suicidio, pero...

FF: Pero es una forma de pasaje al acto, en relación a la Historia de la Pintura, atravesar el cuadro aunque sea con rayos X, pensando que así se obtendrá alguna verdad respecto a un cuadro, en vez de detenerse en la superficie del cuadro buscando el detalle, pensando que la verdad está del otro lado de la tela...

GW: Si, claro. La verdad estaría para los técnicos del otro lado del cuadro y que nada « haga mirada » ; es decir para nosotros lo que ha hecho una de la potencia del cuadro de Velasquez es el valor que ha tenido para todo el mundo que ha pintado, y para la Historia de la Pintura misma ; es por eso que se ha podido decir que es « La teología de la Pintura », lo que creo es, desde un cierto punto de vista, perfectamente verdadero. Se trata de una mirada sobre la Pintura misma. Constituye, este cuadro, una de las reflexiones más profundas que existen acerca de lo que es la Pintura.

Yo ponía en cosas más contemporáneas, bueno, este cuadro me parece completamente contemporáneo, pero con cosas más contemporáneas como esta pieza de Daniel Buren, que me había interesado extremadamente, una pieza de los años '70 que había hecho Buren que se llamaba « Pintura-figura », en la cual había tomado su pintura habitual, rayada, que no tiene importancia en sí, en realidad, y la ha puesto en varios museos. Buren recortaba su propia tela rayada a la medida de uno de los cuadros que se encontraba en el museo, y ponía esta tela detrás del cuadro. La sola manera entonces de verla, era porque entonces había un pequeño hilo que sobresalía de su tela, y entonces uno veía que había una tela detrás del cuadro, pero en general no se veía nada, y entonces había marcado sobre el cartón « Vlamynck » o « Picasso » y justo debajo « Daniel Buren », y uno buscaba donde estaba el cuadro de Buren, y no se lo veía porque estaba debajo del cuadro de Vlamynck o Picasso. Y en el fondo era una suerte de demostración que lo visible no es más que un laminado, una especie de laminado, y poner una tela detrás de cualquier cuadro en un museo es una manera de decir, no hay nunca nada más que velos, solo se trata de velos, se los puede levantar, se los levantara todo el tiempo estos velos, y detrás de los velos no hay en verdad más que otros velos, exactamente como en la historia de Zeuxis y Parrhasios que comenta Lacan. De alguna forma Buren es el Zeuxis y Parrhasios moderno. Si se le pregunta ; « ¿ Qué has pintado ? », él reponde : « He pintado un velo ». Y no hay ninguna otra cosa. Así, la idea de levantar el velo no es más para Buren que descubrir que detrás hay otro velo, y detrás del velo está el muro, y detrás del muro hay otro muro. Y tenemos esto en la Historia de la Pintura contemporánea, o en todo caso en una parte de la Historia Contemporánea, Rayman había ya mostrado también esto pintando cuadros completamente blancos, eran cuestiones de este tipo que se planteaba. Y son estas reflexiones profundas sobre la Pintura, y, yo creo, profundamente lacanianas. Estos pintores son lacanianos : Velasquez es un gran pintor lacaniano, lo que no es difícil de decir después de Lacan, ya que Lacan dice que incluso que Velasquez ha hecho un análisis, lo que es bastante decir de un tipo del siglo XVII ! (Risas) Y es muy cierto, y yo creo que es así....Me gustaría tomar resto completamente en serio, no lo he hecho pero me gustaría hacer este trabajo : en qué este cuadro testimonia que el acto mismo de la pintura, lo que era una verdadera cuestión para Lacan en un momento, hay obras que dispensan, o se sitúan en el lugar de hacer lo que un análisis es capaz de hacer en un cierto número de años, y esto, dicho a propósito de Velasquez. De todos modos Lacan había dicho que todo el mundo era Lacaniano, excepto Freud, lo que nos deja un margen bastante amplio....Que Velasquez lo sea, no es muy sorprendente, lo que es más precisamente curioso, es qué quiere decir que « ha hecho un análisis » ? Pero que tenemos aquí un material lacaniano profundo sobre la cuestión del cuadro y de la mirada, eso es seguro...

FF: Bueno, habrá que escribir ese trabajo...

GW: Si, si, es cierto...

FF: Para seguir con el tema del arte contemporáneo y con la cuestión de « la mirada que sale del marco » como dice ud., hay un efecto de retorno sobre Lo Real del cuerpo en la representación contemporánea. Se ha vuelto ya casi banal de constatar que en el « Body-Art », en las performances, las instalaciones mismas, ponen en escena la cuestión más del ojo, casi en su estatuto Real, sin perspectiva. Los artistas hacen cada vez menos cuadros...

GW: Están volviendo muy fuertemente al cuadro... Indestructible, el cuadro, idestructible.

FF: Bueno, y entonces como explica este retorno, ud. que dice que el marco parece haber explotado y la mirada haberse salido del cuadro ?

GW: Se había pensado que el marco había explotado ! En la exposición de la que le hablaba en Beaubourg que se llamaba « Hors-limites » donde se trataba de marcar algo de ese lado, efectivamente. La salida de todo tipo de límites, y como la cuestión de la salida de los límites me interesa mucho, intento reflexionar sobre esto. Se ha podido pensar que venía a firmar el final de la Pintura, y es por otro lado, un discurso que se ha sostenido. Yo no he nunca verdaderamente creído en esto por razones que hacen a la potencia de la estructura lacaniana, si se puede decir así. La cuestión del marco y la cuestión de la ventana para Lacan me parecen aun actuales, aun cuando los artistas ponen esto en cuestión a través, le « body-art », las instalaciones, el « Land -Art », etc. Pero lo que ponen en cuestión, para mí, no era tanto que la cuestión del marco había sido depasada, sino que inscribían en el Arte la dimensión de lo que estaba pasando en nuestra sociedad, en esta voluntad justamente de franquear los límites de la ventana, de suprimir la ventana. Es eso lo que se mostraba, era aquella salida y no tanto la idea que se había depasado esta dimensión. Por supuesto, siempre hay artistas que dicen « es el fin de la Pintura », se podría hacer un museo entero con los cuadros que se han llamado « El último cuadro », es increíble cuantos artistas existen que han pintado « el último cuadro... » !! Pero cuando se toma el movimiento en general, es más la sensibilidad, la premonición que estos artistas han tenido que algo estaba en juego, justamente, del sueño de « hacer saltar el marco ». No dice, en realidad, que el marco haya sido depasado.

Y que haya un retorno hoy a la pintura, bueno, hay evidentemente que medir las cosas sobre un lapso de tiempo mucho más largo que el que conocemos, pero hay un retorno. Estuve aun en New York hace algunos meses, y paseando por el barrio de Chelsea, el barrio de las galerías más *up-to-date* y solo hay cuadros, no hay casi otra cosa que cuadros. Hay razones económicas en esto, de cálculo de los galeristas ya que es más económico hacer cuadros que otra cosa, la Crisis ha inducido también el retorno de la Pintura, porque es más fácil para la gente comprar cuadros que instalaciones con flores que hay que enovar cada tres días, y todo eso...Es muy complicado, pero creo que no es solo eso, no es solo un fenómeno de este tipo...Es un fenómeno mucho más profundo al que asistimos hoy.

Pero creo que en los artistas es una forma de poner en juego esta extensión del « ojo universal », de hacer del « ojo universal » un objeto del Arte mismo, con la dimensión crítica que puede tener, incluso deliberadamente político en algunos. Hay un artista francés que me gusta mucho, Alain Declerc, que ha hecho una serie de fotos de lugares prohibidos en New York. Hay muchos lugares que está prohibido fotografiar en New York, los puentes, por ejemplo. Lo que es absurdo, porque los turistas en New York sacan muchas fotos de los puentes, pero en principio, está prohibido. Las prisiones, los edificios de la reserva federal, los comisarias, todo esto está prohibido. Y este artista, con cierta insolencia, ha hecho fotografías de estos lugares, y si la característica de estos lugares es que están evidentemente, repletos de cámaras de control, ya que como está prohibido filmarlos se controla que nadie filme de este modo, hay varias prisiones en la ciudad, hay una en Ryckers, que es una pequeña isla al lado de Manhattan. Y sacar fotos de los lugares prohibidos es fotografiar el sistema de control de estos lugares, es esto lo que se ve en estas fotos, ya que lo que se ve son solo muros, lo que no es muy pasionante...Pero lo que él hizo, y lo que encuentro interesante, es que sin emplear los medios técnicos habituales, cámaras en miniatura o cámaras ocultas, yo mismo tengo una pequeña cámara y si paso por esta calle en New York estoy seguro que también podría hacerlo...Pero Declerc no quiso justamente proceder así, ha querido romper con eso, y entonces construyó una cámara oscura, el aparato fotográfico más elemental. No la hizo en madera sino en plástico, con un agujero y una placa sensible, que apoyaba entonces en el suelo, deviniendo él mismo muy visible, ya que se quedaba al lado de este aparato ya que hay que calcular el tiempo de exposición de la imagen en la película. Fotografió entonces todos estos lugares, e hizo una exposición con todas estas fotos redondas, ya que el agujero de la caja es redondo. Y me parecía que era una manera de desafiar, no solamente físicamente, ya que es él alguien que ha desafiado físicamente ciertas situaciones en otras obras que ha hecho, sino desafiando la interdicción, y creo que he terminado por hacerse detener por la policía. Pero

creo que es alguien que se ha confrontado a algo a lo que la Historia del Arte ha estado marcada, y que podría decir que corresponde a la forma moderna del tratamiento por Caravaggio de la cabeza de medusa. La cabeza de Medusa pintada por Caravaggio, un cuadro extremadamente interesante. Es decir enfrentar la mirada del Otro, porque para mí es un cuadro, en ciertos aspectos, muy enigmático, la cabeza de Medusa, un cuadro extremadamente interesante, que el pintor debía ofrecer a un príncipe de la época, un príncipe de Florencia, en su función protopaica, es decir la cabeza de Medusa que se daba al Amo, es decir a Atenas, ya que Perseo entrega la cabeza de medusa a Atenea, quien pone la cabeza sobre su escudo, y cuando ella erige su escudo, el ejército se encuentra petrificado. Es entonces una mirada del Poder, y de hecho utiliza eso hoy, ya que fotografiar las cámaras de control de todos estos lugares era hacer de un cierto modo, como Caravaggio pintando, fijando la cabeza de Medusa sobre la tela.

FF: Una pregunta sobre el lugar del Amo, en lo que ud. llama en su libro la « sociedad paranoica ». Es que el secreto del Amo contemporáneo es que « Big Brother » en tanto que tal no existe. « Big Brother » no correspondía a un régimen correspondiente a la sociedad totalitaria que Orwell, escritor comunista, caricaturizaba, y en lo que ud. define como el estatuto paranoico de nuestra sociedad de control visual, detrás de las cámaras, no hay ningún ojo que mira, o hay simplemente un semejante que nos está mirando, pero entonces los lugares son intercambiables, ya que cualquiera de los ciudadanos puede encontrarse del otro lado de la cámara de videocontrol, en un esquema de tipo a - a', imaginario, lo que contribuye aún más a la paranoización de la sociedad, en un clima de sospecha que se pone en evidencia en cuanto no se somete a esta mirada. El Amo del que ud. habla en el libro sin definirlo, en el fondo no existe....

GW: Si, estoy de acuerdo.

FF: ...O el amo contemporáneo es la Tecnología, los dispositivos de la técnica como decía Heidegger a los que los ciudadanos se someten en una suerte de « servidumbre voluntaria », contribuyendo cada uno con su parte de « Big brother » que cada uno lleva en sí...

GW: Si, es cierto que me limité un poco cuando hablaba del Amo moderno en el libro, pero era completamente en ese sentido que lo evocaba....

FF: O sea que se trata más de un Control de semblante, de un fantasma de control, que de un control efectivo...

GW: En efecto no tienen control sobre nada....

FF: ...Y como ud. decía en su libro, evocando al jefe de la policía de Londres que termina confesando que el sistema de control video de la ciudad es un « Fiasco », y que se trata de algo tan poco real, que hay « que creer, como decía esta autoridad de la Policía - que funciona... »

GW: Si, y que sea el tipo que es el jefe del video control de Londres que diga esto, es increíble ! Que lo digan los periodistas, las asociaciones de ciudadanos está bien, pero que sea el responsable de la cosa que diga que no funciona... Además, he leído esta mañana en un sitio americano muy interesante que visito de vez en cuando, que alguien muy confiable acaba de decir que el uso de los drones en Afganistán por los americanos es un fracaso total. Yo creía que funcionaban, estos aviones con cámaras embarcadas, que son dirigidos desde los Estados Unidos, y parece que no...

FF: Que no ven nada... ?

GW: No, parece que han hecho estadísticas, y parece que no tienen el rendimiento que se esperaba.

FF: Pondrán quizás, ahora, falsas cámaras a cinco dólares, de las que ud. habla en el libro, para hacer creer que los están mirando...

GW: Si ! (risas). Estamos aún en Francia con la idea que es eso lo que hay que desarrollar, pero los americanos, que en esto son siempre los primeros, lo han experimentado ya, y vienen entonces de demostrar que es un fracaso. Porque ahora quieren utilizar los drones en Francia para controlar el tráfico en las autopistas.

FF: Dos preguntas mas. Ud. habla en su libro de « la copulación entre la sociedad de control y la sociedad del espectáculo » : lo señala a partir del hecho que la omni-presencia de la mirada y de las cámaras produce un empuje al exhibicionismo. Andy Warhol había ya hablado del « cuarto de hora de celebridad al que todo el mundo tendrá derecho », entonces quería saber que puede ud. decir acerca de la « sociedad del espectáculo » ? François Regnault en un bello artículo de Elucidación de hace unos años había criticado este término de Debord, diciendo que se trata de una « idea performativa », una idea que hace más bien surgir, el espectáculo, lo que parece denunciar... Su posición ?

GW: No contestaría rápidamente. Tengo mis ideas sobre esta cuestión, pero no quisiera contestar rápidamente, ya que estoy trabajando actualmente esta cuestión. La sociedad del espectáculo es efectivamente la otra vertiente de la cuestión de la mirada y de la sociedad de videocontrol. Que sea un performativo, estoy sí, de acuerdo.

FF: Ud. habla de la « decadencia, o la ruina de lo Real » a través la re-absorción de lo Real en la imagen. Ud. describe al final de su libro, una absorción de Lo Real por la imagen, y es el tema principal de « Ventanas », su libro anterior. Lo que nos da el hecho que Hollywood aparezca como la realidad misma, para algunas personas, en todo caso. Y por otro lado, el proyecto de la Ciencia Moderna fue inicialmente poder hacer pasar lo real a la cifra, poder contabilizarlo. Que lo simbólico permita controlar Lo Real. Jacques-Alain Miller señalaba esta ambición inicial de la Ciencia en relación al desarrollo reciente del cognitivismo. Pero es también el discurso sobre la evaluación, a la que ud ; hace mención en este libro. Como sitúa entonces estas dos perspectivas : se trata de dos perspectivas diferentes ? Que se cruzarían eventualmente ?

GW: Sí, sí, absolutamente. La Ciencia no es más « ciencia de lo real » como decía Lacan, sino una « Ciencia sin real », en el cientificismo, es decir en una ideología de la cuestión. Porque la Ciencia es otra cosa. Pero se trata en efecto de una idea cientificista, que gana mucho terreno en la Sociedad y que deviene una Cultura. Es este nuestro Real, como lo digo en el libro, el de una reducción de todo lo Real a la imagen, con esta consecuencia funesta que se ve en esta cuestión, que todo lo que no posee imagen, no es entonces real, y es lo que me había ocupado durante un tiempo concerniente los campos de concentración. El psicoanálisis, desde este punto de vista asegura la defensa de Lo real...

FF: Y los artistas también, aparentemente ?

GW: Y los artistas también. Creo que tenemos una solidaridad profunda con los artistas. No lo saben bien en muchos casos, pero hay que decirselos ! (risas)

PINTURA

Conversación con Eduardo Medici [*]

Viviana Fruchtnicht

Para cualquiera que esté medianamente incluido en la cultura, Eduardo Medici no necesita presentación. Una vasta y reconocida obra, tanto en nuestro país como a nivel internacional, testimonian de ello. Pero Medici no es sólo el gran artista que es, también es un enseñante del arte, un maestro con mayúsculas, y – en mi opinión compartida por él mismo – un analizante de su propio proceso creativo.

Un breve intercambio de mails alcanzó para que aceptase gustoso el encuentro, por azar la invitación le llegó el día de cumpleaños y me supo decir, en ese momento, que lo tomaba como un regalo. Debo decir que el regalo fue para mí: una entrevista abierta que devino conversación, de la cual salí sumamente enriquecida.

Pocas palabras fueron necesarias antes de comenzar, nos encontramos en su taller de enseñanza, acordamos tutearnos, y acordamos que yo –que había decidido no tener preguntas a priori, salvo la primera- le fuera preguntando sobre lo que fuese surgiendo.

Con la convicción de que los artistas nos llevan la delantera, mi posición fue dejarme guiar por el discurso de este hombre, cuya sencillez es directamente proporcional a su dimensión artística. Nos resta a los psicoanalistas tomar el guante de aquellas cuestiones inéditas que Medici encuentra en el proceso creativo, y que generosamente comparte en esta conversación.

VF: ¿Cuál es tu relación al arte y al psicoanálisis? Hablemos de eso.



EM: Mi relación con el psicoanálisis es posterior al arte. Yo estudié arte de chico, en una academia de barrio, de los 7 a los 15 años, después se corta, terminé el secundario y empiezo la facultad. En ese momento quedó como tapado todo lo que había hecho ahí. Empiezo psicología... en realidad empiezo medicina, dejo al año de medicina y me meto en psicología. Paralelamente empiezo un taller de escritura con un escritor que se llamaba Roger Pla, se me había dado por escribir. Roger Pla era amigo de muchos pintores: de Berni, de Anselmo Piccoli y sobre todo de pintores del grupo de Rosario. Yendo al taller me conecto de nuevo con la pintura, a través de él veo pintura, hablamos y eso queda así. En un momento dado, hablando tanto de pintura, se me ocurre ir al taller de un pintor porque sentía que no había ido a un taller de un pintor, hasta ahí la academia, el barrio, la profesora... le comento esto a Roger y me dice: "andá con Anselmo Piccoli", muy amigo de él, un pintor geométrico, y ahí es donde me conecto de nuevo con la pintura. Estaba a punto de terminar la carrera, tenía 26 27 años, y con Piccoli se me produce otra cosa ahí con respecto a lo que es la pintura, con lo que es el arte. No era solamente la copia, cosa que por una parte me vino bien como ejercicio pero no me sacaba de ahí. Terminó la carrera.

VF: Eso que se te produjo ahí con Piccoli, ¿cómo lo nombrarías?

EM: Lo que se me produjo ahí es la pulsión de pintar, lo que siento es ganas de pintar de vuelta. Tal es así que la digo a Roger Pla que no voy a ir más, que ahora quiero pintar, descubro que de repente algo pasó con Piccoli, algo transferencial con él seguramente. Me enganché, empecé a ver libros de pintura, a hablar con él y a meterme ya en el mundo más del arte. Pintaba, pintaba y pintaba, estaba muy enganchado, a tal punto que me recibí y al año dije: dejo la psicología, no quería saber nada con la psicología. En ese momento ocurren varias otras cosas, me caso y una serie de cosas, y trato de vivir de otra cosa. Cuando me recibí trabajé un tiempo en un hospital y dejo. Después me dediqué a esto, empecé a pintar y hacía otros trabajos. Al tiempo, en la medida de que no me gustaban los trabajos que hacía, retomé la psicología y empecé a ejercer un tiempo largo, pero la cuestión de la pintura era muy fuerte. Dejé el taller,

empecé a trabajar sólo, lo veía a Piccoli continuamente, charlaba con él, ya había conocido a otros pintores, y tenía un grupo de pertenencia en la pintura. Después vino la segunda época de dejar la psicología definitivamente cuando yo veo que la pintura me requiere mucho, empiezo a mandar a salones, tengo la suerte de entrar. Se van produciendo una concatenación de cosas, y me empezaba a molestar el psicoanálisis, la psicología, tener pacientes, no escuchaba (risas), estaba pensando más en el cuadro que en lo que me decían, y entonces...

VF: *Hasta ahí estabas practicando el psicoanálisis...*

EM: Claro, estaba practicando el psicoanálisis, ejercía en el consultorio, hacía grupos.

VF: *¿En el psicoanálisis dónde te formaste?*

EM: En la facultad, y después hice algunos cursos, pero estaba más dedicado a la cosa grupal en el psicoanálisis, trabajaba como terapeuta grupal, psicoanálisis de grupo en ese momento. Y después al final empecé a derivar los pacientes cuando ya estaba por dejar.

VF: *¿Te psicoanalizabas?*

EM: Me psicoanalizaba, con el análisis empecé muy temprano, a los 15-16 años y después fui cambiando de terapeutas. Hasta que decido cortar me llevó un tiempo, pensarlo, pensarlo y pensarlo hasta que... en ese momento empecé a tener alumnos y descubrí la enseñanza como un lugar que a mí también me gustaba, que era gratificante, me gustaba transmitir. Paralelamente yo leía mucho, siempre leí mucho, leo mucho y además de leer mucho de psicoanálisis yo leí mucho de estética, filosofía. Me interesaba también transmitir acerca de la enseñanza, no sólo el oficio sino, supongo, que cierta práctica y cierta formación me daba la posibilidad de poder anticipar algunas cosas que estaban pasando en el cuadro, en la tela, tratar un poco de ceñirme más al pintor que cada uno llevaba adentro. Me di cuenta que el oficio era sencillo de enseñar, lo que era muy difícil era sostener la pulsión y un deseo del otro frente a la pintura, hacerle dar cuenta que podía hacer algo.

VF: *Entonces, el psicoanálisis para vos, tu saber hacer psicoanalítico de algún modo está puesto en juego hoy, o a partir de que empezaste a enseñar, en la enseñanza.*

EM: Sin duda, creo que está puesto ahí. No en el sentido de interpretar un cuadro sino en otros mecanismos que tienen que ver con la creación, con el proceso. Me siento cómodo, siento que trabajo en un lugar que me gusta, no me gustaría tener un taller donde enseño el modelo vivo, o enseño la naturaleza muerta. Como me gusta trabajar especialmente sobre la imagen, sobre lo contemporáneo, eso me exige además a mí también formarme, seguir leyendo, investigando. Tomo la enseñanza también como un laboratorio de investigación para mí mismo en ese sentido.

VF: *Tu pintura es contemporánea.*

EM: Uno trata de estar a la altura del tiempo en que vive, pero no siempre lo logra. De todas maneras hablar de arte contemporáneo hoy es difícil, pues parece una bolsa donde entra todo.

VF: *Si, pero tu estilo es contemporáneo – es mi modesta opinión – y usas herramientas de lo contemporáneo por ejemplo: fotos intervenidas.*

EM: Claro, la fotografía por ejemplo.

VF: *¿Cómo es ese proceso?*

EM: El proceso de la fotografía es algo que se dio hace mucho tiempo. Hay mucho en esto del arte, del arte y yo digamos, muchas cosas que se fueron dando también como parte del azar que tiene el arte y también a mí me gusta mucho usar y trabajar sobre el azar en ese sentido. Eso se dio porque casualmente yo estaba en un momento de impasse con la pintura, después de unas instalaciones que había hecho, se me había producido con el uso del espacio una sensación que no me producía la pintura, o que no producía en la mirada del otro la pintura, que era una cierta

detención, una cierta participación, que era estar adentro, en el cuadro siempre estás afuera. En un momento ahí dejé de pintar, entonces un alumno me ofreció ir a la casa del padre a buscar cosas que estaba por tirar. El padre era fotógrafo y lo que había eran bolsas de negativos, y muchas otras cosas que yo no podía traer porque eran más para escultores que para mí. Me traje unas bolsas, pero más que nada por llevarme algo, y tuve un tiempo esas bolsas de negativos en mi casa, hasta que un día las saqué, estaban muy percutidas, eso fue lo que me gustó también y las lavé y empecé a ver que había un algo ahí. Eran todos retratos, comuniones, casamientos, eran fotos sociales, así que me decidí a tomar ese material y ponerlo en circulación. Después me di cuenta que tenía otras posibilidades como intervenirlos, empecé a intervenirlos, y ese fue el trabajo con la fotografía que yo hice, es decir un elemento que me permitió salir del impasse en el que estaba.

VF: *Si.*

EM: Después el material se transforma a veces en el contenido mismo y entonces voy, lo uso, lo dejo, en este momento no lo estoy usando, pero después con el uso de la computadora, también intervenía digitalmente las fotos, entonces aparecían otras cosas. Eran los encuentros que iba teniendo con ese material, así salió una muestra que hice toda digital, a partir de unas fotos de unos chicos, después hay una serie de casamientos, trabajé con varios temas, trabajé mucho tiempo con eso.

VF: *¿Tu análisis personal contribuyó en algo a esta decisión de corte con la psicología, con el psicoanálisis?*

EM: No, yo no lo pongo mucho en el psicoanálisis personal, fue algo que yo tenía muy fuerte, que estuvo mucho tiempo dormido digamos, porque cuando era chico, cuando terminé a los 15 años daba clases en el barrio, ahí también estaba eso de las clases, la enseñanza.

VF: *¿Y cómo fue que cortaste ahí y te fuiste estudiar psicología?*

EM: Yo entré a medicina, lo que pasa es que cuando hice el primer año de medicina tenía anatomía y no me lo banqué, no lo toleré. Yo siempre tenía un problema con el cuerpo, con la enfermedad, con la muerte, y se ve que el primer cadáver no me lo banqué. Y dije: y bueno... ¿qué hago? Esa cosa de que hay que seguir. En ese momento estaba muy influenciado por el análisis, estaba en terapia, reviendo cosas, y bueno... lo más cercano era la psicología, una cosa de asociación ¿no? Casi metonímico lo mío: medicina-psicología, y ahí me metí en la carrera. Después se fue diluyendo. Lo que más me interesaba a mi tal vez de la carrera era investigar, la lectura, después me di cuenta que el trabajo con el paciente no me era demasiado afín y en cuanto irrumpió la pintura tome la decisión.

VF: *¿Qué es la pintura para vos? Es una pregunta un poco básica pero...*

EM: No, yo lo pienso muchas veces, por qué uno pinta, por qué, para que, lo hablamos acá en el taller, en mi caso yo siempre digo algo: cuando yo pinto me olvido del cuerpo, por lo tanto mi fantasma desaparece por un rato, si yo estoy sin pintar los fantasmas del cuerpo, y todo lo que tiene que ver con el cuerpo, la muerte, aparecen... para mí tiene que ver mucho con eso. Lo puedo rastrear también en la obra de alguna manera si quisiera, pero no, creo que tiene que ver con esa cosa de espanto que me produce la finitud, la muerte. Entonces por un lado sería como una especie de exorcismo para mí, por un momento sentir que eso no está. Es ilusorio por supuesto, pero es un poco eso. Por otra parte me permite reconstruir un mundo a mi manera también. Uno cuando pinta hace un mundo, cuando trabaja hace un mundo y cuenta la historia, y esa historia tiene la memoria por un lado y una cierta liberación futura por el otro, también está el futuro en esa obra, para mí básicamente tiene que ver con eso, y también con cierto aislamiento. Me parece que a mí que cuando uno trabaja, cuando uno pinta, esa soledad tiene algo placentero, por momentos autista, pero también de placer, de estar ahí, con los fantasmas también pero de otra manera, como si estuvieran en un diálogo, no es un fantasma acosador ahí.

VF: *Si, lo que vos llamabas un exorcismo y decías que es ilusorio. ¿Hasta qué punto es ilusorio? Lo canalizado en ese exorcismo es vía la sublimación, y eso no es ilusorio, hay algo real ahí. La cuestión es que no toda la pulsión se sublima, pero la parte que se encauza ahí, en la creación, toma otro cauce que el del cuerpo por ejemplo, me parece que hay algo ahí a lo que vos le das otro cauce.*

EM: Sí, igualmente aparece. Yo digo que lo ilusorio es que con la pintura termina, no existe, esta cuestión de la muerte.

VF: *Pero seguramente queda acotada, en tanto una parte se encausa en la creación. Porque lo que está ahí es tu espanto.*

EM: Yo también lo veo como que, a su vez, va disminuyendo el espanto. A su vez lo siento como una especie de preparación frente a este momento, que también es un momento que tiene el cuadro cuando lo terminás, cuando terminás una obra.

VF: *¿Qué pasa ahí?*

EM: Te quedás también sin nada, y ahora no sabés... porque en realidad uno sabe cuando está trabajando, mientras no trabaja no sabe, cuando no pintás no sabés, vos sabés mientras lo vas haciendo, y hay un antes y un después que es dudoso, que es de incertidumbre y si bien es cierto que el cuadro no da todo, que no decís todo en el cuadro, que quedan cosas sin decir, tal vez eso también sea el cuadro, lo que no está dicho y no lo que uno hace. Pero el hecho de que el arte es el después, el momento de hacer también genera ciertas cuestiones, cuando terminás el cuadro, por ejemplo, frente a lo hecho, donde hay un momento de vaciamiento, donde uno siente que no tiene ya, que ya dijo hasta ahí, y hay que esperar. Cuando uno pinta tampoco sabe desde donde pinta, cuando uno hizo un cuadro en el momento siente que sabe entre comillas, siente que está haciendo, cuando lo mirás después no sabés desde dónde lo hiciste, qué hiciste, uno un poco lo desconoce porque ya no podría repetirlo.

VF: *¿Qué pasa con lo que retorna desde los otros? Para vos mismo terminás el cuadro y no sabés desde donde lo hiciste, y después hay un mensaje que retorna desde el Otro, desde los otros, de lo que dicen de la obra. ¿Algo de eso resuena? ¿O lo sentís como totalmente ajeno, que es algo del otro, del fantasma del otro?*

EM: Bueno no. Yo creo que uno también pinta para eso, para escuchar algo del otro digamos. Y el otro creo que es importante porque va agregando cosas al trabajo, por eso una obra -si es una obra- es justamente por los múltiples sentidos que larga, entonces sí, la gente, los otros empiezan a comentarte cosas, algunos comentarán algunas cosas que coinciden, algunos verán cosas que vos nunca las pensaste y otros no verán cosas que vos quisiste ver, poner, pero es un poco la famosa palabra de Duchamp que decía que finalmente el espectador terminaba la obra. No sé si la termina, pero sí le da una continuidad.

VF: *¿Cuándo decidís que está terminada una obra - en la medida de que haya una obra claro está- cuándo llega ese momento, en qué punto?*

EM: Bueno, al menos decís hasta acá llegué, es esto. Yo particularmente creo no hay una manera de terminar un cuadro, pero sí hay una manera en que el cuadro no acepta más cosas. Uno tiene que hacer una lectura de la obra - yo en el taller hago mucho hincapié en esto- poder leer lo que uno está haciendo, por varios motivos. Si vos lees la obra podés encontrar en algunos lugares de la obra, en algunos intersticios de la obra, brotes de las futuras obras, para mí eso significa intervenir el proceso mismo. No esperar que el trabajo mismo te vaya llevando, que por ahí es lo mismo, pero yo soy partidario de que uno puede intervenir en la propia obra si hace una buena lectura y creo que leyendo la obra, en esos momentos que uno entra y sale de la obra y al final mirás y se siente que la obra no acepta ni de menos ni de más, y eso no quiere decir que esté bien, pero digamos cuando siento que yo sobro, uno sobra en la obra. Y es una cuestión..., es un feeling con el trabajo, me parece que no es una cuestión de composición, de color, porque ahí es fácil terminarla, pero como la obra no termina ahí, la obra tiene que tener un plus, y ese plus no es muy discernible, es un plus que a mí me parece que tiene que ver con otra cosa, y tiene que ver con la historia, con la trayectoria, el tiempo. Yo creo que tiene que ver con el tiempo y la mirada, en el sentido del tiempo que tuvo uno viéndose, para verse pintar y el tiempo que tuvo uno para ver pintar, para ver pintar y para ver pintura. Me parece que eso arma en uno un tercer ojo, por así, decir que dice: bueno, hasta acá.

VF: *Ese plus, que decís que no es discernible... ¿Hay algún caso, en alguna obra, en el vos puedas decir el plus es esto? ¿Está en el terreno de lo que se puede nombrar?*

EM: No, yo creo que no, me parece que no, o sí... pero sería como lo que Roland Barthes llama el *punctum* de la obra. El *punctum* de la obra que no es toda la obra, sino que es un pedacito de la obra, que a uno lo punza dice Barthes y genera en un uno una especie de llamado, de señal, podríamos decir que eso me mira. Una luz en el cuadro, la posición de una mano, una mirada, es el fragmento. Igualmente creo que es muy difícil nombrarlo.

VF: *Desde el psicoanálisis suena al objeto a, al plus de goce, a lo real que se escapa.*

EM: Sí, sí, yo creo que tiene que ver con eso.

VF: *Cuando decís fragmento no puedo evitar que me resuene en fragmento del cuerpo. ¿Tratás la obra como un cuerpo donde el plus está en un fragmento de ese cuerpo, difícil de nombrar, y que a veces directamente no se puede nombrar?*

EM: Sí, sí, claro. Yo a veces me pregunto, pero no hay posibilidad me parece. Yo veo la obra de un alumno que él no llega a ver, pero yo se que está la obra ahí, tampoco se lo digo porque él no llegó, él no está a la altura de la obra, entonces para él eso es un mamarracho suponete, entonces lo dejo, no tiene sentido que yo le diga si él no puede hacerlo, si no lo pasó por el hacer, pero yo me doy cuenta, y no se tampoco porqué me doy cuenta, pero yo se que ahí está la obra. Me parece que ahí confluyen varias cuestiones, del saber hacer y también del tiempo este que te digo, y el tiempo este que uno estuvo pintando y el tiempo que estuvo mirando, me parece que es así. Miró decía una cosa muy linda, "que la obra empezaba antes de empezar y terminaba después de terminar". Entonces quiere decir que la obra ya está llena de cuestiones, de cosas que uno tiene que ir mezclando, que tiene que ir tapando, que tiene que ir sacando como decía Deleuze, "no existe la tela en blanco" sino que ya hay un montón de cosas en esa tela, entonces todo ese trabajo en ese desmalezamiento puede provocarse. A mí me parece que lo que pasa en la obra -estaba pensando- es del orden del acontecimiento, es decir, la obra está cuando hay un imprevisto que vos no esperabas, se produce un tipo de acontecimiento en la obra, que no se produce siempre, que se produce a veces, por lo tanto no siempre hay obra, hay pintura pero no hay obra y ese acontecimiento es algo no esperado por el mismo artista.



VF: *Un acontecimiento imprevisto.*

EM: Sí, no estaba previsto, ni siquiera previsto por lo que él pensaba que podía pasar ahí cuando está trabajando, yo lo tomo siempre como una especie de desconocimiento, yo digo siempre que para pintar hay que desconocerse, en el sentido de salir de esta cuestión del centramiento: "yo sé lo que pinto". Yo estoy seguro de que uno no sabe nunca lo que pinta. Lo primero que hay que hacer es desconocerse, por ej. yo lo tomo siempre con mis alumnos, cuando uno empieza siempre quiere ver lo que él quiere ver, la referencia propia, tiene que conocer lo que ve, si aparece un color que no está acostumbrado a ver, o una forma que le es ajena la rechaza inmediatamente y la tapa. En realidad ahí está para empezar el cuadro, es todo un proceso, pero es algo de eso.

VF: *En no tapar eso.*

EM: Sí, en no tapar eso. Ahora el proceso de la pintura, en realidad la pintura es encontrar esos momentos, encontrar esos fragmentos que no tienen que ver mucho con vos en un sentido, tienen que ver con vos pero desde otro lugar, tiene que haber una especie de desconocimiento: este no soy yo, si yo digo este soy yo, entonces no soy yo.

VF: *En vos está amalgamado lo psicoanalítico y lo artístico, porque en la lectura que hacés es como si fueses un analizante – un analizante y no un analista – un analizante de tu propia creación.*

EM: Sí, yo creo que sí, que evidentemente debe estar porque yo lo veo así, no me sale de otra manera, explicarte la pintura de otra manera. Es lo que más me interesa del acercamiento a la obra ¿no? Bueno, me sale así (risas) digamos.

VF: (risas) *A juzgar por los resultados te sale muy bien.*

EM: Me sale así en el sentido de que... no pienso esto cuando pinto, esto se produce después...

VF: *Seguramente lo que decís que hacés en la enseñanza también lo hacés en la propia obra, por ejemplo, cuando decís que hay que leer la obra, anticiparse, leer ahí para ver como se sigue ¿no?*

EM: Si, y el imprevisto, el azar.

VF: *El imprevisto y dejarse guiar por el imprevisto, no tapar sino todo lo contrario, vos te dejás guiar por el imprevisto, a ver a dónde te lleva.*

EM: Claro, y a ver qué pasa con eso.

VF: *Por algunas cosas que leí, vos planteás el año 87 como el inicio de tu obra. ¿Por qué? ¿Qué pasó en el 87?*

EM: En el 87 fue mi primera muestra que yo considero importante. Yo había empezado en el 79, y si bien hice algunas muestras chicas hasta ese momento, yo marco ese como el momento en el que siento que conquisto un tipo de imagen, yo considero todo lo anterior como un momento de aprendizaje donde la referencia, o la imitación, o la influencia por así decirlo, era más fuerte, como el uso de buscar un abecedario y poder armar una frase más mía. La muestra se llamó "Cruz y Ficción", ahí yo siento que puedo unir muchas cosas, no es que rechazaba lo anterior porque parte de lo anterior se unía también en un discurso, antes también lo había, pero yo sentía que ahí empezaba a encontrar cosas que me eran afines, o que me gustaban.

VF: *¿Más propias?*

EM: Claro, que me complacían, yo sentía que eran más propias.

VF: *Encontrar tu estilo, tu imagen.*

EM: Claro, si bien para mí el estilo no es esa cosa congelada sino que el estilo es una cosa móvil, porque en realidad me doy cuenta de que cuando uno mira después, retroactivamente, la obra, ve que el estilo en realidad no es el contenido, no es el discurso propiamente dicho, sino es un rasgo.

VF: *Un rasgo singular.*

EM: Si, un rasgo singular, una manera de la pincelada, una manera de la mancha o una manera del lápiz digamos, una especie de huella.

VF: *La más singular, la que diferencia a Medici de cualquier otro pintor.*

EM: Claro, hay un gesto, un trazo por así decirlo que, si bien ese trazo está mezclado con otros trazos de otros que no es él, marcaría una pequeña diferencia. Entonces yo creo que eso es el estilo en realidad, por eso también me permití poder hacer algo abstracto y algo figurativo porque en realidad lo que marca no es la figura o la no figura sino el trazo que hace eso.

VF: *Ese momento de pasaje en el 87, de ahí para atrás, retroactivamente, ¿lo anterior serían tus antecedentes?*

EM: Claro, son los antecedentes.

VF: *En "Cruz y Ficción", pareciera que en el mismo nombre de la muestra, donde separás cruz y ficción, estuviese marcado un pasaje (de "Crucifixión" a "Cruz y ficción"). ¿Es así?*

EM: Si, porque me parecía que el título también que condensaba algo, de otra manera, porque las otras se llamaban "De saco y corbata" una serie, otra "Buenos Aires una fiesta", eran más literales. Este título obligaba a repensar el trabajo, me parecía que si bien describía la obra, también decía lo que yo pensaba acerca de la realidad y la ficción. Además yo en ese momento era muy fanático de un escritor: Henry Miller, y él tenía una serie que se llamaba "La crucifixión cruzada", y hablaba también un poco de esto, y entonces fue un homenaje ponerle ese título. De todos modos si la realidad la vamos creando nosotros, es una ficción, y pintar o escribir se transforma en la ficción de una ficción.

VF: *Para Lacan la ficción tiene la estructura de lo simbólico, o si se quiere lo simbólico tiene la estructura de la ficción, y también la verdad tiene esa misma estructura. Ahora bien, vos hablás en tu obra de este fragmento, este plus, las más de las veces indiscernible, y considerás que la obra no se termina cuando se termina la composición o el color, sino que hay una obra ahí cuando aparece ese plus. Ese plus en tanto fragmento, en tanto indiscernible, parecería ser más vale algo de lo real, ese real se puede tratar con la ficción, pero siempre hay un resto que se escapa. ¿Cómo pensás esto?*

EM: Yo pienso que sí, que el artista bordea lo real también, en este trabajo con lo siniestro. Yo creo que uno está bordeando lo real, pero por eso digo... Picasso decía: "yo pinto todo pero no digo todo", uno puede pintar todo pero no dice todo, entonces ese no decir, eso que no se dice, creo que es un borde también de algo que no se puede decir, puede ser que uno esté bordeando ese vacío, pero también puede ser que ese vacío... que lo que uno hace es ese vacío mismo también, me parece, como si ese vacío se diera vuelta, como dar vuelta al vacío, sería como la contracara por ahí, podría ser, a veces lo pienso porque siempre se habla de bordear el vacío y ¿si eso fuera el vacío? Como si el vacío mismo fuera dado vuelta así (haciendo el gesto de dar vuelta un filtro de café de los de tela).

VF: *¿La sustancialidad del vacío, no el vacío como algo a bordear, como agujero, sino el vacío en sí mismo, como sustancia?*

EM: Claro.

VF: *¿Y darlo vuelta como sería?*

EM: Se me ocurría, yo pensaba... viste esos coladores de trapo que vos hacés así y lo das vuelta, yo pensaba como si esto fuera como una especie de contracara de ese vacío.

VF: *¿El reverso?*

EM: El reverso.

VF: *Un reverso que no es el par vacío-lleño, no es llenar el vacío, es darlo vuelta.*

EM: Claro, es darlo vuelta, como si fuera una cara del vacío. Bueno, pero esto que vos decís, yo siento, con Lacan, me parece que hay algo de eso, lo percibo digamos, no sé si es porque estoy influenciado por Lacan, pero quiero decir que yo percibo algo de eso.

VF: *Es muy interesante, porque lo que Lacan toma cuando habla de la sublimación -seminario 7 por ejemplo- es el vaso Heideggeriano, donde el alfarero, o en cualquier tipo de creación se construye alrededor del vacío. En lo que vos decís hay otra cosa más además de esto.*

EM: Si, a mi no me termina de cerrar eso.

VF: *Parece que estás tratando de circunscribirlo.*

EM: Si, tengo la sensación de que no es...

VF: *De que no es eso, que no se trata de bordear el vacío sino...*

EM: Que no se trata de bordear el vacío solamente, que hay otra historia.

VF: *Decías algo de lo siniestro.*

EM: No, lo siniestro, en el sentido..., no sé porque lo asocié a lo real pero no, esta cosa entre lo bello y lo siniestro de que habla Trías, esta cosa de que siempre lo siniestro está en la obra, hay algo ahí dando vueltas, pero siempre está velado, como si la obra tuviese ... el vacío detrás, que la obra está velando un vacío, o en todo caso lo siniestro, una cosa que no se puede..., yo decía esto porque en realidad en toda obra deben estar las dos, no una de ellas nada más, es una condición de la obra, no puede estar sólo lo siniestro porque eso directamente espantaría; esto se puede ver en el arte contemporáneo bastante en todos los trabajos de mutilaciones corporales, pero si sólo estuviese lo bello la obra tampoco tendría sustancialidad suficiente, si por detrás no estaría ese pequeño fuego, ese pequeño infierno. La condición de la obra son estas dos cuestiones me parece.

VF: *Que esté lo siniestro a condición de estar velado y al mismo tiempo lo bello.*

EM: Claro.

VF: *Lo siniestro, freudianamente digamos, es lo que es familiar y extraño en el mismo punto.*

EM: Claro, familiar y extraño a la vez. Yo lo noto en la obra misma, que produce cierto extrañamiento. Se parece un poco a esto que yo decía que tiene que haber un *punctum* en la obra, que hace que la obra tenga un plus también ¿no? Un lugar en la obra de extrañamiento. Yo pienso que en la obra tiene que haber un lugar enigmático que ni el espectador puede llegar, ni el propio artista puede saber. Esa también es otra condición para la obra, si en la obra no hay un enigma no hay obra, hay casos donde toda la obra es un enigma, pero puede ser un fragmento que sea un enigma, me parece que es casi obligatorio, más que obligatorio es inmanente a la obra.

VF: *¿Una especie de ajenidad respecto a la obra?*

EM: Lo que yo te decía, que produce una especie de desconocimiento, tanto al espectador, el espectador pregunta pero eso qué es, eso qué es, y no sé, nadie sabe, ni el artista ni el crítico ni el espectador.

VF: *¿Esto llega al punto de que una obra te aparezca como totalmente ajena? La separación de la obra...*

EM: Hay una separación, yo creo que una ajenidad, yo veo obra anterior mía y la reconozco pero en un punto también la desconozco, algunas más que otras, algunas me resultan más familiares, otras que no recordaba y que de pronto me suenan ajenas.

VF: *¿Cómo si lo hubiera pintado otro?*

EM: Si, como si lo hubiera pintado otro. Claro, si desconociera toda mi obra estaríamos hablando de otra cosa (risas).

VF: *(risas) Claro, pero hay una sensación.*

EM: La sensación creo que es esa, ningún artista si bien conoce eso que parece, que parece hecha por otro porque ya no la haría, no podría hacerla, entonces también no poder repetir algo también es medio extraño, si yo puedo escribir la misma palabra dos veces por qué no puedo hacer el mismo cuadro dos veces, entonces hay un extrañamiento.

VF: *Podrías escribir la misma palabra dos veces pero seguramente no podrías escribir el mismo cuento dos veces.*

EM: Claro, eso pasa en el arte, uno siente que hay otro como decía Borges. Una cosa soy yo hablando y otra cosa es pinté eso, yo mismo pintando, como si fuera distinto, como si fuera otro. Bueno, de hecho en la obra hay una especie de colectivo de artistas.

VF: *¿Cómo es eso?*

EM: Siempre es un diálogo con la historia del arte, no hay obra que no tenga una especie de reminiscencia de otra obra. Cuando uno pinta no es uno, es muchos.

VF: *Está contenida de alguna forma toda la historia del arte.*

EM: Claro, está ahí. Entonces el trabajo de uno es singularizar el trazo ahí en esa historia, pero es inevitable, vehicular toda la historia del arte en el acto del pintor. Salvo que por una cosa muy genial hagas un corte muy grande, como pasó con el cubismo por ejemplo.

VF: *Las vanguardias.*

EM: Claro, cuando aparecen las vanguardias es un momento de corte, cuando aparece Duchamp con el *ready made* es un cambio con mayores implicancias.

VF: *Después de Duchamp... ¿qué nuevo corte hubo?, ¿hubo algún corte? ¿O todo lo que siguió a Duchamp, todo el arte contemporáneo está signado por ese corte, un antes y un después de Duchamp?*

EM: No, yo creo que no, que después de la apropiación de Duchamp, que se hizo alrededor de los 50-60 todo giró alrededor de eso. Yo creo que el corte se va a hacer con los medios tecnológicos, ahí puede ser que se produzca un cambio, con la tecnología, pero todo lo que uno ve ahora puede ser, interesante, pero no deja de estar debajo del paraguas Duchampiano. Yo no veo otra cosa. Me parece que también es más difícil en este momento producir un corte. Por eso, si se produce, me parece que va a ser no del lado del cuadro, de lo que puedas hacer en un cuadro, sino de los materiales, de otros medios.

VF: *Sin embargo hoy existe el arte digital que antes no existía y sigue...*

EM: Claro, por eso te decía, todavía no se da. Creo que va a ser un arte no tanto que tenga que ver con lo digital, porque lo digital es pintar-con, sino que va a tener más que ver con lo interactivo, con la robótica, ahí va a ser, porque pintar con la computadora es lo mismo, siempre seguís pintando, la pintura conserva su... creo que tiene que ser un salto cualitativo.

VF: *O que surja alguien cuyo rasgo singular produzca otro acontecimiento imprevisto. Porque de hecho los cortes... ¿Quién podía prever a Duchamp? ¿no?*

EM: Claro eso no se podía prever, aparece este tipo con una idea y produce todo esto, acerca el arte a la filosofía.

VF: *Que además es una idea básica, muy simple, y sin embargo dio vuelta...*

EM: Claro, porque antes los cambios se daban dentro de un lenguaje, acordate de los movimientos vanguardistas, pero el introduce la pregunta acerca de qué es arte.

VF: *¿Cómo pensás el arte conceptual?*

EM: El arte conceptual también es producto de Duchamp. Yo creo que hoy todo el arte está atravesado por lo que hablábamos. Lo que corresponde al arte conceptual es una mediación a través de la palabra, que propiamente toma como protagonista a la idea y no la realización de esa idea, es un discurso, que apela al espectador desde otro lugar.

VF: *También es un discurso que requiere explicar las obras, es como si la obra plástica en sí misma no terminara de dar cuenta de lo que quiere decir y requiere de la palabra para explicar. Hirst por ejemplo, hay algunas que son más obvias, la "Calavera de diamantes" por ejemplo, pero en otras se requiere...*

EM: Dar una explicación sobre la obra. Y a veces la explicación misma puede ser la obra. Lo que pasa con el arte conceptual es que requiere un espectador más alerta, un espectador transformado en un teórico, en realidad el espectador se tiene que transformar en un teórico, tiene que estar preparado, no puede presentarse frente a una obra

y quedarse con lo que ve, esta cosa retiniana que decía Duchamp de gozar con el color, sino que tiene que participar activamente.

VF: *Tiene que hacer una lectura.*

EM: Si, tiene que hacer una lectura, pone al espectador en el lugar del teórico casi, por eso también requiere un espectador, como decía Eco, más competente. Todo el arte contemporáneo requiere un espectador más competente, porque si no uno se queda afuera de la obra.

VF: *Hay como un doble movimiento a partir de Duchamp ¿no? –estoy pensando en voz alta– por un lado la masificación, el arte pop y todo lo demás, con el ready made. Pero si uno hace un arco entre Duchamp y el arte conceptual, resulta que de esa masificación –pienso en la línea de Duchamp el arte Pop– terminamos en un punto donde vos decís que se requiere un espectador más competente, un espectador que haga una lectura, parece un término contrapuesto a lo masivo.*

EM: Es que no es masivo. Ha sido al contrario, deja a muchos espectadores afuera este lenguaje, el lenguaje a partir de Duchamp deja muchos espectadores afuera. Al espectador le cuesta entender que este vaso (tomando un vaso de la mesa) sea arte en una galería y acá no, no entiende ese pasaje, entonces esto requiere para el espectador conocer un poco la historia del arte, yo creo que si es más masivo, lo es por una cuestión de esnobismo, no porque se entienda de qué se trata. En cuanto al espectador me parece que el espectador se empieza a quedar más afuera. Parece ser que se vuelve a esa cuestión de “el arte por el arte” o “el arte y la vida”, que son las dos posiciones que había. De repente esa es la forma de “el arte por el arte”, porque si no lo entendés, es el arte por sí mismo.

VF: *¿Y la otra posición?*

EM: La otra posición era más el arte metido en la vida, entonces era todo mucho más entendible. Adorno decía algo interesante, que tenía que haber una tensión, que no era “el arte por el arte” o el arte y la vida”, sino que el arte debía conservar su autonomía pero a su vez también tener algo de fusión con el otro, poder estar, trabajar esa tensión de un lado y del otro, una cosa intermedia, eso me parece interesante porque no te deja fuera del todo pero tampoco queda en la pura forma digamos.

VF: *Quedarse en la pura fascinación del espectador, en la fascinación de la mirada.*

EM: Exacto.

VF: *Perteneciste a un grupo llamado Babel ¿qué era este grupo?*

EM: Es un grupo que surgió en los 80, en un momento en que los grupos, producto de la poca política, no podían actuar, entonces decidimos juntarnos e interactuar, trabajar en grupo, una cosa más de cierto afecto o conocimiento que teníamos, con respeto por la obra del otro, un grupo de experimentación y un grupo que funcionara no por lo igual, por lo homogéneo, sino por lo diverso. Babel surgió así, por la diversidad de lenguajes, hicimos unas cuantas muestras hasta que el grupo se disuelve.

VF: *¿Nace en la dictadura?*

EM: Nace inmediatamente después, en el 83.

VF: *¿Qué pasó durante la dictadura? Si bien marcás el comienzo de tu obra en el 87, con lo cual esto estaría dentro de tus antecedentes, ¿qué pasó ahí, pasó algo especial? Por ejemplo estoy pensando en Noé que dejó de pintar durante la dictadura.*

EM: Ah bueno, lo que pasa es que cuando yo empiezo a pintar, yo empiezo en el 78-79... y cuando termino la facultad, era la época en que la facultad estaba tomada, que se daban exámenes en la calle, eran los finales de la dictadura, yo veo que alguna gente en ese momento, en esta serie de “Hombres de Saco y corbata”, había gente que descubre, me pregunta si en esos trabajos hay una especie de tortura y yo nunca lo había pensado así, entonces parece que alguna cosa en mi obra..., después cuando trabajo con los negativos alguna gente también lo asocia a eso, pero yo nunca trabajé desde lo consciente, no era que me interesaba trabajar ese tema, lo mío era una cuestión mucho más existencial, para decirlo de alguna manera, nunca fue una postura política o militante, yo creo que se habrá transmitido y habrá aparecido en mi obra porque era inevitable seguramente, pero nunca en mis discursos o en los reportajes yo hablé de eso, no aparecía, no estaba en mí, estaba al tanto de lo que pasaba, pero no era lo que..., lo que me llevaba a trabajar era más una cuestión interna que externa.

VF: *¿Podrías haber sido otra cosa que artista?*

EM: Escritor.

VF: *Igualmente artista.*

EM: Sí, la verdad es que no creo... otra cosa... no sabría decirte qué otra cosa podría hacer sino pintar, a veces me pregunto qué otra cosa haría yo si dejo de pintar, no sabría, la verdad que no.

VF: *Con la parte del espanto a la finitud, a la muerte, que no se canaliza en la creación artística ¿cómo te llevás con eso?*

EM: Bueno, análisis mediante... (risas)

VF: *Claro (risas), ¿sigue?*

EM: Claro, lo que no va a la obra lo llevo al análisis, creo que lo llevo mejor. También es algo que creo que está en mi estructura digamos, no quiere decir que lo erradique, lo soporto.

VF: *¿Lo incurable?*

EM: Claro. Lo que pasa que los trabajos también tienen algo incurable, mejor dicho interminable.

VF: *Cuando te separás de una obra porque se vendió ¿te produce algo especial o no te produce nada?*

EM: Sí, yo tengo la teoría de que una obra vendida es una obra domesticada, la obra que está colgada en la pared es una obra domesticada. Yo siempre tuve cierto problema con vender las obras. Primero, nunca me preocupó porque yo siempre vivía de otra cosa, mi entrada era de otro lugar entonces, si no vendía no vendía, me di cuenta que tampoco es bueno, de ver tanta obra que tengo en el taller ahora pero...quiero decir... que siempre vender una obra me producía una sensación de que algo de la obra se perdía cuando era puesta en la pared. Me produce eso, una obra mía que está en la pared, voy a una casa que tiene una obra mía en la pared y ya no me produce, salvo alguna obra por ahí, no me produce lo que me produce cuando la veo en el taller, pero bueno, es una historia mía con el desprendimiento de la obra, me costó siempre desprendirme de las obras. No tengo obra circulando en las trastiendas, no llevaba. También está no poder ver la obra como una mercancía, también puede ser una cierta idealización del arte, una cierta cosa idealista. Hoy, si uno no piensa que la obra es una mercancía está listo, es así, la obra hoy es mercancía.

VF: *Claro, pero me parece que son dos instancias diferentes. Una es la obra en la relación del artista con su creación, y aún en la relación del cuadro con el espectador. Y otra instancia diferente, por más que en el orden práctico se pase de una a la otra, es esa obra en el mercado, como mercancía. Me parece que Lacan hace un aporte ahí, porque Freud, cuando habla de la sublimación, pone bastante el acento en la cuestión de la obra socialmente valorada -o sea, la obra en el mercado-, y Lacan separa las aguas. Ubica la sublimación separando el proceso de la creación de lo que tiene que ver con el mercado. Poder pensar la sublimación más allá de lo valorado socialmente o no. En Freud queda un poco mezclado.*

EM: Claro, sí, sí, es otra instancia. La obra en el taller es la obra fuera. Una cosa es la obra como proceso de creación y otra es la obra como producto. Es lo que el mercado hace con la obra. Para el mercado es un producto, para mí no es un producto.

VF: *¿Querés decir algo más?*

EM: Yo siempre digo - cuando me preguntan - que lo mejor es lo que no dije, como siempre lo mejor queda fuera, como en el cuadro.

Notas

Eduardo Medici nace en Buenos Aires, Argentina en 1949. Es Licenciado en Psicología.

Exposiciones Individuales:

2006 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires; 2005 Centro Cultural Recoleta, Sala J, Buenos Aires; 2004 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires. Galería Arte x Arte, Buenos Aires; 2003 Diana Lowenstein Fine Arts, Miami, USA; 2002 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires; 2000 María Schneider Gallery, Chicago, IL, USA. Galería Diana Lowenstein Fine Arts, Buenos Aires; 1999 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; 1997 Sicardi Sanders Gallery, Houston, TX USA. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay; 1996 Galería Der Brucke, Buenos Aires.

Exposiciones Colectivas:

2007 arteBA 2007 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires; 2005 B.I.D. Cultural Center Arts Gallery, Washington D.C., USA. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia; 2002 Sidney Mishkin Gallery, New York, N.Y. USA; 1999 Contemporary Latin American Photography, Center for Photography, Woodstock, USA; 1997 Museo Sofía Imbert, Caracas, Venezuela. Bienal de La Habana, Centro Wilfredo Lam, Cuba. Arco '97, Galería Diana Lowenstein Fine Art; 1996 Art Chicago, Galería Diana Lowenstein Fine Art. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. 1994 Museo de Guadalajara, México DF, México. Museo de Arte de La Tertulia, Cali, Colombia. Galleria Civica d'Arte Contemporáneo, Sicilia, Italia. 1985 Con el grupo Basel realiza muestras en museos de Brasil, Chile y Uruguay.

Premios (Selección)

2004 Beca Fundación Antorchas. 2001 Primer Premio Salón Municipal Manuel Belgrano. 1997 Premio Arlequín, Fundación Pettoruti, Buenos Aires. 1995 Primer Premio Banco Mayorista del Plata. 1993 Primer Premio Becas Móir. 1990 Premio Jóvenes Artistas, Asociación Argentina de Críticos de Arte. 1987 Premio Revista Cultura.

Sus obras figuran en Colecciones Oficiales y Privadas.

PINTURA Y ESCULTURA

Entrevista a Diana Chorne

Del teatro privado al teatro público

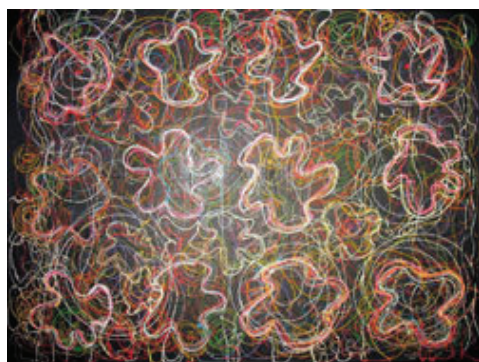
Alejandra Glaze

A. Glaze: Bien, cómo comenzar, tal vez por los inicios, ¿cómo se inscriben el arte y el psicoanálisis en tu vida?

D. Chorne: Mi aproximación al arte de pequeña era un cuadro que mi madre tenía en lo que hubiera sido el baño del patio: un gran basural de juguetes, macetas rotas, un cuadro oval que ella había pintado, que a mí me parecía fantástico, un siervo, y me preguntaba porqué no había seguido pintando.

En esa época mi madre decidía las actividades. Miriam estudiaba danza clásica y yo española, ya estaba decidido. Miriam se disfrazaba de florista, yo me disfrazaba de tirolesa.

Pero también estaba muy interesada por el dibujo, la pintura, y muy educada en el arte, porque llegaban muchas revistas de publicidad de medicamentos (mi padre era médico) con obras de arte, que yo coleccionaba, las juntaba y las miraba. Me interesaban los impresionistas, y Modigliani tenía un lugar muy especial para mí, que luego fue seguido por Giacometti. Esto tuvo mucha importancia, porque en mi muestra inaugural el rasgo de todo lo que presenté era la verticalidad, muñecas alargadas, barcos en los que primaba la verticalidad. Figuras totémicas chicas y grandes, todas alargadas. De niña le dije a mi madre que quería estudiar pintura, iba a clases de dibujo dos días por la tarde en la escuela. Posteriormente, mi madre era amiga de una muy buena artista -iniciadora en mis juegos de arte-, pero tuvo la desgracia de que le gustara pintar en el asilo de ancianos de Burzaco, obra que nadie podría tener en su casa, un horror, entonces su pintura era tristísima, era pintura de museo, para ponerse a llorar. Y me mandó con ella, con la que tuve una muy buena relación, pero mientras tanto -yo estaba ya en los 11- estudiaba italiano en la Dante Alighieri, y en el trayecto de mi casa en Caballito, a la Dante en el bajo, me agarró una atracción repentina por las galerías de arte que por entonces junto al Di Tella estaban todas en la calle Florida, y yo las recorría todas, iba muchas veces a cada muestra, incluso ya me conocían, y me emocionaba y lloraba -era un poco histérica la verdad-, y a los 13 años, ya te podía decir "esto es de Castagnino", "esto de Carlos Alonso"...



Una de las primeras materias que hago en las introductorias es Historia del Arte, que la daba Payro, y aprendí mucho, incluso por mi propia cuenta, por el deseo de mirar... En esa época también estudiaba con Urruchúa (que fue un gran dibujante) y con Batlle Planas, que fue quien verdaderamente me dejó la sensación de libertad con la que pinto, porque nos decía: "yo no quiero Batlle Planitas, partan del garabato y cada uno va a encontrar sus propias formas". Y efectivamente, es el día de hoy que sigo retomando las enseñanzas de Batlle Planas. Él me marcó muy fuerte. Pocos años después, hago una elección por el psicoanálisis porque al mismo tiempo había empezado el primero grupo de Oscar Masotta, antes que Oscar tuviera una casa.

A.G.: Hasta ahí iban en paralelo, casi en la misma dimensión.

D. Ch.: Es el día de hoy que puedo decir que me orientan las dos cosas. Ahí fue más difícil, porque obviamente seguí todos los pasos que había que seguir, las obras de Freud, los grupos de estudio de Lacan con Masotta. Pero yo ya tenía un hijo, y había cosas que me asustaban mucho de esa época... A los 19 años me casé y dos años después que nació mi

hijo Diego me separé. Fue una época de mucho sacrificio para ser una buena mamá, trabajar, estudiar y analizarme... Me tenía que cuidar sola, era muy chica. Y así fue que hice la carrera, llegó la noche de los bastones largos, yo ya pintaba, y seguí pintando en México, como una especie de cosa privada...

A.G.: Esa era la otra pregunta que te iba a hacer. En qué momento eso se convirtió, no lo diría en público como contraposición a la privado, pero sí como una inscripción de artista.

D. Ch.: Fue en un análisis que el analista me preguntó si me lo pensaba comer sola. Y eso me largó al mundo.

A.G.: Del teatro privado al teatro público.

D. Ch.: . Una vez nos tuvimos que poner un adjetivo en un grupo, en el que estaban Irene Friedenthal, Beatriz Grego, Pilar Berdulias..., previo a mi exilio, y por consenso me pusieron que era una audaz, y así vivía yo en esa época, y el hablar en público o exponer, lo podía hacer contrafóticamente, siempre con cierto pánico a cuestras. Y una vez que uno empieza le toma el gusto, y hubo cosas más que gustaron y otras que no gustaron, cosas más que hice que me gustaron y otras que no me gustaron. Igual que en la pintura y la escultura.



A.G.: ¿Y cómo sabés cuándo te gusta y cuándo no te gusta?

D. Ch.: Porque resiste el tiempo. Es la prueba de la sábana, como la llamo yo. Termino una obra que creo que está terminada, la doy vuelta y no la veo por una temporada; la vuelvo a mirar, y me doy cuenta si está terminada o no está terminada.

A.G.: Esa es la otra pregunta. ¿Cuándo sabés que está terminada?

D. Ch.: Sé cuando está terminada cuando al verla me doy cuenta que no la tocaría más.

A.G.: Es fáctico. Pero para cada artista es particular, de ahí la pregunta.

D. Ch.: Porque también está el peligro de sobretrabajar, de seguir agregando infinitamente. Ahora estoy pintando tal cual me enseñó Batlle Planas, con tintas chinas, y encontrando formas con un plumín, en pintura plateada, como si fuera de bordado.

A.G.: ¿Y cómo pasaste de la pintura a la escultura? De la pintura al uso de los objetos, por ejemplo, la serie *Juegos de arte*.

D. Ch.: Al mundo de los objetos. Para mí había mucha interrelación entre el psicoanálisis y el arte, y veía una y otra vez a las mujeres llamadas atadas. En posición masoquista, quedándose pasivas, etc., y entonces una de las muñecas se llamaba "mujeres atadas".

A.G.: O sea que era una obra reivindicativa en cierto modo...

D. Ch.: Histórica... Una descripción histórica de un momento, ya en mi análisis con Francisco Del Villar (en México). Llego a Francisco del Villar en México en un momento muy difícil de mi vida y le dije: "Vengo porque quiero saber porqué no me separo de un tipo que es mudo", es decir, la muñeca atada. Y tal vez yo estaba en el momento justo. Hasta que decidí separarme. Fue de todos los análisis que tuve a lo largo de mi vida el que realmente me cambió la vida.

A.G.: ¿Y la muñeca atada es de esa época o es posterior?

D. Ch.: Si no lo es lo representa, describe esa época. Y según mis amigas, a quienes les regalaba mis dibujos, mis tintas chinas, yo hacía muchas muñecas atadas en México.

A.G.: ¿Y para vos qué es lo más maravilloso ligado al arte?

D. Ch.: El hacerlo.

A.G.: No lo sufrís. Porque hay artistas que dicen que padecen en algún momento de su creación...

D. Ch.: Yo sufro las transiciones, hasta que encuentro un lenguaje, que es con el que estoy, y cuando estoy, estoy. Por ejemplo, ahora estoy con la serie de *Lo indecible*, y no sé hasta qué momento estaré ahí. No tengo idea. Pero hay un momento de corte, hubo un momento de corte... Y en ese cambio aparece la angustia de la página en blanco. Como una cosa que me da el mayor miedo del mundo, porque ya no puedo hacer lo que estaba haciendo y todavía no nace lo nuevo.



A.G.: Lo indecible...¿Cómo lograste sostener ambas cosas, el psicoanálisis y el arte?

D. Ch.: ¡Todo lo que tenía que ver con el mundo del arte y la pintura era en secreto!

A.G.: No hace muchos años que públicamente exponés tus obras...

D. Ch.: No, que expongo hace 12 años.

A.G.: Eso no era algo que todo el mundo supiera.

D. Ch.: ¡Nadie!

A.G.: Tu cara visible era el psicoanálisis.



D. Ch.: El arte estaba en el terreno de lo privado. En realidad, si lo pienso, yo sigo firmando casi sin molestar a la tela o al papel, y ahora estoy haciendo una pintura que puede verse como semiabstracta, y estoy trabajando fuerte con lo indecible, que tiene que ver con tratar de escribir lo que no se puede escribir.

Este nuevo rumbo tiene sus comienzos con la enfermedad de mi madre y su posterior muerte.

Después, cuando no les ponía título a las obras, la gente me preguntaba graciosamente por el nombre de la obra, y yo contestaba, "no tiene, es lo indecible". Es decir que en mi caso particular, el arte tuvo siempre mucha relación con el psicoanálisis y también mucho de reconstitutivo. Por ejemplo, en mi casa, siendo tres hermanas mujeres, hubo una única muñeca Marilú, que era de Miriam y yo me encuentro reinsertándome en el mundo del arte en Argentina, haciendo una muñeca que llamé Marilú. Y eso fue, en los comienzos de *Artes de juego*.

Pero en relación a esto de comenzar a exponer, un día ocurre una escena muy graciosa en esta casa (sobretudo ahora que estoy armando la retrospectiva para el Sívori). Nosotros éramos muy amigos de varios artistas, entre ellos, Ricardo Carpani, Adolfo Nigro, Yuyo Noé y León Ferrari. Cuando volvimos a la Argentina, hago una cena en casa, estaba haciendo unas lentejas con chorizo colorado en la cocina, y escucho un griterío total. Eran Yuyo, León y Nigro que estaban discutiendo si yo tenía que exponer todo, hacer una retrospectiva o seleccionar. Lo gracioso era que el que se puso en puritano era León Ferrari, que sabés quién es, que de puritano no tiene nada, y que decía mis figuras eran fuertemente sexuadas.

A.G.: Bueno, es su tema.

D. Ch.: Claro. Y Nigro decía “todo, todo, todo, todo, todo”; y Yuyo: “Que lío porque pintás con mucha libertad y pintás muchas cosas distintas”. Pintás o construís o armás o lo que sea.

Poco después me voy a Europa y cuando vuelvo me encuentro con que Yuyo Noé estaba curando una muestra en el Centro Cultura Recoleta, y lo había mandado a León a buscar un balde que yo había hecho el año de los cuatro presidentes, un tipo de clase media con camisa, metido en un balde hundido con la bandera argentina, hundiéndose en un cemento que conseguí hacerle burbujas pintado de celeste.

A.G.: En el 2001, 2002.

D. Ch.: León había venido a buscarla, un tiempo antes de su retrospectiva en el Centro Recoleta, donde pasó de todo, la iglesia católica pidió que la levantaran y muchos sostuvimos que no estaba permitida la censura. Es ahí que León aparece en las primeras tapas de los diarios llevado en andas, mientras la sociedad protectora de animales intervenía porque había loros cagando sobre la última cena, y cuestiones entre políticas y religiosas vinculadas con los desaparecidos en la dictadura. De hecho León y Alicia son padres de un amigo de juventud desaparecido. Ahí yo continúo una muy buena relación con ellos, en la que en los comienzos para mí era una forma de reencuentro con Ariel. Recuerdo al papá en una parrilla y su obra más importante: el avión de guerra como cruz y Jesucristo sobre el avión. Y gente que entró a romper obras por las que León les hizo juicio, que por supuesto ganó y que fue donado por él a las organizaciones de derechos humanos.



Esta muestra lanza a León al mundo, gana el León de Oro en el Festival de Venecia, tiene invitaciones de todos lados: al Moma y Museos de todo el mundo...

Pero bueno, volviendo a mi balde con un brazo hundiéndose, estaba al lado de gente muy importante del arte, que habían armado una movida que se llamaba “Movimiento Artistas por la Resistencia”. Me acuerdo que fui con mi madre y con Pepe, estaba entre emocionada y extrañada, y así fue como seguí.

A.G.: Y ahora una pregunta. ¿Cómo pensás que influyó el psicoanálisis en el arte y el arte en el psicoanálisis?

D. Ch.: Yo soy muy de pensar en imágenes. Y de eso tengo relatos muy divertidos y muy delirantes. Y hay muchas intervenciones mías como analista que transmiten eso.

A.G.: ¿Y el psicoanálisis en el arte?

D. Ch.: Y también: “La muñeca atada”, “La mujer que se llamó libertad”, “El altar a las mujeres” son consecuencias, tal vez, de mi propio análisis y de todo aquello que escuché en el consultorio.

A.G.: ¡Muchas gracias! Nos veremos en la retrospectiva en el Sívori seguramente.

POESÍA

Entrevista a Jorge Alemán [*]

Miguel Rep

Miguel Rep. En tu libro de poemas titulado *No saber* ¿Qué es lo que se está indagando, la herida o la cicatriz?

Jorge Alemán: Herida y cicatriz son términos que se encuentran en la tensión íntima del texto *No saber*. Evoquemos una posición que ya se ha vuelto clásica y que la podemos presentar del siguiente modo: hay una herida incurable y anterior a cualquier suceso de la que somos el resultado; es decir, un desgarramiento enfermo y sin sentido que constituye a nuestro ser (La ilustración de Daniel Santoro en la tapa del libro muestra muy bien esto). A su vez, esta herida fundante es nuestra libertad. Y antes de adoptar cualquier causa o compromiso conviene recordar que ella está primera; de lo contrario solo seremos “marionetas de nuestro ideal”. ¿Cómo tomar contacto con esta herida sino a través de las distintas variantes del dolor, la angustia, lo siniestro, etc.? Lo que la existencia de cada uno muestra es que nadie puede ir directamente a esa herida y tratarla cara a cara; es decir, no hay trato directo con ella. Por esto se dice que la escritura, precisamente, puede ser el modo privilegiado de tratar con la herida y de mantenerla en la distancia justa o volverla más soportable organizándole incluso un sentido. Si bien esto no está garantizado de antemano, la escritura abre a la posibilidad de que la herida cicatrice.

Es la dimensión evidentemente salvífica de la escritura; es decir, funcionando como aquello que revela el corte de la herida y a la vez la sutura. Así, la escritura cose sus bordes generando una superficie añadida y esa cicatriz conmemora la herida primera.

Sin embargo, encuentro en los treinta y tres poemas presentados en este libro, cifra que como bien has advertido es deliberada, un pequeño desplazamiento con respecto a esta cuestión. Para decirlo directamente: ahora percibo con más nitidez y no como un a priori teórico que la cicatriz no termina de cerrarse, que la sutura es imposible, que los hilos quedan sueltos y que a través de puntos casi invisibles recomienza el flujo luminoso de la sangre. Es un desangrarse lento, sin ofuscación, agónico, pero no moribundo sino con la alegría propia de aquel que ha movilizad todos los recursos más urgentes para seguir viviendo. Algo muy distinto de la epidemia zombie que recorre el mundo. La escritura, que por supuesto no es lo mismo que la literatura, no termina de suturar nada; la cicatriz no se cierra, la herida gana su batalla pero gracias a esto se movilizan las estrategias de la escritura y solo así me parece que la escritura es finalmente un modo de estar vivo.

Por esto, he querido escribir un libro de poesía sin intención literaria, sin “identidad de poeta”; es decir, algo mínimo pero sin la neutralidad desapegada del minimalismo. De dicción breve pero sin el aire transgresor que domina en gran parte la poesía actual; algo más humilde con respecto a la experiencia que nos somete.

Miguel Rep. ¿Cómo es posible que el que “no sabe” pueda responder ?

Jorge Alemán. Bataille en cierta ocasión tituló una conferencia *No saber*, luego se presentó en la sala y se mantuvo todo el tiempo en silencio. Este incidente comentado por Lacan en algunos de sus seminarios fue olvidado por mí y luego me sobrevino como título del libro; evidentemente soy responsable de este olvido. Ahora bien, el no saber no es solo silencio (que tal vez sería al fin tranquilizador), es un vacío que ejerce una presión constante y que obliga a las palabras a cifrar elementos que interrumpen el carácter mediador de la palabra.

La palabra no es solo pacto o conjuro; también es imputación, orden, mandato. Y finalmente, lo que la más le interesa al poema es captar esa voz sin sonido adosada a la palabra, ese eco de una voz inaudible, voz del *Daimon*, del genio, voz-respiración del poema, voz de la influencia...

Digamos que el baile empieza en ese momento y hay que tener mucho respeto por estos deslizamientos de la lengua que constituyen motivo suficiente para no escribir a ciegas ni de modo automático, sino más bien aceptando que se hace bajo la coerción de una lógica desconocida.

Miguel Rep ¿Se trata entonces del fracaso de la palabra en el proceso de la comunicación?

Jorge Alemán. Sí, que el trazo, la marca, la letra y su posible destino de escritura poética surgen en el lugar donde la palabra es insuficiente y fracasa. Lo que tenemos en común es lo incommunicable que nos ata. Parafraseando al maestro: allí donde la palabra se rompe, una escritura y ninguna otra, puede advenir como el nombre de tu no saber.

Miguel Rep. Dice el primero de tus poemas: "No sabe es Uno que no sabe / pero lleva tal silencio en el espanto de la frente / que parece haber estado a solas con el Amor.

Hablemos de ese estar a solas.

Jorge Alemán. Parece que no me repongo nunca del todo de este impacto: la manera en que el ser más cercano se nos va ocultando y se disimula en lo esencial hasta solo llegar a intuirlo a través de algunas fulguraciones. Por otro lado, como también ocurre con uno mismo, esta experiencia es compatible con todo un mundo de complicidades, rutinas, rituales, querencias que nos vinculan unos a otros.

Tengo una permanente relación con aquellos pensadores y poetas que han vislumbrado esto y dan cuenta de esta imposibilidad en el centro de la experiencia amorosa.

Sin embargo para mí sigue siendo sorprendente envejecer mientras el ocultamiento hace su trabajo de modo incesante. Es impresionante que ningún "saber hacer con" venga a nuestra ayuda y tengamos que volver a vivir con aquellos pequeños actos cuyas verdaderas consecuencias son incalculables. Por otra parte, esto no sería mejor de otro modo, pues, el mejor, es el que nos ha sido dado.

Cuando se apaga la pasión narcisista (la única gracia que para mí tiene el hecho de envejecer) uno ya no cree en el amor a un partenaire como algo necesario u obligatorio o inevitable; y, entonces, agradece infinitamente aquellas contingencias de la vida y esos encuentros a través de los cuales pudo sentir que había alguien más que uno mismo.

Miguel Rep. En tu texto hay distintas evocaciones de lo sagrado, incluso en el carácter deliberado del número treinta y tres.

Jorge Alemán. Fue gracias a la escritura que tuve noticias pues a pesar de mi formación laica, finalmente algo como lo sagrado golpeaba la enunciación y entonación de los textos. Esto de modo explícito en aquellos poemas que asumen directamente la forma de la oración y la plegaria. Es una noticia que me deja siempre perplejo. Es evidente que no me interesa la administración religiosa o confesional de lo sagrado, aunque en cuanto se sale de la palabra instituida por su código y se abren ciertos interrogantes (por ejemplo: hasta dónde se puede soportar estar vivo y morir como alguien que estuvo vivo), entonces lo sagrado como lugar y no como sentido, como ámbito y no como institución, comparece. Para mí no se trata de nada trascendente; más bien es un suplemento, un ejercicio de estilo, un artefacto, un alfiler que clava provisionalmente nuestra vida a una mezcla extraña de diccionarios, poemas, textos, dichos oraculares, combinatorias, experiencias políticas y de amistad.



Poemas

XVIII

Hay conversaciones que no tendrían que nacer / en su tejido viscoso albergan una sustancia cruel para las voces /
logran que la poesía dimita cansada frente a su propio gasto sonoro

XIX

Quise escucharla
pero no supe dejar de ofenderla con mi historia

XXVI

Líbrame un instante
dame un segundo de inocencia
engañemos a los Dioses
al Mundo
y a quienes nos rodean
y que parezca que no fui el único traidor
el culpable absoluto de esa oscura cicatriz
que desde ayer brilla en tus ojos

XXXII

Madre
Este hijo que tus entrañas odian
que no pudo descansar en la cicatriz del Padre
que está entregado al poema del repudio infinito
ahora que ha encontrado el signo en las llagas
de su carne
deja que lo acompañe por fin el Don
y que sepa resucitar a los muertos

Notas

* Jorge Alemán es psicoanalista, AME de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis y de la Escuela de la Orientación Lacaniana, Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Actualmente es Consejero Cultural de la Embajada Argentina en España.

PINTURA

El nacimiento de un pintor

Francisco-Hugo Freda [*]

Comenzaré por una declaración, una confesión. Nunca he escrito el más mínimo texto sobre mi actividad como artista. Esta es la primera tentativa de testimoniar sobre una actividad que desarrollo desde hace más de veinte años de manera regular.

Cuando mi colega me propuso escribir “un testimonio”, fue la palabra que utilizó, no dudé un instante y respondí afirmativamente. Segundos después me pregunté por qué había respondido con tanta facilidad, con tanta rapidez, sin dejarme el tiempo necesario para saber si era capaz de producir algo sobre dicho tema. Mi respuesta precipita el texto y merece su interpretación. Fue la palabra “testimoniar” la que impuso mi respuesta.

Puedo constatar que mi camino como psicoanalista está marcado, escandido, puntuado por momentos claves, de los cuales he testimoniado. El primero fue el pase, hace ya algunos años. El segundo, hace pocos meses, sobre el fin del análisis.



Pienso ahora que hace ya muchos años había incursionado en el ejercicio del testimonio, cuando di cuenta a la comunidad analítica de la ex Escuela Freudiana de París de mi experiencia de control con un miembro altamente renombrado de la Asociación Psicoanalítica Argentina. Como todos los analistas de mi generación, di cuenta de manera clara y precisa sobre las modalidades e interpretaciones de mi práctica analítica. Constató ahora rápidamente, que la práctica del testimonio forma parte de mi formación analítica, tanto como analizante que como analista.

Se impone, seguramente, el sentido que tiene la palabra testimonio. Conocemos el aspecto jurídico de la misma. También es el trazo o la marca de un pasado, reciente o pretérito, tan utilizado por los

antropólogos y los historiadores. En el decir de un paciente se convierte muchas veces en un momento de verdad. En cualquiera de sus acepciones, el testimoniar comporta siempre el dejar una marca, un punto, a partir del cual se dibuja en el horizonte un antes y un después. El testimonio abre inevitablemente un espacio nuevo, borra dudas o interrogaciones y supone siempre un resto, un saber nuevo y un hacer diferente.

Dado que todo testimonio se ubica en una dimensión temporal, el carácter histórico del mismo está siempre presente, lo cual trae aparejado inevitablemente la presencia del Otro, que por el solo hecho de recoger lo dicho, sella su existencia.

He dado brevemente el marco general de lo que considero un testimonio, a partir de lo cual intentaré referir mi “quehacer de artista”.

Dado que es la primera vez que voy referirme a dicho quehacer, espero de todo lector una cierta comprensión en el juicio sobre esta reflexión.

Mi quehacer como artista no se ordena dentro de lo que se llama un entretenimiento, una manera de pasar el fin de semana, un hobby, un placer solitario. No poseo esa capacidad, no me entretengo, simplemente trabajo y produzco ciertas obras que han tenido diferentes destinos. Algunas han sido expuestas en museos o galerías, vendidas o regaladas, algunas se intercambiaron por otras, ciertas las guardo y he destruido muchas. No sé qué es ser un artista,

simplemente sé que acabo de instalar mi atelier en Buenos Aires, que tengo otro en París y que me avoco a la tarea que implica intentar producir una obra.

Nunca le he dado a mi trabajo como artista el sentido de algo que completa la carencia de mi quehacer como analista. El trabajo artístico no completa el trabajo analítico y viceversa. Son cosas distintas que tienen lógicas altamente diferentes.

Sin embargo, no puedo dejar de decir que fue gracias a mi análisis que se abrió una puerta que había considerado cerrada definitivamente y que me hizo retomar un sendero, la actividad artística, que había dejado de lado durante muchos años.

Hay una historia. Mi padre había decidido que yo sería médico, médico cirujano, además. Nací con una profesión y una especialidad. No rechacé el destino durante años, hasta intenté ingresar a la facultad de medicina. No llegué a dar el primer examen. Fue un decir no radical al camino que me habían trazado.

Me inscribí en secreto en Filosofía y Letras, y a pesar del enojo y la desesperación de mi padre, me recibí de psicólogo sin dificultades y me dediqué durante más de cuarenta y cinco años de mi vida a la formación analítica, que continúo actualmente.

¿Y el artista dónde empezó? Durante mi adolescencia, incursioné someramente en la poesía, di algunos conciertos de piano en público y estudié teatro con Agustín Alezo. Rápidamente me di cuenta de que mis posibilidades en esos dominios eran altamente limitados. Dejé todo eso. ¿Y el artista donde empezó? Mi madre pintaba. Conservo actualmente algunos cuadros que ella hizo en su juventud. Recuerdo la admiración que me producían en la escuela primaria los cowboys y los piratas que dibujaba mi amigo Fagiolli. Yo quería copiarle y nunca lograba reproducir lo que él hacía casi de un solo trazo. Tal vez mi madre había vislumbrado algo. Me encontró una profesora de dibujo y pintura en el barrio, una profesora particular. En la primera clase me puso una manzana y me pidió que la reprodujera. Hice lo que pude, ella quería que yo la haga igual. Recuerdo haber pensado que yo la había dibujado como la veía, sin embargo, ella me mostraba la diferencia enorme entre la manzana natural y mi dibujo. La experiencia no duró mucho tiempo. Rápidamente me cansé. Sin embargo, guardo todavía el recuerdo de una enseñanza: cómo producir una sombra con un lápiz negro. Hoy eso me sirve.

Hay otro hecho, muy ligado a una identificación con mi padre. El cantaba muy bien. Incursionó en el tango y, según decía, con cierto éxito. Yo admiraba su talento. Quise ser la voz de mi padre, hablé de eso en mi pase. La desidentificación de la vía paterna arrastró mi deseo de ser artista, pero la pasión por el arte no había muerto.

Cuando era joven, lo único que leía con verdadero interés era una colección de pintura: "La pinacoteca de los genios". No leía los textos, no me importaba el nombre de los cuadros, mucho menos el sentido que proponían los críticos de arte. Simplemente, recorría las reproducciones de los cuadros, admiraba los colores, las formas sinuosas de los ángeles, las maravillosas caras de Botticelli, La Madona de Lippi, las naturalezas muertas de Zurbarán. Recuerdo la fascinación que me produjo las botellas de Morandi, las líneas de Mondrián y la pasión que desencadenó en mí Picasso, que considero el pintor más grande del siglo XX. Desde ese momento me interesé por la pintura moderna y tuve una particular pasión por el arte contemporáneo. Seguí las trazas de Rotko, las esculturas de Serra, fui amigo de Gorriarena y admiro la estética estática que producen sus cuadros. Evidentemente, podría citar otros pintores que me han marcado y continúan marcándome. Pero independientemente si me gusta o no lo que ellos producen, tengo un profundo respeto por todos los artistas. Los que me conocen saben lo que representa para mí Astor Piazzola, Cesar Vallejo y la piel de gallina que me produce escuchar a Marta Argerich.

Me fui a vivir a París y pasé una parte de mi tiempo recorriendo museos, teatros, exposiciones, recitales, etc. Fueron más de veinte años, donde dediqué una parte del tiempo al arte, sin ejercer la más mínima actividad artística.

El desencadenante

Debía dar una conferencia de psicoanálisis en una región de Francia. Una de mis hijas, el mismo día, participaba en el marco de una actividad escolar, en una obra de teatro. Fui a verla unos minutos antes de ir a la estación de tren. Su aparición en la escena me asombró y pregunté quién la había vestido. Un pintor, me respondieron. Chambas había dibujado el vestido. Sin saber por qué exactamente corrí hacia una librería, recorrí una y otra y antes de subir al tren compré hojas, lápices de colores, sacapuntas. Subí al tren. Dibujé frenéticamente durante todo el viaje, de ida y vuelta. Días después, le pedí a Chambás de verlo. Le presenté mis dibujos y me sorprendí cuando me dijo: se nota que usted es un pintor. Hay cosas que me gustan, me dijo. Cuando le testimonié que no era pintor, que había hecho esos dibujos unos días antes y que quería saber qué es lo que él pensaba, se asombró. Me felicitó, guardó un dibujo, me dedicó un retrato de un filósofo griego que aún conservo y me propuso volver a vernos. Lo volví a ver y me dijo que lo único que podía hacer



ahora era seguir, no se puede parar cuando uno está tocado por la pintura. Así fue. No paré de pintar. En uno de mis viajes a Buenos Aires le presenté mis cuadros a mi amigo Raúl Santana, director en esa época del Museo de Arte Contemporáneo. Puso en el suelo todas las telas, miró como solo él sabe hacerlo y me dijo: "Esto hay que mostrarlo". Y agregó: "Haré lo necesario para que tengas una sala en la Recoleta". No podía creerlo. Insistí para que me aclarara por qué, qué es lo que veía. No fue muy explícito. Un año después, hice mi primera exposición individual. Raúl Santana fue el curador de la misma. No entendía nada realmente, pero supe allí que para mí no se trataba de entender sino de hacer cuadros. Durante esta primera exposición, un día se presentó Yuyo Noé, yo no sabía como recibirlo. Recorrió la sala rápidamente, casi sin mirar, parecía. De tanto en tanto se paraba ante un cuadro. Se me acercó y me susurró en el oído: "Los perros se reconocen olfateándose, los pintores también. Aquí hay un pintor, seguí". Me dio la mano y se fue. Germán García tiene un cuadro de esa serie. Otro estuvo durante años en el consultorio de Jacques-Alain Miller. Luego me propusieron exponer en París. Realicé un serie de esculturas flexibles que luego desarrollé y que me permitieron realizar la primera instalación en el *Palais des Congrès* de París, durante las jornadas de la ECF. Pedro Roth, un gran artista, se entusiasmó con una serie de cuadros geométricos que había hecho y me invitó a participar de una exposición colectiva con pintores del grupo Madí. Jugué con Freud y Lacan, y junto a Matías Roth presentamos una serie de intervenciones a partir de las fotos de los mismos. Estuve en Barcelona en la Galería Maeghet. Actualmente estoy realizando una instalación con Pedro Roth: "Antilaberinto", que será presentada en la bienal Borges-Kafka. Sueño con hacer una serie de naturalezas muertas y con otra instalación a partir de un poema de Jorge Alemán.

Hace aproximadamente veinte años que pinto. ¿Qué más puedo decir, sabiendo que me dirijo sobre todo a psicoanalistas? Que pintar, intervenir, dibujar, crear en general, es parte mi ser. Si no existe esa posibilidad me aburro. ¿Qué es lo que creo? solamente lo que se ve.

En mi cura analítica hubo un momento capital, experimentar que el Otro no existe, que las leyes del destino se tejen por el azar de una combinatoria significativa. El pintar forma parte de esa apuesta, hacerme un Otro a la altura de mis esperanzas. No por nada Freud y Lacan se apoyaron tanto en los artistas.

Francisco-Hugo Freda
 Buenos Aires, febrero, 2010.

Notas

* Francisco-Hugo Freda es psicoanalista, Director de la Ecole de la Cause Freudienne, Paris y AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

LITERATURA

Transfiguraciones

Germán García [*]

Primer amor

No había entrado en la pubertad cuando me enamoré de una mujer de más de veinte años. El amor era su presencia en mis ensoñaciones, la presencia de su imagen antes de dormir. Y, lo más importante, el despertar del deseo de escribirle un poema, al que después siguieron otros.



Un día desapareció del barrio y, años después, la reconocí en los rasgos de Katherine Hepburn actuando en *La reina africana*: el cabello levantado, que adivinaba rojizo, un cuello grácil, una figura delgada y firme, la decisión femenina de su mirada.

Escribir: en ese infinitivo donde nadie escribía encontraba una brújula; leía poesía, trataba de juntarme con poetas, me interesaba por la vida de los escritores, convertía en grotescos los dramas familiares. Cualquier cosa, hasta el dolor, podía ser escrito. Cualquier experiencia valía la pena porque *sería* escrita.

Pero – el adversativo se impone – la ciudad en que había nacido, a casi trescientos kilómetros de Buenos Aires, no descollaba por su amor a las letras. Y la familia que me había tocado en suerte, con excepción de mi madre que soñaba su vida como Madame Bovary, no parecía dispuesta a facilitarme las cosas. Fue por mi madre que conocí, a los quince años, el nombre de Sigmund Freud impreso en una edición popular que contenía resúmenes de sus diversas obras.

El paso decisivo

A pesar de estar enamorado de quien después sería mi mujer por mucho tiempo, decidí abandonar la familia y la ciudad natal cuando tenía dieciseis años. Empezaban los sesenta, viviría solo en Buenos Aires, trabajaría lo menos posible y me dedicaría a escribir y estudiar.

En efecto, las amistades me fueron fáciles, las pensiones baratas, el entusiasmo sin límites y la soledad soportable.

Me hice *habitué* de los bares de la avenida Corrientes, de algunas clases de lingüística de la Facultad de la calle Viamonte; y alumno regular de las clases nocturnas del Instituto José Manuel Estrada.

Los lugares comunes de mi vida anterior se trasfiguraban en materia de una novela de iniciación, a la vez que dejaba la poesía por los “misterios” del cuento. Escribir cuentos, cuentos perfectos como algunos que se admiraban, era un anhelo compartido por muchos.

Por mi parte, la novela en primera persona me facilitaba la descripción de situaciones desoladoras, íntimas, divertidas, líricas, etcétera.

A los veinte años terminé *Nanina*, que se publicó tres años después. Tuvo un éxito sostenido hasta que la prohibición de un gobierno militar la hizo desaparecer de las librerías. Vivía con aquella mujer, tuvimos un hijo. Algo irreversible, que la muerte de mi padre terminó de sellar. En menos de dos años me había convertido en padre, había asistido a la muerte de mi padre y era a la vez un autor conocido y procesado.

Escribía *Cancha Rayada*, mi segunda novela, en un estado de creciente incertidumbre. El nombre remite a una batalla que fue una derrota. Intentaba el humor, una parábola sobre la actualidad política de 1970.

Lector de psicoanálisis, de los escritores de la *beat generation*, del budismo zen y diversos filósofos, no había seguido el ascenso del compromiso político a la militancia y de ahí a la lucha armada. Estaba con la vanguardia, pero no creía en la toma del poder según los cálculos de entonces. No tardé en conocer víctimas de esos postulados que nunca se revisaban porque eran velados por los *mártires*. La proliferación de metáforas religiosas era evidente para cualquiera que no compartiera ese lenguaje. El horizonte se oscurecía, las amistades se subordinaban a las posiciones políticas, la dimensión lúdica introducida por autores como Cortazar se redujo a un humor ideológico codificado hasta la imbecilidad.

Un encuentro

Entonces me encontré con Oscar Masotta y con la gente del psicoanálisis. Al poco tiempo estaba, como se decía entonces, en análisis. En la primera entrevista el analista calmó mi angustia por una apelación a lo universal: cualquiera puesto en mi lugar, etcétera. Hoy supongo que por la vía inversa hubiera ido más lejos. De cualquier manera, seguí ese análisis hasta un final acordado unos cinco años después. En esos años repasé la novela familiar, construí otra versión del pasado, enganché con la alegría del ambiente que facilitaba las fiestas y los amores.

Pero ya había puesto en *Nanina* un epígrafe de Sartre: “Podemos curarnos de una neurosis, pero no curarnos de nosotros mismos”. El pasado que vuelve, como la lluvia, era la extraña derrota de mi padre. Había tenido la inteligencia, el humor y el gusto por la vida que le admiré en mi infancia. Pero eso había desaparecido entre fracasos laborales que convirtió en *destino*, en el creciente desamor que instalaba con sus arrebatos, sin entender que estaba con una de esas mujeres que (según Sigmund Freud) no se separan del marido porque no han terminado de vengarse. La infelicidad manifiesta de mi madre se le había convertido en una acusación viviente. Entendí, en algún momento, que no sería yo quien podría salvarlo.

Tuve la suerte de dos hermanas algo mayores que yo, dos hermanas con las que podía arreglar salidas (las acompañaba a los bailes) a cambio de que me facilitaran el encuentro con alguna de sus amigas que me gustara. En cambio, con mi hermano menor no tenía ninguna complicidad. Esto había vuelto con el análisis, pero algo de lo que se instalaba en mi vida pasó en silencio, según el dicho de Freud *el destino es un deseo que se ignora*.

A su vez seguía con el estudio del psicoanálisis, contento de mi amistad con Oscar Masotta, orgulloso de participar en sus proyectos.

En cuatro años conocía las diversas corrientes del psicoanálisis, una lectura sistemática de Sigmund Freud y estudiaba disciplinas necesarias para la lectura de Jacques Lacan, que había comenzado junto con mi análisis.

Mi analista no era “lacaniano”, más bien tomaba distancia con su estilo ecléctico donde resonaba Freud, Melanie Klein y la psicología social.

Era un lector políglota, distante en su práctica, con interpretaciones extrañas. Por mi parte, los recuerdos y los sueños, el retorno de dichos populares y de historias familiares, se convirtieron en un diario de viaje y en una reserva: más de un fragmento pasó a un texto literario. Incluso el proyecto de la revista *Literalsurgió* de ese nudo que se había convertido en el *haiku* de mi vida.

Propagué el psicoanálisis de maneras diversas. Trabajaba en publicidad y lo que sabía, llegado el caso, lo usaba para difundirlo. Criado en la cultura popular, lector de la alta cultura, tenía un gusto especial por las de vanguardias. Y, en aquel momento, la lectura de Jacques Lacan era una provocación que conducía a gente como el Marqués de Sade y sus diversas lecturas relacionadas con lo que se llamaba “estructuralismo”. Oscar Masotta polemizaba con el psicoanálisis oficial, yo lo acompañaba desde algunas revistas culturales. Cuando publiqué, en 1975, *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*, sabía orientarme por el psicoanálisis y evitar lo que se llamaba “psicoanálisis aplicado”.

En 1974 Oscar Masotta propone una escuela, pongo mi firma entre los fundadores. Poco antes había leído con atención *El yo y el ello* y desconcertado por la aparición del “superyo” – que me parecía salido de una galera invisible – le comenté a Oscar Masotta que la cosa me parecía inconsistente. Me respondió que la única respuesta era practicar el psicoanálisis, sin buscar un sistema en los libros de Sigmund Freud. Y menos en los de Jacques Lacan.

La segunda muerte

Oscar Masotta *tiene que irse* del país poco después de la fundación de la escuela. Termino mi análisis, dejo la publicidad y me dedico a la enseñanza. Escribo *La vía regia*, una novela con un capítulo titulado “Bocas cerradas de las que salen moscas”. Nadie, por suerte, se dio por enterado. Llegó el fatídico marzo de 1976, comienzo del terrorismo de Estado.

Inquieto visito a Oscar Masotta en Barcelona, voy a un congreso de psicoanálisis en Milán donde conozco a Daniel Sibony, escucho en París clases de Jacques Lacan, quien me concede una entrevista en su consultorio.

De vuelta en Buenos Aires, promuevo la invitación de Daniel Sibony, quien tenía la ventaja de saber castellano. Mal cálculo. Tensiones, llamadas inquietantes.

Muere Oscar Masotta (1979). Con la misma mujer y entonces dos hijos me instalo en Barcelona, donde soy bien recibido por los catalanes estudiosos del psicoanálisis y con recelo por los compatriotas instalados en la ciudad. “Allá como un ausente, aquí como una sombra” – escribí, entre dos muertes.

Lo construido desde el encuentro con Oscar Masotta se había esfumado, la ciudad que tanto había deseado en la adolescencia era una Buenos Aires desolada por el terror a la que sería difícil volver por algún tiempo.

En Barcelona de día trabajaba en el psicoanálisis, de noche me refugiaba en restos de identificaciones paternas: iba a beber y disparatar con amigos, en un clima de humor masoquista que no presagiaba nada bueno. La situación familiar me resultaba asfixiante, no sabía como actuar con mis hijos. Gracias a la confianza y la ayuda de los que después serían nuevos amigos, logré sobreponerme a esa situación y solicitar un segundo análisis.

De historias a palabras

Acudí a una entrevista analítica en París, cerca de la Place Odeón. En el mismo día y en pocas horas había pasado por una serie de encuentros relámpagos, que como fichas de dominó redujeron una historia a ciertas palabras que podía cruzar de diferentes maneras. Volví a pasar por la vergüenza, la angustia, la culpa. Volví a interesarme por los sueños, por detalles olvidados, por el retorno de lo que se suponía perimido. También, de manera extraña, alguna vez el silencio y la lluvia en la ventana fueron la serenidad de estar en un lugar presente que podría resumirse en un proverbio budista: “Preocuparte por tu suerte después de morir es tan absurdo como interrogarte por lo que será de tu puño al abrir la mano”.

La elación de la sala de espera, la fraternidad cómica que se instalaba algunas veces, era el reverso de esa posición de no estar “ni solo, ni acompañado” de quién habla en un análisis. Posición que explica lo que Jaques Lacan llamó “milagro del cuerpo”, esas lágrimas que suelen acompañar el vacío que habla.

James Joyce se refirió a esas grandes palabras que nos hacen tanto daño pero se olvidó de las pequeñas; miserables palabras de la infancia cuyas cicatrices nunca se borran.

La historia con mi mujer terminaría en el momento en que las identificaciones que la sostenían se borraron a partir de una epifanía que no sabía explicar.

El famoso *destino* de mi familia era haber probado que el significante del dinero puede abolir cualquier significación – como dijo con fuerza Jaques Lacan – y que la palabra entre nosotros carecía por eso de propiedad alguna. Letras de cambio borradas, enigmas que terminaron por causar risa, pero que no fueron nada graciosos en aquel pasado.

Un día, después de una sesión donde conté que un nativo de Barcelona se refería a los argentinos como unos “buscavidas”, caminaba junto a mi analista porque estábamos en el contexto de alguna Jornada de psicoanálisis: entonces le escuche decir, sin dirigirse en particular a mi, que *ese* también viviría de algo. Me sorprendí en ese momento. Pero más en los años siguientes, porque me separé de manera definitiva de lo que parecía un destino inexorable. Ahora me ocupo del psicoanálisis y el psicoanálisis se encarga del resto. También, cada tanto, tengo la suerte de la literatura.

Buenos Aires, diciembre 2006

Notas

* Germán García es psicoanalista, escritor, AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Director de la Fundación Descartes.

MÚSICA

Las dos virtualidades

Joseph Attié

Formulación de la demanda

En el transcurso de las Jornadas de Noviembre en París llevé mi primera sesión de análisis. De entrada anuncié que pedía un análisis para devenir analista. A continuación de esas palabras, no sé ni cómo ni por qué, había señalado que quería también escribir poesía. El analista pareció tomar las cosas seriamente y me respondió "usted será entonces el primer analista poeta". Se trata, y desde el primer cuarto de hora, de la formulación de dos deseos. Hay ahí dos virtualidades de las cuales nadie, en esos tiempos de comienzo, sabría prejuzgar sobre su futuro. La primera de esas dos virtualidades estaba ya comprometida en acto por la presencia del analizante y del analista, donde diríamos que algo de la transferencia tuvo lugar. La segunda, por el contrario permanecía completamente aleatoria, si no fuera por la palabra del Otro que le dio un peso sorprendente.

Estas dos virtualidades hicieron camino paralelamente. Una siguió su curso por la palabra en el diván. La otra se armaba por escrito sobre la hoja en blanco. La primera fue efectiva por mi compromiso en la Escuela de Lacan y en la práctica analítica que jamás cesó. La segunda prosigue siempre. El ejemplo de la coexistencia de estos dos tipos de anhelos o deseos está lejos de ser excepcional. El interés aquí es el de interrogar sobre sus especificidades. ¿Qué es lo que pasa por la palabra? ¿Qué es lo que pasa por el escrito? A lo cual se agrega una tercera pregunta: ¿hay un lazo de necesidad entre la palabra analizante y el escrito poético? La pregunta no es simple.

Notemos para comenzar lo que surge de la constatación, a saber que lo que opera sobre el diván proviene del síntoma y de las formaciones del inconsciente. Lo curioso en el ejemplo dado, y que merece ser subrayado, es que esta demanda de un análisis no se apoyaba sobre la vertiente de una dificultad en la existencia, de un sufrimiento psíquico y de un llamado de socorro. Se trataba, diríamos inocentemente, ¡de una demanda de volverse analista simplemente! ¿Sobre qué demanda puede estar fundada? Esta pregunta merece ser planteada mejor, por los tiempos que atraviesa la demanda, en Francia en todo caso es esencialmente terapéutica. No sé si esto puede ser confirmado en Argentina.

Recordemos simplemente que es Lacan quien subrayó el enigma de una tal demanda. Que se anuncie desde el comienzo o que emerja al cabo de cierto tramo del análisis. Esto fue, como sabemos, el objeto de la *Proposición sobre el Pase* de octubre de 1967, que permanece siempre como la punta más apasionante de nuestra actualidad analítica como lo demostraron, ampliamente, las últimas Jornadas de Noviembre.

De la singularidad de dos progresos

Sin embargo el asunto que busco interrogar aquí no es tanto el de devenir analista en relación al Pase, como la conjunción de un deseo doble. Hay ahí algo de la singularidad. La cuestión de la relación del psicoanálisis y de la creación fue planteada muy rápidamente por Freud. Paralelamente, desde la existencia de la práctica analítica, numerosos escritores, poetas, artistas tuvieron necesidad de recurrir al psicoanálisis por razones frecuentemente terapéuticas sin que eso toque su propia práctica. Diríamos que había en ellos una elección decidida que no fue puesta en causa.

Lacan por su lado, no cesó, a lo largo de su enseñanza, de interrogar el estatus de la poesía en su relación a la teoría analítica. Así desde su segundo seminario *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, encontramos esta notación: "(...) los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás"[1]. Toma entonces una fórmula de Rimbaud para ilustrar su idea: *Yo soy otro*. Lo que importa en esta frase

es que Rimbaud fue el primero en decirlo, antes que los psicoanalistas en todo caso. La pregunta es la de saber ¿qué permite al poeta adelantarse? Notemos primero que hay en esta fórmula una dimensión poética, dicho de otra manera hay algo de hablante para todo ser humano por poco que el sea sensible a la poesía; y una segunda dimensión epistémica que la teoría analítica vino a esclarecer. Resulta que hay un saber del significante que es del analizante, y un saber de lo real que se deja captar por el poeta. Es necesario subrayar que ese saber no es el saber de la ciencia. Lo que plantea la cuestión de la relación entre la poesía y la ciencia. En la poesía hay una ciencia de la lengua, que no es la lingüística. En la ciencia propiamente dicha hay un saber en lo real.

En el Seminario sobre *Las psicosis* (1955-56), encontramos la perspectiva siguiente: “*La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica al mundo*”[2]. Metáfora y metonimia son los indicios de una nueva relación del sujeto al mundo, es decir a la palabra y al lenguaje, es la singularidad propia de cada poeta que mira entonces el mundo de distinta manera que los demás. El poeta es entonces creador porque él innova en su relación a lo simbólico. Su palabra no surge de la comunicación cotidiana sino procede de lo que podemos llamar un nuevo significante. Este no se entiende como un concepto, es una creación *ex nihilo* por sí misma y para él mismo como una emergencia del inconciente.

Hablando sin saber lo que dice, el poeta es también el portador de cierto saber que no le interesa mucho. Esto enseña el psicoanalista. Diez años después del seminario sobre *Las psicosis*, Lacan dirá lo mismo a propósito de Lol V. Stein, la novela “*donde Marguerite Duras confirma saber sin mí lo que yo enseñé*”[3]. Y agrega “*Que la práctica de la letra converge con el uso del inconciente, es todo de lo cual testimoniaré ofreciéndole homenaje*”[4]. Aquí entonces una indicación tan precisa como preciosa entre la poesía y el uso del inconciente, por la práctica de la letra. Dicho de otra manera hay aquí un medio de establecer una distinción y una articulación entre el significante y la letra, entre el psicoanálisis y la poesía. En efecto, tanto el analizante como el poeta recurren el uno y el otro al significante, no vemos cómo pueden cortocircuitarlo. El analizante busca el sentido detrás del significante y es por la vía del Otro de la transferencia. Esto no es para nada el problema del poeta que deviene de golpe él mismo el Otro de su propio significante, este significante surge de la letra, y toma de tal manera un estatuto real.

Es sabido que la cadena significante desplegada a lo largo, en el diván, termina por circunscribir un real que va más allá del sujeto, es la parte de goce que ella comporta. El poeta, operando con la letra, trabaja directamente sobre este goce. Es lo que hace que no siempre tenga necesidad de recurrir al análisis. La parte de verdad que agujerea el analizante como sentido de un síntoma, es completamente secundaria para el poeta, que se escapa, podemos decir, de la verdad. El real en juego en la perspectiva analizante es otro que el real en juego en la perspectiva poética, incluso si de un lado y del otro podemos hablar de goce. Es que la primera proviene del goce fálico mientras que la segunda es tributaria del goce del Otro.

Es necesario ahora detenerse sobre la situación particular planteada primero, a saber, la existencia de una demanda de devenir analista redoblada de un deseo de hacer poesía. ¿En qué esto hace obstáculo? Pero esto no hace tanto problema más que lo que compromete de pregunta. ¿Qué es lo que opera por la palabra analítica y qué es lo que se juega en el escrito poético? No se trata aquí de una cuestión metapsicológica e incluso menos metafísica, ella se apoya sobre un hecho de experiencia clínica. Para ese sujeto por ejemplo, el discurso sobre el diván, tan lejos como pudiera avanzar, y a pesar de los beneficios terapéuticos que pudieron desprenderse, esto aparentemente no le era suficiente. Le haría falta recurrir a una escritura poética que permanecía enigmática.

Lacan no cesó de preguntarse sobre el estatuto de la poesía distinto del psicoanálisis. En su seminario *Les non dupes errent*, marca sin embargo la existencia “*de una cierta homología entre lo que llamamos obra de arte y lo que recogemos en la experiencia analítica*”[5]

Tres concepciones de la poesía

Siguiendo los diferentes tiempos de la enseñanza de Lacan, podemos notar que comenzó poniendo el acento sobre la “creación” por vía de lo simbólico. En un segundo tiempo articula el significante a la letra y permite así juntar psicoanálisis y poesía. En su última enseñanza, tal como J. A. Miller viene haciendo la lectura, la perspectiva cambia

totalmente. El ideal entonces para Lacan “sería en resumen terminar con lo simbólico”[6] la cuestión se plantea entonces de saber qué perspectiva Lacan dibuja para la poesía. Resulta de ello, en efecto, grandes consecuencias que Miller desprende en su curso, a saber que esto pasa “por la eliminación de la gramática en la estructura del inconciente, después Lacan elimina también la lógica. Lo que queda entonces, es una X, que es la poesía”[7] Pero sentimos, agrega Miller, que tampoco es la poesía, y que hay profundamente, debajo “una cosa después de la cual gritamos (*aboyons*)”[8] y que no responde”[9]

Queda por saber detrás de qué gritamos sin obtener respuesta. Es lo real de hecho lo que no responde. Encontramos de nuevo la disyunción entre el analizante y el poeta. Si el primero grita puede obtener una respuesta bajo la forma de un sentido, el segundo permanece en el fuera de sentido porque lo real excluye el sentido. Las vías analizantes y poéticas se encuentran aquí en divergencia. De ahí la cuestión de nuevo planteada de lo que necesita en tal sujeto el recurso a estas dos vías diferentes. Como si la transferencia no agotara la parte de real. Es el caso más común, como si hubiera un ombligo de la transferencia equivalente al ombligo del sueño que es el límite de lo que puede decirse en la búsqueda de una interpretación. Pero el deseo de decir no permanece menos presente. En la vía analítica habrá conversión del “trabajo de la transferencia” en “transferencia de trabajo”. En la vía poética el camino es más enigmático porque diríamos que ese deseo de decir parece estar presente todo el tiempo. Lacan puede entonces otorgar una acepción nueva de la poesía: “Podemos decir de cierta manera que la poesía es imaginariamente simbólica”[10] Ella proviene desde este punto de vista, de una duplicidad de sentido, como todo uso del significante por otra parte. Lo que condujo a Lacan a decir que “el psicoanálisis pone de relieve la estafa, de la misma manera que la poesía se funda en el doble sentido.”[11]. La poesía realza la violencia hecha con el uso del lenguaje.

De esta manera abordamos el estatuto de *lalengua* que reúne lo imaginario y lo simbólico en un juego de goce.

De la palabra poética

Es así que esto comienza con la lengua materna. Como el ejemplo de Mallarmé en su poema *Hérodíade* “Anulada y su ala terrible en las lágrimas de la cuenca abolida”[12]. Y esto no se detiene, el sujeto y su escritura son tomados en un movimiento inacabado, salvo soñar como Mallarmé de escribir el “Libro” que englobará todos los significantes.

Así, un verso emergió en el analizante que avanzaba a ciegas, ha surgido paralelamente a lo que sucedía en el diván: “Yo iluminaré los amaneceres y los colocaré en las catedrales”.

¿De dónde puede venir esto? Para decir algo podemos recurrir a otro verso de Mallarmé: “calmo bloque caído, aquí abajo, de un desastre oscuro”

Hay aquí como una metáfora que buscamos iluminar con otra metáfora. Por mucho que una carta se refiere a sí misma. De ambos lados nos encontramos en el misterio del lenguaje. Siempre el primer verso del analizante permaneció tal cual sin necesitar, ni soportar ninguna reorganización posible. Esto no comprometió la búsqueda de sentido por parte del analizante. El analista tampoco se embarcó en alguna interpretación.

Otro ejemplo de un analizante merece interés aquí porque él ha salido de un sueño: “El dinero no sirve para nada ni siquiera para ser una mujer”.

Es una fórmula extraño que ha mantenido su misterio hasta el final del recorrido analítico.

Se puede decir de la poesía que se basa en un deseo de Cratylus donde se trata de apoyar la creencia de que la palabra hace la cosa. Algo similar puede residir en el sueño y en el fantasma. Una generalización de la teoría, entonces puede surgir dando primacía a lo imaginario. Hay entonces “una puesta en continuidad del sueño, de la poesía, de la filosofía, del fantasma y del delirio, que son todas las formas en que vemos lo simbólico pasar a lo imaginario”[13]. Hay un movimiento interno de la subjetividad del cual es imposible dar cuenta, salvo recurriendo al término innato. Término que no explica nada, ya que se refiere a algo en el rango “de lo que tenemos al nacer”[14]. Esto claramente no ilumina

nada excepto para captarlo por su antítesis, a saber, por lo que Freud llamó la libre asociación, que es otro nombre para el aparato psíquico, es decir, la relación de un sujeto a la palabra y al lenguaje.

Una vez que participan en este proceso de la asociación libre, nos imaginamos que nos encontraremos muchas fórmulas como esas. Y bien, para nada es así, en general el discurso continuará su rutina diaria, de tal manera que tomará la forma de lo que Lacan ha llamado "*la palabra vacía*." La poesía en estas condiciones surge simplemente del hecho de la existencia de una palabra. Simplemente porque habla, el analizante hace poesía sin saber lo que hace. Es la Cosa entonces que habla.

Y "*la cosa mientras habla, responde a nuestras censuras* [15]" Es así como procede el discurso del chamán, el chamán haciéndose parte de la naturaleza como Lacan escribió explícitamente en su escrito *La ciencia y la verdad*. El chamán hace, en efecto, hablar a la lluvia, al trueno o al arco iris, obteniendo de tal manera efectos tanto poéticos como terapéuticos "*La única manera de hacer hablar a lo real que está mudo*"[16]

¿La poesía no logra, por otro lado, hacer hablar a lo real en un discurso diferente al discurso analítico? Tenemos que vernoslas con dos tipos de discursos que corresponden a dos tipos de prácticas. El discurso analítico y su propia práctica y, el saber hacer poético. Este surge de lo singular, no de lo universal. No se puede dejar de constatar la existencia de un nudo entre estos dos discursos, dos discursos que tienen funciones muy diferentes.

Es esta singularidad la que hizo decir a Lacan "*Yo no soy un poeta, sino poema*"[17].

Queda el caso del analizante en el que la pulsión mantiene la necesidad de decir por la poesía lo que no sabría decirse de otra manera.

13 marzo de 2010

Traducción del francés: Carolina Alcuaz. Revisada por Emilio Vaschetto.

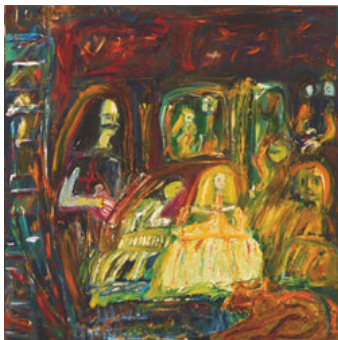
Notas

- 1- Lacan, J. El Seminario, Libro II, Ed. Paidós, pág. 17.
- 2- Lacan, J. El Seminario, Libro III, Las Psicosis, ED. Paidós, pág. 114.
- 3- Lacan, J. Autres écrits, Ed. Du Seuil, 2001, página 193.
- 4- Idem.
- 5- Lacan, J. El Seminario, Libro XXI, Les non dupes errent, inédito, lección 9 abril 1979.
- 6- Lacan J. El Seminario, Libro XXIV, L'insu que sait de l' une venue s' aile l' amour, inédito. Capítulo VI.
- 7- Miller, J.-A. Curso L' Esp. Du Laps, 2006-2007, inédito, lección 9 mayo 2007.
- 8- N.T. aboyer significa ladrar, en sentido figurado significa gritar contra alguien, gritar de manera furiosa.
- 9- Idem.
- 10- Lacan, J. El Seminario, Libro XXIV, L'insu que sait de l' une bévue s' aile à mourre, inédito, (1976-77) lección 15 marzo 1977.
- 11- Idem.
- 12- Mallarmé, S. Obras Completas, Ed. Gallimard, 1945, Texto establecido por Henri Mondor, pág. 41.
- 13- Miller, J.-A., Curso l'Esp. du Laps, inédito, lección 30 marzo 2007.
- 14- Diccionario de la lengua francesa, Le Robert.
- 15- Lacan, J. Escritos II Ed. Siglo XXI, La ciencia y la verdad.
- 16- Miller, Curso l'Esp. du laps, op.cit. lección 23 mayo 2007
- 17- Lacan, J. Autres écrits, Ed Du Seuil, 2001, página 572

EDICIÓN ESPECIAL

Calei-d'scópico

Sérgio de Campos [*]
 Artigo em Português



“Vos pintas, pero no sé lo que te mueve a pintar: si es el deseo o el desespero”, me comentó cierta vez la artista plástica Cláudia Renault. Creo que lo que me mueve en la pintura es un resto que ni el deseo, ni el desespero acogieron. Pienso que la pintura es un residuo vibrante e incurable de lo infantil. Cuando pibe, me refugiaba por largos períodos en los colores de mi caleidoscopio. Existía algo de enigmático y mágico en aquel simple dispositivo de cartulina, espejo y pedacitos de colores.

Aún niño, reflexivo, indagaba cómo es que ese pequeño objeto podía transportarme para un mundo luminoso de imágenes sorprendentes, dinámicas y contingentes. Más tarde, redescubrí el enigma, la sorpresa y la contingencia a través de la pintura en los cursos libres de la Escuela de Bellas Artes Guignard y después en los ateliers de los pintores Júlia Portes y Orlando Castaño. Innúmeros cuadros fueron pintados entre 1974 y 1989. El proceso de análisis interrumpió, durante años, la pintura que, ahora, es retomada con intensidad para recoger los residuos intratables de ese proceso. Todo niño dibuja y pinta. Cuando crecemos desistimos del dibujo y de la pintura. Sin embargo, el dibujo y la pintura pueden insistir hasta tal punto que no tendremos más como desvencijarnos de ellos. Así, en mi caso, no considero la pintura una sublimación, mas si una de las formas de utilización del *sinthoma*.

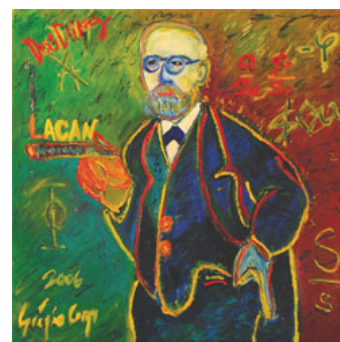
Si, por un lado, la imagen busca el sentido – un sentido cercado de ruido -, por otro, la pintura, en su *vis-à-vis*, remite a la luz y al silencio de la pulsión escópica, una vez que la pintura es pura *tyquê* y, por lo tanto, fuera de sentido. En ella, bajo el ángulo de la mirada, el sujeto encuentra no aquello que sabe, sino lo que ignora.

Tal vez ella pueda ser una especie de grafía del inconsciente, ya que importa menos la escena y más el acto momentáneo que se retiene en el registro de las tintas. En su singular absoluto, la pintura muestra – es eso – y más nada.

Traducción: Marcela Antelo.

Notas

*A.E. Analista de la Escola Brasileira de Psicanálise y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.



PINTURA

El síntoma como una metáfora del arte

Guillermo A. Belaga [*]

“Pienso que un psicoanalista solo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición (...) la de recordar con Freud, que en su materia, el artista le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino”. J. Lacan

Preguntarse por el síntoma como modo-de-goce –que eventualmente incluye otra persona–, en una época donde se presentan insignias, dispositivos, fetiches, postizos, *gadgets*, ritmos musicales, objetos artísticos, técnicas cinematográficas, y otros “artificios”, como el automóvil, la droga, la nada y la saturación compulsiva de los alimentos, implica tener en cuenta que Lacan postuló que no hay connaturalidad entre la pulsión –la economía libidinal– y sus objetos. Lo que lleva a pensar, que si bien estos artificios pueden tener un carácter histórico, en lo que respecta a lo sexual, no puede ser entendido exclusivamente de este modo. Es decir, “las prácticas sexuales, la representación de la sexualidad, el lugar del sexo en la relación consigo mismo, puede obedecer a construcciones históricas, (...) no así la imposibilidad de la relación sexual y el plus de gozar propio de la pulsión”[1]. En ese nivel, donde no hay Otro, se constituye un paso al límite donde cada uno tiene por *partenaire* un síntoma, cuya verdadera naturaleza es el objeto *a*.

Simultáneamente, a menudo se insiste en la experiencia de fin: por ejemplo, en la historia, en las ideologías, en las artes, en los valores, en los modos de vida. Es desde estos puntos de vista que exploraremos el tema del Arte en relación con el síntoma, como un “artificio” del análisis. Desde el punto de vista de la conexión consistente que guardan entre sí, sin tanto énfasis en el aspecto muchas veces resaltado de que tienen la condición de mensaje y por ello pueden “descifrarse”, sino fundamentalmente en que ambos no pueden reducirse totalmente al sentido.



Asimismo, tendremos en cuenta opiniones contrapuestas como la del crítico de arte Arthur Danto, que habla de una disyunción a partir de la conocida afirmación de Hegel: “El fin del arte es el fin de una forma de vida que ya no puede ser vivida”[2]. En donde también, se suma al debate el problema de la verdad y de la experiencia de lo real, deduciéndose que la definición hegeliana apunta a una práctica del Arte que ya no mantiene un trato con la verdad.

Por otro lado, como se verifica en el pase, la orientación lacaniana intenta sostener el síntoma en su *variedad* –el neologismo que conjuga verdad con variedad–. Que habla menos del arte separado de la vida, y más en lo que hace a un *estilo de vida*, que contempla la *ex*-sistencia del sinsentido, y el goce.

¿Pero esto ya aclara las cosas?

Muy poco, en tanto éste término “estilo de vida”, también es usado por la publicidad y el marketing para situar una conciliación con el empuje al consumo. Y así, estaría lejos del uno por uno que propone el psicoanálisis.

Es un hecho que el discurso capitalista homogeniza, en cambio, sensible a la “hibridación” descrita por la sociología, el recorrido analítico reconoce como su producto un estilo de vida intotalizable, que comprende la lógica del No-Todo en la vida, y en conexión a los valores de la Ciudad.

1. El par: Creación/Síntoma

En principio partiré de una orientación general del psicoanálisis que como ha dicho con autoridad F. Regnault, consiste en un uso inédito, a veces director y otras veces en diagonal de tres grandes formaciones: la ciencia, el arte, y la filosofía [3]. Así, agrega, estos términos podrían formar un anudamiento que encerraría al psicoanálisis entre sus hilos, a condición de hacerlo avanzar en una orientación literal.

Luego, una cita de Jacques Lacan pensando la pareja creación-síntoma, formula un paralelismo entre la histeria, la neurosis obsesiva, y la paranoia, respectivamente, con los tres términos de la sublimación: el arte, la religión y la ciencia. Y es justamente este concepto, el que interesa situar en el centro de las consideraciones y preguntas: la *sublimación*, en referencia a la Cosa.

Al respecto, a partir de que Lacan planteara en *Aun*, un retorno a la Cosa, una disyunción entre el goce y el Otro, Miller lleva a tomar la invención como registro de conexión entre estos dos conjuntos. Formulando una sublimación que no implica al Otro[4], subrayando la frase: "Cuando lo dejas solo, el cuerpo hablante sublima todo el tiempo".



Así, esta indicación ubica otra perspectiva: la del goce Uno, que se presenta como goce del propio cuerpo, goce fálico, goce de la palabra, y goce sublimatorio.

Esto problematiza y lleva a explorar su intersección vacía con el goce sexual del Otro, como ser sexuado.

Aparece pues, lejos de la necesidad, una relación librada a la contingencia, al encuentro y por lo tanto a la invención de un relato.

2. Efectos de creación en el recorrido de una cura y/o en el final de análisis, e invención ante la inexistencia de LA Mujer.

En relación a la sublimación, tenemos que este concepto aparece en Lacan a la altura del *Seminario 4* como un proceso de desobjetivación del Otro, y correlativamente en el plano imaginario se produce "bajo una forma más o menos acentuada según la mayor o menor perfección de tal sublimación, una inversión de las relaciones entre el yo y el otro"[5]. Señalamientos que surgen de la lectura en torno a Leonardo Da Vinci, y que define un modo de creación como una alienación radical, donde el ser halla una posibilidad fundamental de olvido en el yo imaginario.

De esta manera, se podría hacer una distinción entre la sublimación así planteada, y la salida psicoanalítica: en cuanto que en la primera no habría atravesamiento del fantasma en el sentido de una "deslibidinización" de la retórica del yo, ni tampoco se comprometería la creencia en el Ideal.

A su vez, a los fines de abordar el final de la experiencia E. Laurent describe el siguiente binario: entre sublimación literaria y sublimación analítica [6]. En donde en principio establece que ambas coincidirían, en que cuando el sujeto escribe su obra, escribe su novela, no habría posibilidad de escribirla afuera. Sin embargo, fundamentalmente encuentran su distancia, en que en la sublimación literaria se obtiene una creencia en la obra misma, y en la analítica, "la ruptura con la creencia en el sujeto supuesto saber".

Asimismo, el literato obtendría un alivio en la posibilidad del olvido de sí comprendida en el eje imaginario. Mientras que desde otro nivel, el psicoanálisis también apunta a un olvido de sí, pero compatible con lo que se llama destitución subjetiva $-S(A)-$. En esta vertiente, se podría afirmar que inadvertidamente es posible en el recorrido analítico la "escritura" de la propia obra, como dice R. Piglia, que cuando se escribe sobre las lecturas "uno escribe su vida".

Pero, al transcurrir la experiencia en el final de análisis se encuentra un salto, un paso al límite, donde se produce la caída en la creencia de la obra y la posibilidad efectiva de apertura a otras agrupaciones de saberes. Hallando en consonancia con esto, una mayor disyunción del saber referencial con respecto al textual como efecto de la ruptura en la creencia del sujeto supuesto saber.

Es aquí, en este punto que se define la sublimación analítica, en el eclipsamiento de la falta en ser, del cesar de poder ser analizante, del hallazgo de que no hay garantía en el Otro.

Prosiguiendo con el tratamiento de la sublimación, en un pasaje del *Seminario 7* se sitúa que: “la creación de la poesía (cortés) consiste en plantear, según el modo de la sublimación propio del arte, un objeto al que designaría como enloquecedor, *un partenaire inhumano*” [7]. Se trata ahí de la Dama exigente y cruel de los caballeros, o de la Beatriz de Dante que funciona realmente como el cráneo en anamorfosis –del cuadro de Holbein– que hace girar la representación, y que asume la función de la Cosa.

De esta referencia, no se podrían dejar de considerar dos cuestiones fundamentales que se señalan sobre el amor cortés por sus incidencias en la organización sentimental del hombre contemporáneo: primero, muestra la posición efectiva de la mujer como la describen las estructuras elementales del parentesco, como solo un correlato de las funciones de intercambio social, de bienes y/o de poder. Función social “que no deja ningún lugar a su persona y a su propia libertad”. Y segundo, que el objeto femenino se introduce por la muy singular puerta de la privación, de la inaccesibilidad. A la Dama se le canta bajo el presupuesto de que la rodea y aísla una barrera, y nunca es calificada por sus virtudes reales y concretas, por su sabiduría, su prudencia o ni siquiera su pertinencia.

En este sentido, tenemos en Lacan, una indicación como solución a esta condición amorosa, en la figura del “hombre sin ambages”. Una erótica, en la que se va al grano con una mujer, a condición de que ese objeto de amor se pavonee castrado. Como recuerda Miller, es la “exigencia de un objeto en el cual la falta está subrayada” [8].



Para ceñir este problema del partenaire-síntoma, Regnault considera que la creación *ex nihilo* que propone Lacan no se sostiene nada más en el Nombre-del-Padre, sino que se situaría más del lado de los filósofos taoístas, que declaraban que “el vacío está en el comienzo” [9]. Así es como se puede declarar que el campo freudiano, es el campo que supone que lo que recibe el nombre del vacío es la Cosa. Y de ésta, como *causa pathomenon*, podemos declinar considerando el Nombre-del-Padre y lo innombrable de la Madre, tres consecuencias: si se interpreta como pecado, se obtiene la religión; como la relación imposible del hombre y la madre, el amor cortés. Y por último, como pura cosa, el arte.

Entonces para finalizar este punto, si bien se pudo hallar en el propio análisis momentos de creación, hasta manifestaciones artísticas ligadas a encrucijadas de la vida como la paternidad. Incluso, con la resolución de un viejo síntoma que comprometía el cuerpo. Aún así, cuando el acto de hacerse un nombre frente al otro pueda ser el signo de la salida de una inhibición, esto no significará el despertar a lo real.

Es que como indica la experiencia, el nombre propio, el nombre del padre, no permite designar lo que hay de vivo en el sujeto. Lo designa, pero lo designa como ya muerto. Y aunque, pudiera haber un entusiasmo en el uso de la firma, esto no permite situar una relación de ruptura, de salto, con el inconsciente intérprete.

En cambio, en lo particular, la invención se encarna en una pincelada, en un gesto de la mujer en que se cree, lo que conlleva una inscripción del goce, y presentifica otra relación al objeto pulsional que se presenta en exceso, mas allá de la castración.

Trazo y vacío, enmarcados por significantes que ya no son parte de la combinatoria del Otro, en otras palabras se alcanza crear una metáfora de la metonimia familiar.

3. “Explicar el arte por el inconsciente es muy sospechoso (...) sin embargo explicar el arte por el síntoma es más serio”.

Con esta frase dicha en sus “Conferencias en las Universidades Norteamericanas” (1975), Lacan toma distancia del método freudiano de explicar el arte por el sentido, “lo que supondría igualar la obra a una formación del inconsciente” [10].

Así se desprende un cambio conceptual en el cual el lenguaje y su estructura en tanto articulación S1 S2 -como definición del inconsciente- pasan de ser inicialmente tratados como un dato primario, a aparecer como secundarios y derivados. Será, el concepto de no relación lo que funda esta nueva etapa, partiendo entonces de tres disyunciones: no-relación entre el hombre y la mujer (“no hay relación sexual”), no-relación entre el significante y el significado (y la referencia está fuera del alcance), no-relación entre el goce (del cuerpo propio) y el Otro.

Por lo tanto la estructura comportará agujeros, que sólo la práctica irá a colmar, ya sea por rutina, encuentro, o invención. Dando lugar para lo nuevo, para una articulación *a posteriori*, para conectores: el Nombre-del-Padre, el falo, o el amor, como tratamiento de lo real sin ley, sabiendo de lo irremediable de la fuga de sentido.

Para acercarnos desde otras referencias a la nueva concepción del síntoma, resulta pertinente el análisis de Walter Benjamin sobre la coyuntura estética en la época de la Técnica, donde muestra cómo de la misma surgen dos productos diferenciados: la “estetización de la política” y la “politización del arte”. Es decir, la disolución de la política en la estética, y /o la disolución de la estética en la política, que se puede extender a la *semblantización del mundo* por los omnipresentes medios de comunicación.

Así, actualmente frente a estos “macro-experimentos históricos” surge claramente una disyunción, por un lado lo que ejemplifica la llegada de la televisión que pretende marcar el tiempo de la irrupción de lo real, y por otro, lo que el psicoanálisis postula: un artificio que implica una demostración de lo imposible, una lectura del acontecimiento, singular.

En este sentido, si en el inicio del análisis se trata del sufrimiento del síntoma como un modo de respuesta a la ausencia universal de una programación sexual -como pretenden ofrecer las computadoras-, en la conclusión, el *sinthome* será la invención particular del sujeto para darse su propio modo de relación al sexo, y por lo tanto abierto a la variación y a la contingencia.

De esta manera se puede releer la frase de 1966: “La fidelidad a la envoltura formal del síntoma, (...) verdadera huella clínica a la que tomábamos gusto, (que) nos llevó a ese límite en que se invierte en efectos de creación”. Así, en el artificio del final se reúne la forma del síntoma, persistiendo el elemento formal por su articulación significativa pero en este tiempo ya “deslibidinizado”, más la constitución de una *estetización* del síntoma [11].

En conclusión, esta podría ser la apuesta ética/estética del psicoanálisis, una política del síntoma que encarna el encuentro de una narración, de un estilo de vida, que incluye el inventarse una relación con los otros -según los límites del fantasma particular-, inscripto en lo real. Orientada de esta manera nuestra práctica podría significar un aporte al debate sobre “la comunidad”, sobre el lazo que deviene de la Técnica y el discurso capitalista, un saldo que se diferencie de esos dos productos descriptos en 1933 por Benjamin, como formas de la barbarie, dicho de otra manera, del culto y el poder mortífero de la Imagen, de la experiencia de inmediatez y/o de “petrificación” del tiempo, del sacrificio, del odio a las diferencias. En suma, el psicoanálisis sería la posibilidad de inventar(se) otra respuesta frente a las imposiciones del superyó.

Notas

*Guillermo Belaga es psicoanalista, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

1- Alemán, J.: “Dossier: Psicoanálisis y Modernidad”. Rev. Freudiana nº31, abril-julio. Barcelona, Ed.Paidós, 2001. pgs. 54-58.

2- Danto, Arthur C.: “El arte de pensar el Arte”. En Rev. Archipiélago, nº 41, abril-mayo. Barcelona, España, 2000. pgs.23-28.

3- Regnault, F.: “El Arte según Lacan”. Barcelona, Ed.Atuel-Eolia, 1975.

4- Miller, J.A.: “Los seis paradigmas del goce”. En “El lenguaje, aparato del goce”. Buenos Aires, Colección Diva, 2000. pgs.141-180.

- 5- Lacan, J.: *El Seminario: "La Relación de Objeto"*, libro 4, cap. XXIV. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1994.
- 6- Laurent, E.: *"Las paradojas de la identificación"*, clase del 1º de junio de 1994. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1999.
- 7- Lacan, J.: *El Seminario: "La ética del psicoanálisis"*, Libro 7, cap. XI. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1988.
- 8- Miller, J.A.: *"Lógicas de la vida amorosa"*. Buenos Aires, Ed. Manantial, 1991. Pag.45.
- 9- Regnault, F.: *"Ex Nihilo"*. Rev. Freudiana, nº32, agosto-octubre. Barcelona, Ed. Paidós, 2001. Pgs.73-82.
- 10- Puig, M.: *"Dossier: Psicoanálisis y Creación"*. Rev. Freudiana nº32, agosto-octubre. Barcelona, Ed. Paidós, 2001. Pgs. 63-72.
- 11- Miller, J.A.: *"El ruiseñor de Lacan"*. En *"Del Edipo a la sexuación"*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001. pgs.245-265.

FOTOGRAFÍA

Los instantes del arte

Mario Goldenberg [*]

En el año 1970, tuve la oportunidad de visitar en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición **-50 años de Bauhaus-**, pude encontrarme allí, siendo todavía estudiante secundario con lo que para mí era una sorprendente novedad: el diseño. *La Bauhaus*, fue la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades nazis en el año 1933. Para mí fue encontrar algo muy novedoso en el terreno estético. También puedo recordar haber visitado en los '60 el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, que fue un acontecimiento cultural, fundamental para el arte argentino. Puedo señalar estos dos eventos como una importante influencia, el encuentro en mi adolescencia con manifestaciones artísticas que hoy puedo darles el valor que tienen.

Puedo citar muchos más encuentros, pero solo voy a ubicar algunos cruciales. Tuve la oportunidad también de escuchar personalmente en aquellos años muchas conferencias de Jorge Luis Borges, en diversos lugares, hablar de Macedonio Fernández, El Quijote, Joyce, la poesía, la Kábala, el Golem, etc. Después de muchos años llegó a mis manos una grabación de Borges, una conferencia sobre su amigo ya fallecido, Xul Solar, había escuchado hablar del pintor, pero solo Borges despertó mi interés por el genial inventor que fue Xul Solar. Realcé una investigación que me permitió publicar en Página 12 y en Virtualia un trabajo titulado "El genio de Xul Solar", donde intenté dar cuenta de la apuesta singular del artista de su frase: "Si no hay un país sin angustias para mí, me haré un mundo". Y así fue como después de su viaje por Europa, dedico su tiempo a crear lenguas, la panlengua y el neocriollo, escrituras musicales, el panajedrez, proyectos arquitectónicos, obras de teatro, y una cuantiosa obra plástica que fue valorada después de su muerte.

La invención de Xul Solar enseña al psicoanálisis un modo de anudamiento que intenta crear un Otro, pero como una tarea siempre inconclusa, marcada por un *todavía no*.

Pude participar en una mesa de homenaje en el Museo Xul Solar con la arq. Patricia Artundo, quien luego fue curadora de la muestra del pintor en el Malba y Osvaldo Svanacini, quien se considera discípulo del artista, miembro



de la Academia Nacional de Bellas Artes y fue director del Museo de Arte Oriental, en el año 2004.

Siendo director de Virtualia realizamos con Diana Chorne, una muestra en el Museo Palais de Glace de Buenos Aires titulada, "El arte de Virtualia" con la participación de los artistas: José Antonio Berni, Lorena Cabrera, Ana Casanova, Diana Chorne, Juan Doffo, Julieta Espósito, León Ferrari, Pablo Garber, Julia Goldenberg, Dominique Gromez, Andrés Labaké, Martín Larralde, Adolfo Nigro, Luis Felipe Nóe, Thereza Salazar y María Graciela Trione. La idea fue pasar de espacio virtual de la revista, donde desde el primer número con Alejandra Glaze incluimos obras de artistas, al espacio real de un museo y además realizar una mesa redonda "Virtualia y los Nombres del Padre" en el contexto del Encuentro Americano del Campo Freudiano, con la presencia de Alicia Arenas - NEL-Miami, Romildo Do Rego Barros EBP- Rio do Janeiro y Mónica Torres EOL-Buenos Aires, que coordina con María Inés Negri.

También puedo agregar que gracias a Diana Chorne, excelente psicoanalista y destacada artista, en un trabajo común, he podido conocer a León Ferrari, Yuyo Noé, Adolfo Nigro, Gyula Kosice, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Clorindo Testa, Dalila Puzzovio y Enrique Oteyza (Director del Instituto Di Tella). Para mí, fue un encuentro con el arte mayúsculo, el poder conversar con estos maestros, algunos de los cuales participaron de Virtualia digital y de su muestra.

La conversación con cada uno fue efectivamente un encuentro con aquello que los marcó y con su rasgo, el trazo que marca toda sus obras y también poder entender qué fue la década de '60 para el arte.

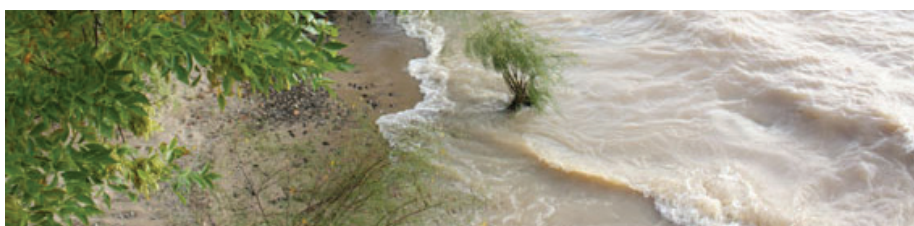
En lo personal debo decir que estos encuentros me han llevado a interesarme por el arte, seguro que hay muchos más. Solo quería mencionar algunos. Como es sabido, para quienes me conocen, me vengo dedicando a la práctica analítica y la enseñanza del psicoanálisis durante décadas, dejando constancia que si bien el arte y la poesía dejaron sus marcas en mí, no puedo dejar de señalar la política.



También cabe mencionar haber conocido a Josefina Ayerza, crítica de arte, a Pablo Birger, coleccionista, a Isabel Laborde, pintora, a Thereza Salazar, pintora paulista, a Ana Casanova, pintora, a Lorena Cabrera, artista plástica, a Claudio Curutchet, pintor, entre otros, me han dejado una inquietud y una marca imborrable.

Tanto como conocer el Museo Picasso de París con mi hija Julia, donde descubrí que un manubrio oxidado de bicicleta puede ser la cornamenta de un toro, tanto como el Museo Dalí de Figueres que me permitió acabar con el prejuicio que tenía del artista catalán, tanto como el Palazzo Grassi conocer algunas de las mejores obras del arte contemporáneo.

La lista puede seguir, pero prefiero detenerme en mi respuesta, llevó como un nombre del padre, la fotografía, que despertó seriamente antes en mi hija Julia que en mí, pero desde hace algunos años además de ser invitado a hablar sobre arte y psicoanálisis se dio la oportunidad, gracias al entusiasmo y gestión de Claudio Curutchet he tenido oportunidad de mostrar algunas obras. Sé que la foto capta e inscribe un instante, lo aprendí de mi padre y de Henri Cartier-Bresson, *un instante de ver contingente que lleva a un tiempo de comprender, y a un momento de concluir. La foto capta el instante de la contingencia que produce un efecto poético, algo muestra y algo dice, una dimensión de sentido.*



Sorprende, asombra, intriga, deslumbra, capta, atrapa y nos lleva a un ¡Mirá! como demanda pulsional.

También celebro haber recuperado la foto que en estos tiempos de pantalla global, conserva el silencio y el misterio del instante.

Buenos Aires 2010

Notas

*Mario Goldenberg es psicoanalista, AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

FOTOGRAFÍA

Ética de la mirada y el psicoanálisis

Fabián Fajnwaks

Empecé a hacer fotos mucho antes de comenzar un análisis, buscando atrapar en las fotos algo que me atraía ya a nivel de la mirada de los objetos, las personas, o las situaciones, y que situaba del lado del detalle, del “divino detalle” como decía Nabokov. Daba curso así a una suerte de fascinación por el “click”, ese momento irreproducible que la foto permite atrapar, con lo que esto tenía ciertamente de satisfacción voyeurista. Buscaba así fijar en la película el *kairos*, el buen momento, queriendo hacer de esta práctica fotográfica algo que satisfacía una búsqueda en aquella época, que llamaría una búsqueda de lo particular, y que fijando en la foto el encuentro con este particular, creía rendirle a mi manera un discreto homenaje.

En su bello ensayo sobre la fotografía, Roland Barthes decía que esta busca atrapar “el evento cuya existencia no podrá repetirse... Lo particular absoluto, la ocasión, el Encuentro, la *Tyché*, lo real en su expresión infatigable”. Era la sensibilidad a este Encuentro entonces la que me convocaba con la cámara, seguramente porque entendiéndome de maravillas con el *automatón*, buscaba yo seguramente en esta práctica, expresiones que se opusieran a la lógica en la que yo vivía. A tal punto que, contrariamente a lo que puntúa Barthes en su ensayo, tomaba el momento del revelado de las fotos y este tratamiento especial en que consiste la ampliación de retrabajar la foto, de centrarse sobre distintos puntos de la foto, como una oportunidad que me permitía desarrollar lo que la apertura del obturador había fijado para siempre, en una *delectatio morosa* frente a la imagen. Dice Barthes: “Ardid del vocabulario: se dice revelar (*développer*, en francés) una foto, pero lo que la acción química revela es *lo irreveleable*, una esencia, lo que no se puede transformar, sino solamente repetir bajo las especies de la insistencia (de la mirada insistente). Lo que acerca la fotografía del *Haiku*, ya que la escritura de un *haiku* tampoco se puede desarrollar: todo está dado, sin provocar el deseo ni aún la posibilidad de una expansión retórica”. Torpemente operaba yo de manera inversa, aspirando a comentar el *haiku* que había obtenido en la foto, intentando revenir sobre lo que la *Tyché* ya había fijado.

Barthes subrayaba que el órgano fundamental del fotógrafo no es el ojo, contrariamente a lo que se cree, sino el dedo, dedo que conecta al cliqueo del objetivo, y al deslizamiento metálico de las placas del obturador. El “click” como una manifestación análoga a la apertura del inconsciente. Esto por supuesto, en las cámaras argentícas clásicas; la fotografía digital ha perdido este ruidito mecánico del obturador, que tanto gustaba a Barthes, y ha perdido además con sus *pixels*, el grano de la imagen. En su libro *L'œil Absolu* Gerard Wajcman dice que con las cámaras numéricas no se ha hecho más que exacerbar el hecho que ya no se ve más, que se ha perdido casi definitivamente la capacidad de ver; “Quién no se ha conmovido, delante del enjambre de cámaras compactas y de video que se levantan delante todo paisaje, con la idea que la cámara de fotos es un muro que se levanta como para protegerse de lo real, ¿y así desconectarse de lo que se ve? Tomar una foto en lugar de mirar. Se archivan así esta fotos en los ficheros de las computadoras, se las pone “ en memoria “. Suponiendo enriquecer nuestra memoria, las fotos enriquecen hoy la memoria de nuestras computadoras. Tal es el destino de las imágenes hoy: ser archivadas, es decir, olvidadas. Es por eso que las cámaras de digitales se han transformado en máquinas de olvidar y ya no de ver” [1]. ¿Podríamos interrogar por qué este ensañamiento de nuestro colega Wajcman con las cámaras digitales? ¿Este muro que él describe no existía ya con las cámaras clásicas? Encontramos la respuesta en Susan Sontag, y su no menos bello libro que el de Barthes *Sobre la fotografía*, libro cuya traducción francesa, está dedicada al genial semiólogo. Sontag nos dice allí, en eco y en respuesta casi a la idea de la fotografía como expresión de la *Tyché* que situaba Barthes, que “una foto no es solamente el resultado del encuentro entre un evento y un fotógrafo; la actividad fotográfica misma es un evento en sí” [2]. Es entonces este evento el que parece perderse en la fotografía digital, sumado al hecho que las fotos se archivan, y que el álbum de fotos, es un objeto que parece a su vez en vía de desaparición. “Quien vive en una sociedad industrializada –dice Sontag– se encuentra obligado a renunciar progresivamente a su pasado”. ¿No vivimos hoy en este régimen que se ha generalizado al planeta entero desde que Sontag escribiera esto al final de los años '70? Guardar la memoria de los eventos, grabar lo discontinuo, lo que hace corte, es quizás esto lo que se pierda en el “archivo informático de fotos”.

A la diferencia fundamental que Barthes establecía en su ensayo entre *Studium et punctum* en la lectura de una fotografía, yo le oponía modestamente en mi observación de fotos, la idea que una foto, en tanto imagen, era análoga a los sueños, y que por lo tanto podía ser descifrada, en su composición, como estando estructurada, como aquellos, como un lenguaje, un lenguaje visual. Digamos que si bien la explicación de Barthes me seducía, el *studium* como aplicación, interés o investimento del objeto observado, y el *punctum* como lo que viene a escandir esta contemplación atenta, en un detalle en el punto al que se dirige ineluctablemente la mirada en una fotografía, se trataba para mí en esa época de introducir al inconsciente en estas cuestiones, pensando que para Barthes no lo estaba lo suficiente, lo que hoy me parece lejos de ser cierto. Si como él dice, el *punctum* conecta con el detalle de la foto que atrae la mirada fijándola, pero también con un tiempo muy particular que se conjuga en el "futuro anterior": la imagen de la foto "habrá sido eso" que la foto me muestra. La foto no dice tanto según Barthes lo que ya no es, sino más bien "lo que fue": justamente el evento retratado. Recordemos que Lacan nos dice que el sujeto se conjuga en futuro anterior, lo que nos permite atrapar en esta analogía todo lo que Barthes articula en relación a la foto como incluyendo la Muerte, la Muerte como *éidos* de la foto, y sobre todo la temporalidad de la fotografía, tan distinta a la del cine, no solo por la sucesión de instantes que este representa, sino también por la presencia del relato, por el hecho que el cine es esencialmente una modalidad visual del relato. Casi en eco con Barthes, Susan Sontag dice que "todas las fotos son unos *memento mori*, ya que tomar una foto es asociarse a la condición mortal, vulnerable o inestable de otro ser, o de otra cosa. Es precisamente recortando este instante y fijándolo que todas las fotos testimonian de la obra incesante del tiempo". La fotografía es, para esta autora, un arte elegíaco y forzosamente crepuscular.

Así podríamos decir que existe una relación entre la "ética de la mirada" de la que habla Sontag en su ensayo; ética que se articula con la "soberana contingencia" y con el evento fotográfico en sí mismo, buscando reproducir lo singular del Encuentro, y el "bien-decir" del psicoanálisis: el bien-decir que obliga a poner a resguardo los enunciados que se distinguen del parloteo cotidiano, y a rescatar en el sujeto su posición en la enunciación, su posición en el discurso desde el que habla. Concerniendo una práctica la mirada y la imagen, y otra la palabra, más allá de esta diferencia, es la posición desde donde se mira, o desde donde se habla, que nos interesa aquí. Y si es el deseo del analista es el de obtener la diferencia absoluta, como nos dice Lacan, este deseo no está muy lejos del fotógrafo que se interesa a la *tyché* y a lo particular absoluto, menos, podríamos agregar, o una vez depurado, el fantasma que lo lleva a munirse de una cámara.

Notas

1- Wajcman, Gérard. *L'œil absolu*. Paris. Denoël. 2010. P. 288.

2- Sontag, Susan, *Sur la photographie*. Christian Bourgois éditeur. Paris, 1979 . p. 24.

MÚSICA

Soltar la voz

Adriana Rubistein [*]

Introducción

Me interesa en esta breve contribución interrogar el canto como objeto de arte, y detenerme en algunas peculiaridades del instrumento que lo hace posible: la voz.

Tomaré como punto de partida para eso la decisión, en cierto momento de mi vida, de dar un recital, producto de un recorrido en el trabajo con la voz y de movimientos de mi análisis.

El canto como objeto de sublimación

Arrancado, como todo acto, a la angustia y a la inhibición, la decisión de dar un recital, armar un producto, construirlo como objeto y ofrecerlo al Otro, fue un momento de concluir y quizás también un nuevo comienzo articulado a una transformación del canto en un objeto de sublimación.

Si como Miller recuerda los objetos de sublimación *pueden llegar al lugar del objeto perdido como tal, es decir que pueden llegar al lugar de la Cosa* [1] el objeto de la sublimación permite un tratamiento de lo real que alcanza una satisfacción sin taponar el vacío de lo imposible.

Hacia el final del Seminario X, Lacan sitúa el acto como correlato polar de la angustia y nos dice que: *“El a inaugura el campo de la realización del sujeto y, en adelante, conserva allí su privilegio, de modo que el sujeto en cuanto tal sólo se realiza en objetos que son de la misma serie que el a,.... Son siempre objetos cesibles y son lo que desde hace mucho tiempo se llaman las obras.”* [2]



Puede pensarse que el modo de lazo y de satisfacción articulado al objeto por la vía del acto y de las obras que se ceden al campo del Otro, representando al sujeto, hacen posible un lazo social y una satisfacción diferente a la satisfacción puramente fantasmática. El objeto de arte, permite hacer lazo sobre el fondo del vacío. En el fantasma en cambio, el objeto a funcionará velado. Será un modo de obtener un plus de gozar en el horizonte de la pérdida, pero funcionará como tapón para retener al Otro y ocultar la castración real.

Transformar el canto en obra, fue posible por un movimiento de extracción del objeto, que permitió darle, en mi experiencia subjetiva, el estatuto de un producto artístico, un objeto cesible, inscribible en el campo del Otro, separado de su anclaje fantasmático. Un acto [3] que anudó una satisfacción pulsional con el vacío del Otro. Implicó “soltar” el objeto, transformarlo en instrumento para mi deseo, reconocer la voz como instrumento disponible.

La voz como instrumento

Vale la pena interrogarse sobre la peculiaridad del instrumento requerido para el canto, partes del cuerpo que tienen un saber y que quedan afectadas por lo imaginario, lo simbólico y lo real del goce. La voz, la respiración, la mirada se ponen en juego y requieren, para ser usadas como instrumentos, dividir el cuerpo, “romper la sinergia”. En el Seminario 18 Lacan plantea que: *“En el canto donde en apariencia no hay instrumento -por eso el canto es particularmente interesante- también es necesario*

dividir el cuerpo, dividir dos cosas que son completamente distintas, pero que suelen ser absolutamente sinérgicas, a saber, la impostación de la voz y la respiración”.[4]

Un instrumento que no es como los otros y que Lacan compara con el falo.

Pude sorprenderme durante mi trabajo de técnica vocal, del modo en que mi cuerpo actuaba, sin que yo lo supiera, una retención del aire y de la voz y vencer las dificultades para producir intervalos. Goce sin sentido expresado en el cuerpo y descubierto en el canto, que resuena en el trabajo de análisis.



Miller plantea en “Los signos del goce” que respecto del artista, lo fundamental no es que produce sentido, sino que ofrece algo de sí mismo, que es material, pone su cuerpo.[5] Recuerda allí que, para Lacan, el pintor pinta con el objeto *a*, abandona la mirada como objeto *a*, se desprende de ella. Del mismo modo, puede decirse que en el canto, soltar la voz, separarse de ella, es condición para usarla como instrumento.

La peculiaridad del canto y su enlace entre la letra y la música requieren también un pasaje del cantar como puro goce de la música, a un cantar que de lugar a la interpretación de las letras.

Quedan por explorar las diferencias del tratamiento de la voz en su relación con la palabra y con la música, si tenemos en cuenta la sugerencia de Lacan de investigar *la distancia que puede existir entre la experiencia del cantor y la del orador*[6]. Lacan distingue allí la voz en cuanto imperativa, que reclama obediencia o convicción, voz no modulada pero articulada, situada en el vacío del Otro en relación con la palabra, de la voz que tiene relación con la música e invita a la investigación de esa diferencia. Quizás la música y el goce de su sin sentido, contribuye a una reducción del carácter superyoico que la voz puede tomar en el fantasma.

Seguramente son muchas las cosas que quedan por explorar todavía del canto como objeto sublimatorio, de un objeto que no es interpretable porque no es una formación del inconsciente, si entendemos que no se trata de aplicar el psicoanálisis al arte sino de *entender de qué modo el arte puede aclarar al psicoanálisis*. [7]

Notas

*Adriana Rubistein es psicoanalista, AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

1- Miller, J-A *Los objetos a en la experiencia analítica*. Roma 2006. Publicación digital.

2- Lacan, J: *El Seminario X: La angustia* pág. 342 Bs As, Paidós, 2006.

3- Lacan, J: *El seminario X La angustia* pág. 342, acto “manifestación significativa en la que se inscribe lo que se podría llamar el estado del deseo...” Bs As, Paidós, 2006.

4- Lacan, J: *El Seminario 18*, pág. 65 .Bs As, Paidós, 2009.

5- Miller, J-A: *Los signos del goce* pág. 324 Bs As, Paidós, 1998.

6- Lacan, J: *El Seminario 10*, Clase del 5/6/63. Bs As, Paidós. Bs As, Paidós, 2006.

7- Miller, J-A: *Los signos del goce*, Bs As, Paidós, 1998, pag 320/321.

MÚSICA

Pianissimo

Néstor Yellati [*]

Los pianos estaban allí, en los comedores de los hogares de clase media, y era importante y bien visto que los niños toquen el piano. La música “clásica” (no se ha podido crear otro nombre mejor) o “académica” (peor que el anterior) gozaba de gran estima. Tocar el piano tenía entonces algo de elección forzada.

Es curioso, en algunos idiomas cuando se trata de ejecutar un instrumento se utiliza un verbo que significa “jugar”, mientras que en castellano se trata de “tocar”.

Será por eso que de niño comprendí la seriedad del asunto, que no se trataba de ningún juego, y que por esa misma razón tardé tantos años en advertir que un músico serio es aquel que puede divertirse con su instrumento.

El piano es un instrumento musical que provocará en algunas personas ese efecto extraño, inefable, que en general suele llamarse: “gozar de la música”. Las razones por las cuales eso se produce fundamentalmente con un instrumento y no otro, porque con cierto tipo de música y no todas, porque algunos tienen un extraordinario o pequeño talento para el instrumento y otros ninguno, serán siempre enigmáticas.

Sólo puede saberse que allí se goza.

Quienes elijan el piano como instrumento, tanto profesional como vocacionalmente, deberá también elegir un maestro.

Como se sabe, un maestro es alguien que enseña, transmite un saber, sabe extraer lo que se pueda de su discípulo, y *last but not least*: hace sufrir. Cada quien conoce los límites de su masoquismo, hasta dónde continuar con el maestro.

Buena ocasión para parafrasear a Lacan: el músico debe prescindir de su maestro, a condición de haberse servido de él.

Condición absolutamente cumplida en una ocasión que quiero relatar.

En una lección el discípulo procuraba tocar un preludio de Chopin. Las notas, el ritmo, la sonoridad, la memoria, la posición de las manos, los pedales, la concentración, la emoción, el cuidado con los “rubatos”, todo parecía bajo control.

(Aclaremos que el “rubato”, el robo de tiempo de un sonido a otro es lo que caracteriza la escritura y el genio de Chopin, lo que ha permitido a lo largo de doscientos años interpretaciones sublimes de su música al mismo tiempo que otras claramente ridículas.

Por eso interpretar a los románticos es bastante mas difícil de lo que parece).

Volvamos al discípulo obediente y temeroso del ridículo. Luego de la ejecución del preludio el maestro dice la frase inolvidable: “Haceme desear”. El misterio se devela en parte: de lo que se trata es de hacer desear el sonido. Allí donde se lo espera debe haber una fracción de segundo de... silencio.

Es entonces algo muy distinto de emocionar a quien oye, aún cuando esto pueda ocurrir, se trata de causar el deseo pero no con el sonido sino con su ausencia, que no esté allí donde se lo espera sino en otro tiempo que no admite medida.

Porqué no citar otra vez a Lacan: el objeto *a* causa el deseo presentificándose en el silencio.

Tocar el piano.

¿Se puede tocar el piano para sí solamente y no para otros? Probablemente no. ¿Qué clase de experiencia extraña es la de convocar a amigos y amigos de la música a oír un instrumento de una tecnología del siglo 19 que ya tolera 80 años en pleno siglo 21, donde un pecado mayor es no estar tecnológicamente actualizado, para escuchar música escrita hace dos siglos cuando se supone que proviene de un mundo, una sociedad, una sensibilidad, una disposición espiritual desaparecidos?

¿Cómo puede el deseo atravesar los siglos y mantenerse vivo en una experiencia que solo en apariencia es repetición?

Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*, dice algo al respecto de manera muy bella.

Solamente solicito al lector sustituir en lo que sigue el nombre de Schumann por el de "música" e imaginarla interpretada en un piano.

"Amar a Schumann... es, en cierta medida, asumir una filosofía de la Nostalgia, o, utilizando una palabra de Nietzsche, de la Inactualidad, o mejor, utilizando ahora la palabra más schumanniana posible: de la Noche. El amor a Schumann, al existir de alguna manera contra la época actual... no puede ser más que un amor responsable: arrastra al que lo siente y lo decide a situarse en su tiempo de acuerdo con las órdenes de su deseo y no con las de su carácter social".

O sea que tocar el piano (y no solo a Schumann o Chopin) implica también un goce nostálgico, aceptar la posibilidad subjetiva de ser inactual, de que hay un amor y un deseo que se hayan bien en la noche y su soledad, por fuera de las demandas sociales.

Concluamos entonces *pianissimo* (ahora con dos s), la música es algo de lo que no conviene hablar demasiado, lo mejor es escucharla.

Notas

*Néstor Yelatti es psicoanalista y psiquiatra, AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

POESÍA

Poesía sonda de la vida?

Sérgio E.C Mattos [*]

Artigo em Português

Nacido en la época de las conquistas espaciales – el Sputnik 1 subió a los cielos el 4 de octubre de 1957; objetivo: determinar la densidad de las capas más altas de la atmósfera, transmitiendo durante 21 días datos a través de señales de radio BIP-BIP-BIP, para todos los radioaficionados de la tierra – yo, nacido en ese mismo año, y amante de las ficciones científicas, nunca pude dejar de comparar un poema a una especie de sonda espacial que penetraba regiones desconocidas y después me traía informaciones sobre donde estuvo, BIP-BIP.

Pero el encanto con la poesía comenzó con Manuel de Barros. Me encontré con él por primera vez en su “Gramática expositiva del suelo”. Tal vez la fuerza de este encuentro feliz haya sido cierta disposición atávica: mi origen familiar. Descendiente por un lado de portugueses, holandeses y españoles; tenía por otro lado una ligazón directa con la Amazonia de mi tatarabuela india – lo que daba alas a mi imaginación- pero también con el lugar de nacimiento de mi padre –lugar que marcó mi infancia por los contactos con la naturaleza llenos de vitalidad. Mi padre nació en la “Contagem de las arbóboras”, hoy sólo Contagem. Antes área rural y no industrial como en la actualidad, era donde una balanza pesaba el ganado que entraba en la antigua “Ciudad de Minas” después Corral del Rey, hoy Belo Horizonte. De las abóboras se refería a la fruta enorme color de sol de la tarde que se encontraba en abundancia en la región, adonde más tarde vine a nadar en riachos, pescar, meterme en capoeiras, galopando a caballo sin montura.



Leí a nuestros poetas, a los españoles, a los franceses.

No sé si fue una pintura china que decoraba la sala de mi querida abuela, y/o mi práctica desde muy joven en artes marciales, especialmente el karate, que me hizo apasionar por la poética china y japonesa, con toda la potencia de síntesis, expresión y belleza material de los Kanjis, de los Hiragana, de los Katagana que, además, me entregué a estudiar y a diseñar.

Poemas pequeños, instantáneos de la existencia. Me hicieron pensar que la eternidad no era un alargamiento del tiempo, ni su ausencia, sino una intensificación, “el máximo del tiempo”, condensación limitadamente capturable en flashes de satisfacción, imagen y palabras bien apretadas. Sin interés especial por la formalidad de los Tanka, Renga o Haicais, me apropié de cierto espíritu estético y del deseo de capturar instantes con evidentes resonancias en mi memoria familiar.

De ese contexto recojo ejemplares de una antología que denominé, Poemimos:

Aquarela

Mariposas vallean

Adeja en la silla lúcida

Lapsos de la alas coloridas

Poemita

Besjuntito

Te don

Un PoeMimo

Pauta de pájaros

Suelto
Un beso alado estalla!
Entonado en la pauta de pájaros

Rio

Desliza brisa.
En el lecho del río,
Canoa danza.

Mi más nuevo encuentro poético fue, entretanto, con Rabindranat Tagore – Thakur en su lengua natal el bengalí, premio Nobel de literatura de 1913 por su poema Gitanjali, “ofrenda lírica” – leyéndolo, me encantó el lenguaje menos formalizado, más narrativo, llevándome a cogitar que la poesía era hecha de algo más que la letra que tiende hacia lo mínimo, el rasgo.

No sería justo dejar de citar aquí otras influencias: la Música, que atrae el encadenamiento y ordenamiento de las palabras antes de que ellas surjan. La Mística que me llama siempre a un espíritu de alteridad divina y al espanto frente a la existencia. Y claro, el psicoanálisis: amor por el uso de las palabras, por las reducciones, alusiones, paradojas, fronteras de lo decible.

Recientemente fui llamado a participar de una “Velada poética II” – estuve en la número I también -. Velada de poesía antecediendo a las Copas del Mundo, realizado por la Editora y librería Scriptum, referencia en Belo Horizonte cuando el asunto es Psicoanálisis y Poesía.

Entonces convocado a escribir sobre la Copa, pasé días sacando brillo a una frase que me ocurrió: “Voy a lanzar un tapete verde sobre la tierra...”

Trabajé, escribí, corté, reescribí, recorté, combiné... Se complicó, me di cuenta de una atmósfera ufanista. Percibí que había sido tomado por el espectáculo y que estaba ya alienado. Des-agradado, paré. A veces es preciso dejar un poema en el bolso por un buen tiempo para que él respire mejor días después.

Es preciso también dar chances a la contingencia.

Durante una entrevista, un analizante, trabajador de proyectos sociales, lamentaba el corte hecho por el gobierno, de los fondos destinados a la realización de las “olimpiadas” para jóvenes moradores en áreas de riesgo, en el momento en que 5000 de ellos experimentaban una convivencia en relativa paz. Fue cuando oí: “o estos chicos juegan a la pelota o se tiran unos a otros”. Tyche!

“Musa” en acción, después de la consulta – y de transpirar mucho en lo que ahora me parece un ejercicio- escribí “La copa nuestra de cada día”, con la especie de naturalidad y despojo con la que el agua se derrama. Reparé al leer el poema que éste me servía como una interpretación que revelaba la causa de mi malestar en relación a la primera tentativa de escribirlo e incluso, posible interpretación de una verdad rechazada por el espectáculo del fútbol por lo menos, en suelo brasileiro.

La copa nuestra de cada día

Todos jugaban a mi vuelta “tiro o corona”
No era azar no era suerte.
Los niños descalzos y su copa eran pobres.

Usaban remeras descoloridas agujereadas
Los referees eran ladrones.
El tapete verde mágico era de tierra batida.

Todos eran garrichas por un día.
El único oro era el de la alegría del sol,
Y de algunos pocos dientes de traficantes.

Por azar y por técnica era gol.
Se esbozaba un carnaval inmediato.
El mundo era duro y la pelota era oficial.

Acabó a las piñas por la derrota de unos,

Y por la conmemorativa cervecita helada
Antes del almuerzo encaprichado de sábado,
Y el sueño pesado de la tarde.

Traducción: Patricio Alvarez

Notas

*García es psicoanalista, escritor, AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Director de la Fundación Descartes.

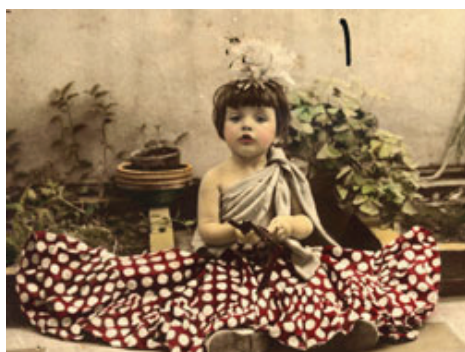
MÚSICA

Dolly

Marcela Antelo & Zeca Freitas [*]

Dolly nació del malestar. Pasiones tristes de esas que el discurso universitario tiene el privilegio de suscitar, la página en blanco que abisma, las páginas llenas que angustian y los plazos, las referencias inagotables, las evaluaciones, la eficiencia, y el título que nos hace muecas mientras espera nombrarnos al final del camino de una tesis, finalmente igualados por la famosa unidad de valor. Un alto forzado que hacemos en la impotencia se multiplica cuando se agarra la recta final.

Así era la cosa cuando un atajo se ofrece a la libido. Un género saudosista que aún cuenta con adeptos, la *marchinha* de carnaval, que reina en la ciudad maravillosa pero que arrastra gentes por todo el Brasil, rescata súbitamente del marasmo afásico. Con su vocación irónica y su plasticidad de velo esta música, hija de un momento, consigue una operación brutal de reducción que deja al autor más leve por ya no precisar tomarse tan en serio. Le permite asimismo apropiarse de la estructura de su paper en un fragmento. Elemental como el Sputnik, "La inquietante extrañeza del objeto técnico" que provocaba el tormento se encarnó.



Con la alegre inutilidad de un chiste, el *Lustgewin* surge del encuentro con el otro que sabe hacer sonar las notas justas. Diosa de la era en que la tecnología trastorna lo real de la vida, así la definió Jam hace tiempos, les *forwardeo* "Dolly" para ser escuchada por tras de lo que se oye. Y olvidada.

Marcela Antelo

Marchinha de carnaval

Tec, tec, tec, tec techno,
 Que maravilha que você me Prometeo
 Tô fissurado nessa tecnologia
 Eu não sei mais se é um chip ou se sou eu (ai, ai ai)

Tec, tec, tec, tec techno,
 Que maravilha que você me Prometeo
 Tô fissurado nessa tecno-orgia
 Eu não sei mais se é um chip ou se sou eu (ai, ai ai)

Do Do Do Do Dolly
 Deixa eu gostar de você (pluggar em você) (Ipod- e??)
 Vamos fazer um up-grade, meu bem
 Antes que um hacker se apodere de você

Marchita de carnaval

Tec, tec, tec, tec techno,
 Que maravilla que vos me **Prometeo** Prometes
 Estoy fisurado en esta tecnología
 Ya no sé más si es un chip o si soy yo (ai, ai ai)

Tec, tec, tec, tec techno,
 Que maravilla que vos me **Prometeo** Prometes
 Estoy fisurado en esta tecno-orgia
 Ya no sé más si es un chip o si soy yo (ai, ai ai)

Do Do Do Do Dolly
 Dejame gustar de vos (pluggar en vos) (Ipod- e?? I
 puedo??)
 Vamos hacer un up-grade, mi bien
 Antes que un hacker se apodere de vos

Entre no meu site
Venha me salvar
Eu te escaneio, te formato, te compacto, meu bem
Até o sol raiar

Do Do Do Do Dolly
Deixa eu pluggar em você (Ipod- e??)
Vamos fazer um up-grade, meu bem
Antes que um hacker se apodere de você

Entre no meu site
Venha me salvar
Eu te escaneio, te formato, te compacto, meu bem
Até o sol raiar

Bis

Eu te escaneio, te formato e te delete, meu bem
Pra tudo se acabar

RESET

Entra en mi sitio
Veni a salvarme
Yo te scaneo, te formato, te compacto, mi bien
Hasta el sol rayar

Do Do Do Do Dolly
Dejame pluggar en vos (Ipod- e?? I puedo?)
Vamos hacer un up-grade, mi bien
Antes que un hacker se apodere de vos

Entra en mi sitio
Veni a salvarme
Yo te scaneo, te formato, te compacto, mi bien
Hasta el sol rayar

Bis

Entra en mi sitio
Veni a salvarme
Yo te scaneo, te formato, y te delete mi bien
Para todo se acabar

RESET

Notas

* Marcela Antelo es psicoanalista, miembro de la Escuela Brasileira de Psicanálise y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

MÚSICA

“No queda más que viento”^[1]

Emilio Vaschetto [*]

Alguna vez leí en una entrevista que le realizaron a Adrián Laies que el jazz es el arte de lo no dicho. Me pareció una definición extraordinaria. De qué manera se puede, mediante un procedimiento artístico, no-decir algo.

Mientras los críticos se ufanan en hallar el sentido de las obras, en descubrir su significación, algunos artistas se encuentran en *versus*, en un movimiento continuo *dan la recherche* de la identidad de percepción.

Tengo bien presente, que una de las cosas que me salvaban de la angustia durante mi niñez era leer durante las horas del dormir, ya sea cuando me obligaban a hacer la siesta (y aprovechaba un rayo de luz furtivo que se colaba a través de la persiana de la habitación) o en el sueño nocturno. Particularmente con este último no soportaba el vértigo que me producía el dejarme caer a los brazos de Morfeo.

Detalle no menor era el hecho de que compartía el cuarto con mi abuela quien debía inducir su sueño con pastillas... e inducir a retos el mío también.

Así, esperaba ansiosamente que esa hipnosis artificiosa llegara a mi compañera para prender la lámpara cuidadosamente al pie de la cama y leer con un reflejo que no perturbase el dormir de al lado.



Al gusto tramposo de la lectura, luego se sumó la escritura de cuentos, o mejor decir, parodias de fábulas conocidas; mi vocación era la de mostrar a mi madre los logros de esos escritos. Pero bastó con que la insistencia materna se volcara hacia ese ejercicio para que yo no volviera a escribir ese tipo de cosas y más aún, desarrollara cierta inhibición para la prosa.

Al mismo tiempo, un acontecimiento vendría a marcar mi niñez: escuchar la grabación de un hombre moribundo que enuncia un último deseo, condensándose allí el registro distorsionado de un medio fonográfico precario y la voz –al mismo tiempo– agónica y resonante.

Ver a mi madre arremeter contra las cuerdas de una vieja guitarra me resultó un acontecimiento sonoro de matices imprevistos. La música salía diariamente de un combinado Ranser sin discriminar géneros ni identidades: Bach, Mozart, Schumann, Julio Iglesias, Club del Clan, Guaguancó... Pero hasta ese entonces no había escuchado tocar a mi madre aquel instrumento.

Tenía unos nueve años y le pedía insistentemente que me enseñase a poner los dedos para apoyar esos acordes que sonaban con el trasteo propio de la falta de práctica.

Con cierto desinterés e inobservancia intentó enseñarme a practicar, pero a poco andar se encargó de buscarme alguien que pudiera encauzarme en el ejercicio del instrumento.

Tengo así bien presentes dos recuerdos articulados a la Voz: la resonancia de las cuerdas de la guitarra tocada por mi madre y el canto, con su voz disfónica producida por el tabaco.



Fue una de las pocas cosas en las que ella no insistió. El componente iterativo, como dije, era una de las versiones más superyoicas que he padecido (a punto tal que podría establecer una relación de identidad diciendo que lo iterativo es superyoico).

Al año de dedicarme de manera entusiasta a las clases de guitarra, ya estaba componiendo mis propias canciones. Uno de mis primos me acompañaba con su voz fina y afinada.

Volví de esa manera a escribir, pero solamente deseando combinar los sonidos, despreocupándome (sin saberlo) del sentido de las palabras, intentado entonces bordear un vacío (sabemos que para Lacan el arte es un modo de organización en torno a un vacío). ¿De qué vacío se trataba? De la muerte, de lo innumerable del sexo, de lo inefable de mi presencia en el mundo.

Al poco tiempo ya integraba mi primer grupo de música (Playback), luego vendrían otros (Pacman, Subsuelo) y de manera más rigurosa se sucederían aquellas bandas que luego con el tiempo formarían parte de la historia del rock cordobés (Los profetas, Navarros), algunos más irreverentes como Sostén (nombrado por la crítica justamente como "rock irreverente") y otros cubiertos de un eclecticismo de vanguardia (combinando el *noise* con la poesía trash) como San Emiliano.

Según cuenta Thurston Moore (guitarrista de Sonic Youth), una vuelta le preguntó a Neil Young qué música escuchaba durante las giras, y éste le respondió que no escuchaba música, que lo que prefería hacer era más bien abrir la ventana y escuchar el tránsito y el viento.



Podría decir, que tiempo después de haberme dedicado profesionalmente a la música (haber vivido exclusivamente de ella durante mis años de universidad, luego de haberme alejado de mi casa materna), me despreocupé de la ejecución de mi guitarra y me dediqué a encontrar "el" sonido. Nuevas composiciones aparecerían, aunque escuchadas con otra claridad; sin embargo, una grabación en estudio con mis propias canciones quedaría inconclusa. Al igual que Reynolds lograría mi primer *Blanc tape*.

"Lo que me parece bello -escribe Flaubert en una carta a Louise Colette-, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo, del mismo modo que la tierra se sostiene en el aire sin que nada la sujete; un libro que apenas tendría argumento o, por lo menos, cuyo argumento sería casi invisible, si algo así es posible. Los libros más bellos son los que tienen menos materia...".

Y continúa en otra carta dirigida a dicha mujer, "Pero yo concibo un estilo: un estilo que sería bello, que alguien practicaría algún día, de aquí a diez años, o de aquí a diez siglos; un estilo que poseería ritmo, como lo tienen los versos; un estilo que sería preciso como el lenguaje de las ciencias, y con unas ondulaciones y unos ronquidos como los del violonchelo y el temblor de las llamas..."

Hoy puedo saber que tras esos sonidos, tras el goce de esas resonancias y fuera del sentido, encuentro viento. Eso que zumba en mi oído y me empuja a escribir.

EMILIO V

Track 1: Ojos de Tormenta (Ultra-bossa)

Letra y música: E. V.

Guitarras: E. V.

Ultra bass: Hernán Pérez

Cuerdas "easy listening": H. P.
Secuencia de ritmo bossa: H. P.

Track 2: Amordazamor (Las flores del mal)

Letra y música: E. V.

Guitarras: E. V.

Bajo: E. V.

Batería y samplers: H. P.

Grabados entre el año 2005 y 2006 en el estudio "Dr. Loudness". Producidos por Hernán Pérez y E. V. con la colaboración de Fernando (Biónica).

Notas

*Emilio Vaschetto es psicoanalista y psiquiatra, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

1- Frase de una canción de Luis Alberto Spinetta.

MÚSICA

El ensueño apolíneo

Esmeralda Miras [*]

Semblante

En la preparación de nuestro congreso internacional y a la luz de *La naturaleza de los semblantes*, de Jacques Alain Miller, ubico al concepto de semblante como un operador imaginario y simbólico al servicio de ordenar y tratar el reparto de los goces. Luego, será el nudo como cuarto lugar donde las tres instancias queden finalmente ensambladas por el *sinthome* para cada uno y para cada vez, pues si bien se logra cierta estabilidad, ésta estará determinada por la contingencia.

Intentaré escribir del semblante que va desde la voz a la música. O la música como semblante de la voz. En el arte del canto en particular, en dirección con la pulsión invocante, las formas del ritmo y del sonido, su gramática, las estructuras de la melodía y de la armonía.

En la clínica

La paciente una es representante perfecta de “La gigante” de Baudelaire: su cuerpo majestuoso, su altura y su volumen hablan de la desmesura que soporta. Se queja porque le cuesta salir del registro del cuerpo en la mirada de los otros; y, últimamente, se orienta hacia el canto, buscando un refugio. Tiene un buen timbre y registro de soprano y es alentada por sus maestros de música. Sin embargo, una broma de su marido al oírla cantar en el despreocupado ámbito doméstico es suficiente para producir una parálisis en sus objetivos, instalándose en la inhibición. La supuesta disonancia y el sentirse descubierta en la falta de tono se convierten en tema de sesión de análisis. Dirá: “todo mi cuerpo canta, y a veces será que no lo puedo poner en orden y vuelve el grito”. Su analista dice: “algo desahogado” haciendo eco de su dicho. Y la paciente agregará: “sí, así me siento, desahogada. Y si canto quedo al descubierto”. Se trata del grito que no puede parar de aparecer y lo desmesurado de su imagen se replica en lo des-regulado de su voz.



“Gociferar”

El episodio recién evocado es un disparador para pensar en las implicaciones, conjunciones y disyunciones que se producen en el arte de la música y el canto, entre ruido y sonido, la voz y la entonación, el grito y el silencio, la modulación y la vociferación, el goce y la templanza (se dice en la vocalización previa al canto, templar las cuerdas).

En un texto de su libro *La virtud indicativa*, [1] Germán García destaca la palabra “gociferando”, inventada por Oliverio Girondo, en “La masmédula”. Me sirvo de ella porque es un buen invento para decir sobre la voz como pulsión, la condensación de vociferando y gozando, la voz en grito, la voz en ruido. La voz en bruto. La voz feroz. El material

necesario pero al mismo tiempo inconveniente para hacerlo arte, será la resistencia y la posibilidad que da toda materia del arte.

Freud sordo, Lacán mudo; pocas referencias directas aportan a este tema. Exagero, claro está. Uno, no tan sordo, el otro no tan mudo. Freud supo escuchar el tono y la cadencia de la poesía, casi música (sobradas son sus referencias a poetas) y también ha sabido modular la pulsión en la creación de la escucha analítica. Lacan si bien no habla mucho de la música y en especial del canto, en algunos de sus seminarios dijo algo del arte con el goce y particularmente en relación al goce de la pulsión invocante, es: “en la pulsión invocante, pulsión cuyo objeto se hace voz para alcanzar el oído del Otro, que emite su voz, que a fin de cuentas, resuena en el vacío del oído del sujeto donde el bucle se cierra.”[2]

Aquí se supone un grito que pasa de la pulsión de muerte al objeto *a*, siendo un grito que responde a su vez a la voz del Otro. También a la ferocidad del Otro.

Hace una referencia a Roland Barthes quién en “El grano de la voz” ubica a ésta, entre el placer y el goce del cuerpo: “La voz en la música hace escuchar su grano, es la materialización del cuerpo que emana de la garganta, espacio donde el metal fónico adquiere consistencia y se recorta”. [3] Recalquemos la consistencia recortada.

Para crear música es necesario ahogar la voz, volverla afónica, haciendo un nudo con el silencio y con el sonido; aunque quedará siempre un vestigio de ella. Tendrá que entrar en la gramática de lo rítmico y lo melódico, pero quedará siempre un resto de ella.

Y es en el juego de palabras entre trovar y encontrar (en francés hace homofonía) que encontramos también a Lacan hablando del arte y de la música. En este caso, en referencia a la frase de Picasso: “no busco, encuentro”. Trovar, entonces, implica un encuentro con un objeto nunca perdido -campo del arte y la creación- donde se da el hallazgo paradójico. En el seminario *La ética del psicoanálisis*, también encontramos en referencia a “El grito” de E. Munch, que, en el tratamiento de la cosa y lo pulsional, el arte, el vacío y el silencio están atravesados por un grito que lo sostiene: “el grito es un abismo dónde el silencio se precipita”. [4]

Una referencia propia

El ámbito familiar fue una invitación a la música; los sonidos de instrumentos, la danza y el canto formaban al ambiente cotidiano. El canto, entonces, estaba desde muy joven. Sin embargo, fue el análisis lo que permitió una dedicación y un desarrollo que transmitiera un poco de arte. Fue necesario también el ámbito coral, la armonía. El ensamble. El ritmo compartido. Morigerar la bacanal, como en Grecia, en el origen de la tragedia.

Tragedia personal -que en un punto es una versión más- con el condimento de lo singular y una versión más de lo irreductible entre la voluntad y la representación, como diría Schopenhauer. Forzando bastante las cosas, pienso a la voluntad como el todo goce y a la representación como el tejido simbólico e imaginario.

Sin embargo, con todos sus inconvenientes o con ellos como terreno, toda tragedia se soporta mejor con el arte. Y se estableció algo que fue lo más cercano a un real gracias a la gramática de la música.

Schopenhauer encontrará en la forma musical el *apriori* que, como el número y la forma geométrica, posibilita el armado de ilusiones y apariencias que hacen mundo. Justamente, en su gran obra *El mundo como voluntad y representación*, al referirse al carácter propio de *lied* (traducido como el querer del sujeto) indica que llena la conciencia del que canta y muchas veces satisface algo de un goce, pero en otras ocasiones refleja angustia o tristeza, agitación del alma. Además, concluye que el que canta en conjunción con la naturaleza que le rodea adquiere, a su vez, conciencia de su condición de sujeto de conocimiento. En el plano del querer de las pasiones estará siempre insatisfecho pero en el estado estético alcanzará el ensueño simbólico. El verdadero canto será la expresión de la conjunción de estos estados.

Desde Oriente y desde Occidente

Entretejido de sonido y de silencio, el pescador y su canto, una extraña metáfora repetida, han sido evocados por los poetas.

Encontré sus expresiones en Oriente en Wang Wei (poeta chino que cita Lacan, en su seminario 18, al hablar de la organización del espacio y el trazo) y en Occidente en Friedrich Nietzsche.

Wang Wei agrega detalles preciosos de la experiencia más allá del discurso: "En el atardecer de la vida, me gusta el silencio, no me importan ya los asuntos del mundo. He medido mis límites y sólo deseo volver a mi viejo bosque. La brisa que flota en los pinos hace flotar mi cinta. En la montaña toco el laúd a la luz de la luna. ¿Me preguntas dónde reside la suprema verdad? En el canto del pescador que se acerca a la orilla".[5]

La obra de arte, entonces, es el canto del pescador y un más allá de las palabras: es la experiencia directa e intuitiva de una realidad que ningún acercamiento discursivo puede alcanzar. Así será entonces también, la experiencia de la música en particular. Por su parte, Nietzsche, en *El origen de la tragedia* evoca al canto del pescador como ensamble de lo dionisiaco y lo apolíneo. La hermandad, la fraternidad de dos tendencias que sólo juntas logran la creación y el arte. No es una sin la otra. La vertiente sonora de la música, alberga una satisfacción que esconde lo mudo del objeto.

El entusiasmo, lo dionisiaco, será reflejo de mujeres desaforadas que gritan y se mueven desordenadas. Corren los campos en locura religiosa. Son las bacantes luego de beber la sangre del ternero despedazado al son de las flautas. La metamorfosis con el sol de Apolo, creación de forma, hará los coros.

La ambigüedad sospechosa

Un psicoanalista argentino y melómano enamorado de Malher, Arnoldo Liberman, sabe decir algo sobre la música y el cuerpo que abre una perspectiva: "la música de este hombrecito, que no tiene otro destinatario que mi propio esternón, sus estallidos, sus banalidades...tienen su hábitat natural en este temblor que me invade. Me siento el interlocutor privilegiado en el sentido de mi propia singularidad, en el saberme el más contingente y solitario de los hombres, único in canjeable, torpe en mi propia torpeza". [6] Creo que dice que ese esternón tocado por la música está en riesgo; que el temblor no está lejos del temor, y así lo indica citando al propio Mahler, quién en una de sus cartas escribió que la música es peligrosa. De una ambigüedad sospechosa.

Por su parte, Goethe alerta del elemento demoníaco propio de todo arte, que, en la música, está presente en el más alto grado, pues se halla a una altura donde ningún intelecto puede alcanzarla.

La música en todos sus géneros, entonces, es inexplicable, y por lo tanto es inquietante al espíritu moderno, pero además...

Lo satánico

Michel Piozot[7] escribió en la revista Colofón años atrás, sobre la fase oscura de la voz. Señalaba las controversias del canto sacro en el cristianismo y en el Islam acerca de si es legítimo o no cantar a Dios y lo que escapa de la regulación de la voz; es decir, lo pecaminoso para tales religiones. Y fuera de los templos, también ofrece el ejemplo de los himnos que llevan con su canto a los jóvenes a la guerra.

Aportando a las observaciones de este autor y en una curiosidad más cercana en el tiempo, puede mencionarse a los mitos adolescentes y el revés de los cantos de los grandes ídolos como Madonna o Michel Jackson

etc., donde surgirían mensajes demoníacos. Otra vez, la voz. Por esta vía de lo que se des-regula, cierro el circuito: la voz, el canto, la voz.

Quién canta sus males espanta (Cervantes)

Sin embargo, al “otra vez la voz”, el retorno eterno también del canto ante los dolores y sufrimientos que lo desmedido y perturbador provocan, lo sin freno, lo mortífero, lo des-regulado. Lo indomesticable del humano sin progreso. Ante todo esto, el arte del canto sigue insistiendo como una alternativa que se amasa desde ello, que trabaja y construye el Velo de Maia una y otra vez. Por esto, a veces estará fuera de tono o se escuchará muy lejos de los ángeles y otras veces logrará hacerse oír, fuera del golpe en la antigua forma del canto gregoriano o en la que aún nos parece extraña por muy nueva como las propuestas de los compositores contemporáneos y sus nuevas armonías. Prometeos, siempre en la búsqueda por sorprender, incluso a los propios artistas, como le gustaba a Satie.

Notas

*Esmeralda Miras es miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP).

1- García Germán. *La virtud indicativa*. Ed. Diva. Buenos Aires. 2005.

2- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1991.

3- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós. Barcelona. 1986.

4- Lacan, Jacques. *La ética del psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1988.

5- Wei Wan, citado por Fracoise Cheng en *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid. 2006.

6- Liberman, Arnoldo. *Gustav Mahler o el corazón abrumado*. Ed. Altalena. Madrid. 1983.

7- Poizot, Michel. *Diabulus in música de la ferocidad del objeto voz*. Rev. Colofón 18. Buenos Aires. 2000.

PERFORMANCE EN ECUADOR

Arte y psicoanálisis

Damián Toro C. [*]

“Interpretar el arte es lo que Freud siempre descartó, siempre repudió” J. Lacan [1]

Comentario inicial:

Este texto quiere presentar a modo general un transcurso y ciertas relaciones entre arte y psicoanálisis que se me han planteado a lo largo de mi trabajo como artista... y en un momento dado, como psicoanalista.

1.- Historia

...No era sin razón que, usando un “traje especial” intentaba volar tomando viada con mi bicicleta, la cual pensaba yo podía darme el impulso suficiente para salir disparado hacia lo más alto del cielo, tal como Superman o algún otro héroe. Recuerdo muy claramente aquella vez cuando me paré al borde del segundo piso de la casa y tuve la intención de saltar pensando que nada me pasaría. Menos mal nadie me tomó en cuenta y decepcionado entré por la ventana para volver a mis juegos terrestres.

Pasados algunos años cierta vez alguien me preguntó sobre qué quería ser yo cuando fuese un adulto. Le dije “el viento”. Pero claro, yo lo decía con un interés heroico de fondo, con una perspectiva mágica guiada posiblemente por mis lecturas de cómics o por aquellas historias sobre extraterrestres que no sé de dónde salieron. Así es, pensaba entre otras cosas, que algún día podría salvar al mundo de todos sus males. Sin embargo más tarde recuerdo también con claridad haber abandonado este deseo y haber pensado en que era mejor ser bombero o policía, o quien sabe un cirujano de fama internacional. Debo confesar que eso de ser un cirujano me intrigaba, pues abrir el cuerpo humano para extirpar lo malo que hubiese dentro de él o ya sea el caso para modificar la imagen de una persona martillando su nariz, eran cosas que me causaban una gran preocupación e interés. Sin embargo para aquel entonces ya era un adolescente y sin darme cuenta había abandonado todas aquellas ideas. Confieso que viví un tiempo de obscurantismo similar al de la Edad Media, del cual prefiero no hablar, lo único que podría decir es que llegó a tal punto este opacamiento, que hubo un momento en el que puse en práctica rituales supuestamente “satánicos” o de “magia negra”, que tenían como fin vengarme del director del colegio o ya sea, lograr algún otro oscuro fin. No puedo dejar de lado el hecho de que mis padres se preocuparon muy en serio sobre estos eventos, particularmente creo yo, debido a la influencia religiosa que hubo siempre en mi familia, pero además por ciertos hechos anteriores que debido a mi creatividad e imaginación hicieron que mis padres creyerean que estaba o pudiera estar loco o con algún problema mental. No olvido aquellas visitas al neurólogo o al psiquiatra, ni tampoco aquellas historias de mi abuelo quien me contaba que había viajado como invitado dentro de una diminuto OVNI... o aquellas noches cuando salía al jardín para mirar al cielo habiendo encontrado cientos de naves espaciales y hasta seres extraterrestres con los cuales me “comunicaba”. Claro, yo era plenamente consciente de la falsedad de estas vivencias, pero se las comentaba a mis padres como si se tratase de hechos reales, luego esperaba su reacción y dependiendo de cual esta fuese me alegraba o me preocupaba, en particular si el resultado era una visita al médico.

Siempre fui un mal estudiante. Al estar en clases en vez de poner atención a lo que decían los profesores estaba dedicado a imaginarme alguna situación sobrenatural o estaba con mis compañeros haciendo alguna travesura de esas que en general tienen consecuencias en el rendimiento al final del año. Los libros no me generaban curiosidad, sin embargo a los 10 años de edad ya había publicado en una pequeña revista mi primer poema. Habrían de pasar varios años para que yo volviera a escribir y publicar.

Quizás por las constantes visitas al psicólogo, surgió en mí durante el final de mis años de estudio en el colegio, el interés por leer a Freud; fue entonces cuando empecé a ir a una biblioteca en donde tenían la colección de la edición traducida de López Ballesteros. El tiempo fue pasando más rápido desde ese entonces y de pronto ya estaba estudiando artes en el Brasil no sin antes haber pasado por otras facultades (artes y filosofía) en mi país para finalmente concluir con mis estudios en psicología y psicoanálisis.

En el transcurso de mis estudios en Brasil empecé a trabajar sobre las experiencias del Arte Experimental. Para ello seguí de cerca la obra del artista alemán Joseph Beuys.

Aunque la obra de Beuys está enmarcada dentro de lo que se ha llamado Arte Conceptual, en aquella época mi interés en su obra no tenía implicaciones específicamente teóricas sino más bien prácticas (era un punto de referencia). El trabajo de Beuys se caracteriza por ser radical e irreverente. Ligadas al Anarquismo (como en general lo es la Performance y anteriormente el Happening), las *Aktion*[2] de Beuys otorgaban al espectador más de lo que aparentemente estaba dispuesto a percibir y acoger. En ellas se ponía de manifiesto la necesidad de escuchar y de mirar sin ser escuchado ni mirado. Cabe resaltar la validez de su propuesta por ser esta: conceptual, radical, desconcertante, liberadora y social. Los antecedentes artísticos de mi trabajo se enmarcaban entonces en la obra de Beuys. Pero también en el romanticismo alemán y en el expresionismo. Esta influencia fue crucial para el desarrollo de mi propuesta de Arte Experimental (más tarde Performance). Igualmente importantes fueron los documentos bibliográficos sobre la obra de la artista argentina Marta Minujín, el artículo de Jorge Glusberg titulado "La Sociosimbólica del Hecho Artístico", la obra del español Antony Tapies (fundador del llamado *arte povera*) y el surrealismo de Salvador Dalí, entre otros.



Mi trabajo tuvo siempre un enfoque radical y anarquista[3] en el que el cuestionamiento partía de la acción corporal. Como consecuencia de ello surgió la idea de presentar un performance en la ciudad de Quito, en el Antiguo Hospital Militar que en épocas anteriores había sido utilizado incluso como prisión. El edificio es antiguo y en aquel momento se encontraba en muy mal estado de conservación. Tenía largos pasillos oscuros y estaba imbuído de mitos e historias sobre fantasmas. En una de las salas de este hospital presentamos entonces un performance experimental en el año de 1994.

Un segundo trabajo de performance fue presentado en el año 1996. En este caso se abandonaba la temática religiosa tomando el camino de la acción política. En aquellos momentos en Ecuador había un gran descontento debido a la autarquía y corrupción que eran ejercidas desde la presidencia de la república por el expresidente Abdalá Bucaram. Esta acción performática se realizó entonces frente al Palacio de Gobierno con el uso de símbolos alusivos al anarquismo (banderas rojas y negras) como movimiento de ruptura y a la caída de la autarquía.

Posteriormente en Berkeley, Estados Unidos se realizaron tres trabajos más (1996-1997). Con el primero se trataba el problema de la identidad y la migración utilizando el ritual del matrimonio católico-cristiano como punto de partida. En la parte final del acto se daba inicio a una procesión en la cual el *performer* principal era envuelto y cargado a través de una plaza (Sproul Plaza). El segundo fue un performance virtual que planteaba "La No Institución del Arte"[4] y se basaba en un discurso de la negatividad planteando el No-arte, el No-no-arte, el No-artista, etc. Paralelamente a este performance se puso en marcha la acción llamada "El Fin del Museo" que tuviera lugar en las instalaciones del Departamento de Artes y de Antropología de Berkeley y en el Museo de Artes de dicha Universidad.

Más tarde en 1998 una acción performática tuvo lugar nuevamente en Ecuador. En la misma retornaba la temática del ritual iniciático que había sido crucial en una exposición de objetos que había presentado en 1991 y en el performance que realizara en el Antiguo Hospital Militar en Quito. Este trabajo tuvo un sentido investigativo y de búsqueda teórica. A partir de esta experiencia realicé cambios conceptuales, entre ellos desarrollé el concepto de "acción performática"[5].

En los dos años posteriores que siguieron a esta última obra concluí un libro de poesía titulado "Autómaton" (del Alemán significando "autómata"). Se realizó conjuntamente al lanzamiento de la publicación una *acción*, la misma que tuvo lugar en el año 2000. Este trabajo performático completaba de manera violenta el carácter y contenido de la obra poética.

Es en este momento cuando doy un viraje a mi carrera y empiezo a adentrarme en la psicología para luego concentrarme en el psicoanálisis tanto desde el lugar del estudiante como del analizante.

Aunque como lo manifestaba, desde un inicio tuve una constante preocupación por los textos de Freud y había asistido a varios seminarios de psicoanálisis, nunca estuve en el lugar del analizante y mis lecturas de los textos freudianos no seguían una línea ordenada y analítica. Estuvieron más bien guiadas por los intereses que me surgían en uno u otro momento ya sea por razones emocionales o por algún interés teórico. Pero esto cambió durante mi estancia en el Brasil, cuando tuve contacto con la APPOA (Asociación Psicoanalítica de Porto Alegre) y empecé a descubrir un contenido otro en las obras de Freud y posteriormente Lacan.



En mi trabajo, la relación Arte y Psicoanálisis fue entonces la consecuencia de una búsqueda teórica y de un interés que tenía como fin dar estructura a un discurso propio en el campo artístico.

2.- ¿Psicoanálisis y Arte o Arte y Psicoanálisis?

La relación entre **psicoanálisis y arte** surge cuando Freud realiza varios estudios sobre obras de arte y obras literarias (Gradiva, El Moisés de Miguel Angel, Leonardo, etc.), esto además del interés de Freud por el arte, siendo él mismo un coleccionista y un admirador del arte clásico.

Posteriormente a la propuesta de Freud se generó una especie de "psicoanálisis del arte" a su vez ligado al psicoanálisis aplicado que dio origen a diversas interpretaciones que daban a entender que a partir de una obra de arte o literaria se podía conocer el comportamiento u orientación sexual de un individuo, llegando en algunos casos a ciertos extremos que desvirtuaban la labor del psicoanalista y el valor teórico del psicoanálisis respecto de la teoría del arte.

La relación entre **arte y psicoanálisis** surge cuando los surrealistas imbuídos por la obra freudiana (particularmente "La Interpretación de los Sueños") deciden poner en práctica la libre asociación en la elaboración de sus "poemas automáticos". Los dadaístas fueron también influenciados por el psicoanálisis y trataron de aplicar la libre asociación en la elaboración de obras artísticas.

Freud no apreciaba el arte surrealista y no veía una clara relación entre arte y psicoanálisis, es mas bien desde el arte desde donde surge este interés y se abre el camino de un acercamiento, el cual era imposible desde la perspectiva psicoanalítica, debido a los propios principios del psicoanálisis ya que no se trataba en este caso de una teoría para el arte.

El interés que surge desde la búsqueda de los surrealistas genera poco a poco una gradual introducción del psicoanálisis tanto en la práctica artística como en la teoría del arte. Teóricos que provenían del psicoanálisis como Ernest Gombrich aportan grandemente a la teoría del arte aunque muchas veces con la influencia también de la psicología. Inicialmente el psicoanálisis entra en el mundo artístico como una novedad, y como tal, causa admiración y es utilizado de varias maneras con el fin posiblemente de llenar un vacío que existía en la teoría del arte y en general en la producción artística. Como es sabido, hasta poco antes del surgimiento del psicoanálisis, el arte estaba todavía dando pataleos con la intención de salir del abismo en el que había estado luego de la caída de las monarquías (sustentadoras del arte pero que a la vez dominaban al artista), luego el acelerado surgimiento de la máquina y todo

lo que ello iría a implicar. La rápida separación e independencia del artista respecto de los antiguos monarcas y de la Iglesia, había generado la necesidad de dar origen a nuevas formas expresivas que a su vez pudieran subsistir por sí solas en un mundo cada vez más agresivo e imbuído de soledad. El psicoanálisis aparece entonces como una respuesta a todas estas necesidades, siendo además el complemento que hacía falta a los aportes que ya habían hecho grandes pensadores como Hegel y Kant entre otros y, que estaban en contradicción con la realidad del mundo moderno en donde por ejemplo, la idea de un "arte ideal" parecía ya no tener sustento.

La relación arte-psicoanálisis toma tiempo en constituirse. Como he dicho, inicialmente se trata de una novedad, pero a-posteriori se va dando origen a nuevas formas de hacer y de teorizar sobre el arte. Esta relación que se genera, no afecta en nada al psicoanálisis como tal, pues este siempre vio al arte desde un lugar otro sin haber tenido la intención de fusionarse o de servir como soporte de forma expresiva alguna.

3.- Arte-Técnica y el aporte del Psicoanálisis

Es común incluso hoy la creencia de que el arte está ligado a la magia, que el artista es en tal virtud, una especie de mago y que por lo tanto el arte y la obra de arte no están al alcance de cualquier individuo. Por alguna razón que va más allá de lo histórico (pues los románticos enfatizaban el aspecto mágico del arte y antes la iglesia usaba el arte para transmitir su mística), suele creerse que el artista es una especie de lector de la realidad que lo hace semejante a un profeta (como lamentablemente ha ocurrido con Leonardo), a un astrólogo, a un chamán o a cualquier cosa parecida. A pesar del desarrollo que han tenido la teoría, la filosofía del arte y la estética, existe aún la percepción de que el arte es una cuestión de pocos, que para acceder a él es necesario haber nacido con una capacidad especial que haría, de unos artistas y de otros no.

Sin poner en duda la posibilidad de que genéticamente pudiesen transmitirse comportamientos y destrezas o lo que en general se conoce como "talentos", de una persona a otra, hay un elemento que va a servirnos para decir que el arte no es una cuestión de talento y que no se nace siendo artista. Se trata de la técnica. Si bien inicialmente el arte estaba ligado más a la técnica que a la estética (Grecia), con el tiempo esto fue cambiando particularmente a partir del Renacimiento y luego con la aparición de la Estética de A. G. Baumgarten (1714-1762) hasta más tarde cuando a inicios del siglo 20 la estética había ya asumido el trono sobre el arte, dejando la técnica como un aspecto que podía ser identificado en la obra y que podía servir para calificarla ya sea como *obra de arte*, como *artesanía* o simplemente como el intento de algún *aficionado*.

No cabe duda de que el arte en general implica una técnica. Por ejemplo la pintura realista se debe a una técnica específica en el uso del pincel, del color, del dibujo, en el uso y distribución del espacio que la va a diferenciar de la pintura expresionista. El collage mediante el uso de elementos tales como papel, cartón, etc, va a diferenciarse de la técnica usada para la pintura impresionista, en la cual son imprescindibles los colores puros y en donde no se hace uso de elementos externos a la pintura en sí.

La técnica es el conocimiento que el artista tiene de un procedimiento que le va a servir para producir una obra de determinado tipo y que la va a diferenciar de otra producción artística. Sin embargo la técnica la puede aprender cualquiera. Así como para cocinar hace falta seguir cierto procedimiento que bien puede encontrarse en un recetario, así mismo en la pintura o en el grabado, o en la fotografía, hace falta seguir un procedimiento específico con el fin de lograr el resultado esperado y no otro. Los así llamados "críticos de arte" se entiende que son aquellos que conocen la técnica y pueden partiendo de este conocimiento hacer o construir un discurso alrededor o desde la obra de arte. Pueden enmarcarla en una corriente específica, pueden valorar tal o cual obra en desmedro de otra, en fin. Suponemos que la técnica debe ser parte fundamental del saber del crítico ya que de lo contrario este no podría elaborar un discurso coherente sobre la obra o el artista. Pero es sabido en los círculos del arte, que son muy pocos aquellos "críticos" que conocen la técnica (es decir la puesta en práctica de ciertas reglas o fundamentos) y además, que no están asociados a políticas que tengan como premisa valorar a tal o cual forma expresiva o a tal o cual artista u obra de arte por razones políticas, institucionales o ideológicas, dejando de lado a otras obras y otros artistas.

La técnica es entonces fundamental cuando queremos entender lo que es la así llamada *obra de arte*. Así como hay recetarios de cocina o manuales de instalación de equipos electrónicos, así mismo hay libros que describen las diversas técnicas que pueden aplicarse para la elaboración de una pintura, una escultura, una fotografía o un grabado. Un elemento que debemos acotar es que la técnica implica no solamente seguir a rajatabla el procedimiento descrito o transmitido (hasta el día de hoy existen conocimientos o procedimientos que se transmiten oralmente o en el taller del artista, esto ocurre por ejemplo con el Grabado, en donde la técnica es fundamental y está ligada a la aplicación directa en el taller) sino que implica también, la comprobación o negación de hipótesis, lo que a final de cuentas da siempre origen a nuevas reglas, nuevos procedimientos y por consecuencia a una nueva técnica.

La técnica tiene varias fuentes, una de ellas es la que ya he mencionado, los manuales o libros en donde esta se encuentra plenamente descrita, otra fuente es la transmisión oral o en los talleres de los maestros o facultades de artes, en donde se comparte el conocimiento entre estudiantes y maestros a la vez que entre colegas de trabajo. Otra fuente es la familia. Hay casos en los que ya sea la madre o el padre eran artistas o tenían alguna cercanía o interés por el arte lo que da como resultado que alguno de sus hijos termine por interesarse y encaminarse en el campo artístico y el consecuente aprendizaje y desarrollo de una técnica en este campo. La sociedad hace también su parte; en una sociedad en donde lo artístico es parte del diario convivir (es decir una cultura en la que la técnica puede verse expresada en diversos objetos e valor estético) es posible que haya un mayor interés de los individuos que la conforman por buscar e investigar en este campo.

La técnica en el arte no es equivalente a la que se debe aplicar en un laboratorio científico pero se asemeja mucho a la de este último en tanto y en cuanto, hay un procedimiento a seguirse, hay un resultado esperado (por ejemplo en el grabado se espera que el ácido nítrico en un transcurso de 10 minutos quemé el cobre de una manera específica con un resultado específico que hará más o menos profunda una línea en la impresión final), hay la posibilidad de la aprobación o negación del resultado, lo que posteriormente podría dar origen a un resultado nuevo (un ácido podría funcionar mejor que otro, un metal podría ser mejor que otro para trabajar el grabado, etc). Una diferencia importante es que en el caso del arte tradicional lo que se busca es lograr un efecto estético, lo cual en el trabajo de laboratorio no se busca (aunque siempre el haber logrado un resultado esperado pueda tener un efecto catártico ligado sin duda a la belleza y que va a experimentar el científico en un momento determinado del proceso).

El aporte del psicoanálisis al arte es crucial ya que le permite tener un soporte teórico que fortalece la técnica. Recordemos que desde hace siglos se ha considerado que el trabajo del artista es ante todo práctico: es el conocimiento del material, del procedimiento y es el aporte creativo (surgido supuestamente “de la nada” o en base al aporte de las “musas”). A todo esto y por mucho tiempo nunca se había vinculado el aspecto teórico del arte, habiendo dejado esta parte a cargo de los “expertos” (que durante mucho tiempo fueron los filósofos) y a los críticos de arte (la mayor parte de veces improvisados).

El psicoanálisis aunque no haya tenido la intención de servir al arte de manera alguna, es una práctica y una teórica (aunque a veces el psicoanálisis mismo no se considere tal) que ha proporcionado al arte los siguientes dos elementos:

El reforzamiento del valor del trabajo creativo y del aporte de la persona en vez de valorar la magia, el talento u otros elementos históricamente considerados relevantes.[6]

La fundamentación teórica que le ha permitido al arte crear poco a poco (estando aún en construcción) diversos discursos teóricos cuya base en elementos o particularidades del psicoanálisis le han servido para conformar una teoría del arte mucho más sólida y que proviene ya no de expertos en arte o críticos sino del artista mismo (ejemplos: Joseph Beuys, Oscar Masotta, Joseph Kosuth, Jorge Glusberg, etc).

La relación entre psicoanálisis y ciencia, que ha sido muchas veces cuestionada, es fundamental para comprender el arte ya que este puede considerarse una ciencia, pero puede también negársele el derecho de serlo usando los mismos argumentos que se usan contra el psicoanálisis.

Sin duda así como el Arte, el Psicoanálisis tiene también una técnica. De ahí que valga la pena preguntarse ¿se nace siendo psicoanalista? Así como ocurre con el talento en el arte, suele creerse que aquel que es médico “nació médico” o que aquel que hace el papel de psicoanalista de una determinada manera acorde a parámetros del propio

psicoanálisis “nació psicoanalista”. Si leemos un seminario de Lacan muchos podremos llegar a la conclusión de que tenía un gran talento para hablar y llenar a la audiencia de palabras muchas de ellas incomprensibles, más aún cuando le dio por incluir en su discurso cierta terminología de la topología y la física.[7] Soy de los que admiran las cualidades discursivas de Lacan. Pero ¿era talentoso el Sr Lacan? Creo que no. Así como para pintar no es necesario solamente nacer sino conocer la técnica y trabajar, así mismo para hablar con coherencia o sin ella es necesario mucho más que haber nacido o heredado cierto aprendizaje. Cualquier psicoanalista que lea este texto conocerá muy bien el recorrido que llevó a Freud hacia la descubierta del psicoanálisis, empezando con sus estudios en neurología, pasando por su experiencia con Charcot y luego con el trabajo realizado con Breuer y las *históricamente* famosas *históricas*.

Es verdad, no hay muchos misterios cuando miramos las cosas objetivamente, grave peligro corren tanto el arte como el psicoanálisis al dejar de ser objetivos, y es quizá este elemento el más crucial cuando la crítica en contra del psicoanálisis se hace más patente. E igualmente para el arte, ya que en él se juegan elementos invisibles que ciertos supuestos expertos han intentado dilucidar desde hace siglos.

4.- Conclusión

El inconsciente se muestra como un encadenamiento entre Arte y Psicoanálisis

Notas

*www.damiantoro.com

1- Seminario 21 Clase 11 (De: Seminarios de Jaques Lacan transcritos en versión digital).

2- Término acuñado por Beuys al hablar de Performance.

3- ¿Qué es el anarquismo? Al contrario de lo que suele plantearse es un sistema de gran coherencia que plantea un orden aleatorio.

4- The Non-Institution of Art (and of Art as an Institution).

5- El término “acción performática” existe y es ampliamente utilizado para referirse al performance en general, sin embargo yo lo conceptualizo de una manera particular, como consta en mi libro “El Arte del Performance – una aproximación entre arte y psicoanálisis” Edit Grama 2009.

6- Picasso habría manifestado cierta vez, que la obra de arte implica un 90 por ciento de trabajo y tan sólo un 10 por ciento de talento. ¿Es cierta esta afirmación? Lo es por cuanto el arte implica el conocimiento de una técnica a partir de la cual se puede lograr un efecto estético determinado. Por ejemplo la pintura es una forma expresiva que implica una gran dedicación y conocimiento de la técnica. Muchas obras han sido destruidas a medio camino por sus hacedores ya que ha habido un momento en los que la exigencia técnica ha sido tal que el artista no ha podido seguir adelante. Esto le ha obligado al pintor a dar un paso atrás y volver a empezar hasta finalmente, luego de un largo proceso, lograr el conocimiento y dominio de la técnica, lo cual a su vez ha facilitado el camino para que el talento salga a flote de manera libre y fluída. Podemos aventurarnos a decir que el talento es un aprendizaje transmitido genéticamente que se va desarrollando con el tiempo dependiendo siempre del medio en el que viva el individuo, de las relaciones que haya tenido con sus padres, del aprendizaje que haya recibido en el hogar, de la información transmitida socialmente, de la educación escolar, de situaciones vividas posiblemente traumáticas que en cierto momento se encauzarán por la vía creativa (sublimación), etc. Si buscamos en un diccionario encontraremos que la palabra “talento” significa: “aptitud natural”. Pero también que es una unidad de medida e intercambio que fuera antiguamente utilizada por griegos y romanos. Es igualmente, sinónimo de genio, habilidad, aptitud, técnica, artísticidad. Aunque no existen al momento pruebas claras de que el talento se pueda transmitir genéticamente, aceptamos la posibilidad de que así pudiera ser y estaríamos de acuerdo en hablar de una “aptitud natural” en este sentido. Se nos dice también que antiguamente para griegos y romanos el talento era tanto una unidad de medida como también una unidad de intercambio económico. Respecto de esto podemos decir que el talento es en verdad una unidad de medida ya que al notarlo en una obra artística podemos medir la creatividad del individuo, la energía pulsional que circula a través del pincel entrando nuevamente al cuerpo en un encauzamiento vertiginoso que sin duda hace del artista un individuo que vive cerca del límite, aunque no siempre pueda notarlo.

7- Recordemos la crítica que hace Alan Sokal en “Imposturas Intelectuales” contra el uso de terminología de la Topología en los seminarios de Lacan.

CINE

Psicoanálisis y Arte: respuesta al vacío [**]

Carlos Gustavo Motta [*]

La Representación-Arte es una clara muestra de la presencia de la mirada.

¿De qué modo, textos escritos por Sigmund Freud o referencias utilizadas por Jacques Lacan, iniciaron el camino de una nueva lectura crítica sobre una obra de arte?

Del psicoanalista, el artista aprenderá en primer lugar, la práctica de los rodeos, el gusto por lo sinuoso, las repeticiones o los atajos engañosos. En el orden de las representaciones, pocas veces la línea recta es el mejor camino entre un punto y otro. Una obra de arte es un enigma, similar al que la Esfinge confronta a Edipo y que para él constituye el primer paso en la búsqueda progresiva y mortificante de una verdad.

Asimismo, el Arte es la salida del Horror Fundante de cada uno.

Inicio que parte desde la expresión de lo Estético para alcanzar así, a una experiencia posible de su manifestación.

Existe una relación histórica Dalí/Freud/Lacan pocas veces comentada. Estos tres genios convivieron simultáneamente en una época y cada uno de ellos, provocó marcas individuales que se convirtieron en acontecimientos de vital importancia para la humanidad.

Este artículo, lector, es un avance de un capítulo de mi publicación "Las películas que Lacan vio y aplicó al Psicoanálisis". Si desea alguna ampliación, puede dirigirse al mail que figura en las referencias al pie de página.

1.- Dalí con Freud: Un cráneo con forma de caracol

Dalí en su estadía en la ciudad de Londres, el 19 de julio de 1938, visita a Freud, quien ya exiliado, acepta un encuentro con el pintor catalán conjuntamente con el poeta Edward James y el escritor Stefan Zweig.

Freud quien mantenía correspondencia con este último, le escribe:

Hasta ahora me inclinaba a pensar que los surrealistas, que parecen haberme elegido como santo patrón, eran unos locos absolutos (pongamos que el 95% como el alcohol). Pero el joven español, con sus ojos cándidos y fanáticos y su innegable maestría técnica, me ha sugerido otra apreciación y a reconsiderar mi opinión. Efectivamente, sería muy interesante estudiar analíticamente la génesis de un cuadro de este tipo. Desde el punto de vista crítico, sin embargo, siempre se podría decir que la noción de arte rechaza cualquier extensión cuando la relación cuantitativa, entre el material inconciente y la elaboración preconciente, no se mantiene dentro de determinados límites. Hay allí, en todo caso, serios problemas psicológicos.

De esta visita, Dalí nos deja la siguiente impresión:

Mis tres viajes a Viena fueron exactamente como tres gotas de agua, faltas de reflejos que las hicieran brillar. En cada uno de estos viajes hice exactamente lo mismo por la mañana, iba a ver el Vermeer de la colección Czernin, y por la tarde, no iba a visitar a Freud, porque invariablemente me decían que estaba fuera de la ciudad por motivos de salud.

Recuerdo con dulce melancolía haber pasado esas tardes vagando al azar por las calles de la antigua capital de Austria....Al anochecer mantenía largas y cabales conversaciones imaginarias con Freud; hasta me acompañó una vez y permaneció conmigo la noche entera pegado a las cortinas de mi habitación del Hotel Sacher.

Varios años después de mi último intento ineficaz de verme con Freud, hice una excursión gastronómica por la región de Sens, en Francia. Empezamos la comida con caracoles, uno de mis platos favoritos. La conversación recayó en Edgar Allan Poe, magnífico tema para acompañar el paladeo de los caracoles, y trató especialmente de un libro, recién publicado, de la princesa de Grecia, Marie Bonaparte, que es un estudio psicoanalítico de Poe. De pronto vi una fotografía del profesor Freud en la primera página de un periódico que alguien estaba leyendo junto a mí. Inmediatamente me hice traer el ejemplar y leí que el desterrado Freud acababa de llegar a París. No nos habíamos repuesto del efecto de esta noticia cuando lancé un grito. ¡En aquel mismo instante había descubierto el secreto morfológico de Freud! ¡El cráneo de Freud es un caracol! Su cerebro tiene la forma de una espiral -¡que hay que sacar con una aguja!-

Este descubrimiento influyó mucho en el dibujo de su retrato que hice más adelante del natural, un año antes de su muerte...

Debía verme con Freud, finalmente, en Londres. Me acompañaban el escritor Stefan Zweig y el poeta Edward James. Mientras cruzaba el patio de la casa del anciano profesor vi una bicicleta apoyada en la pared y sobre el sillín, atada con un cordel, había una roja bolsa de goma, de las que se llenan de agua caliente, que parecía llena, y sobre la bolsa ¡se paseaba un caracol! La presencia de este surtido parecía extraña e inexplicable en aquel patio del domicilio de Freud.

Contrariamente a mis esperanzas, hablamos poco, pero nos devorábamos mutuamente con la vista. Freud sabía poco de mí, fuera de mi pintura, que admiraba, pero de pronto sentí el antojo de aparecer a sus ojos como una especie de dando del "intelectualismo universal".

Supe más adelante que el efecto producido fue exactamente lo contrario.

Antes de partir quería darle una revista donde figuraba un artículo mío sobre la paranoia. Abrí, pues, la revista, en la página de mi texto y le regué que lo leyera así tenía tiempo para ello.

Freud continuó mirándome fijamente sin prestar atención a mi revista, Tratando de interesarle, le expliqué que no se trataba de una diversión surrealista, sino que era realmente un artículo ambiciosamente científico y repetí el título, señalándolo al mismo tiempo con el dedo.

Ante su imperturbable indiferencia, mi voz se hizo involuntariamente más aguda y más insistente. Entonces, sin dejar de mirarme con un fijeza en que parecía convergir su ser entero, Freud exclamó, dirigiéndose a Stefan Zweig: "Nunca vi ejemplo más completo de español ¡Qué fanático!"

Esta anécdota tiene variaciones escritas por el propio Dalí, mostradas en su *Diario de un genio*. Allí escribe que el cerebro de Freud es uno de los más "sabrosos e importantes de la época" y también es el caracol de la muerte terrestre. El cerebro de Freud para Dalí, es donde reside la esencia de la tragedia:

Al parecer, sin darme cuenta, dibujé la muerte terrestre de Freud en el retrato al carbón que hice de él un año antes de su muerte...

Cuando Dalí encontró a Stefan Zweig y a su mujer en ocasión de una celebración en la ciudad de New York le preguntó cuál había sido realmente la reacción de Freud en presencia de su retrato. El escritor austríaco sólo respondió con evasivas. Únicamente al leer el final de su libro póstumo y autobiográfico de aquél, *El mundo de ayer*, Dalí supo inmediatamente la verdad: Zweig le había mentado.

Según el párrafo leído de la obra mencionada, "el retrato de Dalí presagiaba de una manera clara la inminente muerte de Freud", y nadie se había atrevido a mostrárselo, temiendo sobresaltarlo innecesariamente, sabiendo que era víctima de un cáncer terminal.

Recuerdo mi estadía en Londres, en el verano de 1994. Visité el Museo de Freud en Maresfield Garden. En la Oficina de Turismo de la ciudad, nadie supo decirme cómo tenía que llegar al museo. Finalmente, un taxista inglés me llevó a bordo de un *black-cab*. Allí él me explicó que no era un museo muy visitado y que sí lo hacían muchos psicoanalistas. A la mejor manera de Holmes, y haciendo gala de su tierra, él había deducido que lo era. Una vez allí, el famoso cuadro pintado por Dalí, el mismo que estamos haciendo referencia, lo encontré ubicado en un palier sobre las

escaleras que conducen al primer piso de la casa. Alejado del consultorio de Freud e intentando pasar desapercibido, quizá para que el fantasma de Dalí, no perturbe al maestro descubridor del inconciente.

2.- Dalí con Lacan

Una llamada telefónica distrajo al joven Dalí. Tenía treinta y tres años y había llegado a París. Su método de trabajo que él llamó paranoico crítico, lo publicó en una revista que condensaba en sus páginas al movimiento surrealista llamada *Minotaure*. Allí escribían jóvenes amigos y colegas con sus mismas inquietudes. Su artículo se llamaba "Mecanismo interno de la actividad paranoica".

- Hola, ¿monsieur Dalí?

- Sí, él habla.

- Monsieur Dalí, habla el Dr. Jacques Lacan

- Ah! Encantado Monsieur Lacan, he oído hablar de Ud.

- ¿Sí?...Lo llamo para felicitarlo por su artículo publicado en *Minotaure*, estoy asombrado ante la exactitud de su conocimiento científico en esta materia y en la que generalmente no se la comprende lo suficiente...

- Muchísimas gracias! Es un verdadero halago para mí...

- Sí, a decir verdad me encantaría verlo para continuar discutiendo con Ud toda esta cuestión.

- Bien, muy bien... ¿qué le parece hoy mismo, por la tarde en mi estudio de la calle Gaugué?...

- Allí estaré, replicó rápida y afablemente, Jacques Lacan.

Soy un delirio viviente y controlado

Así comienza Dalí, el capítulo "Cómo devenir paranoico-crítico" de su libro *Confesiones inconfesables*:

Yo soy porque deliro, y deliro porque soy. La paranoia es mi misma persona, pero dominada y exaltada a la vez por mi conciencia de ser. Mi genio reside en esta doble realidad de mi personalidad; este maridaje al más alto nivel de la inteligencia crítica y de su contrario irracional y dinámico. Derribo todas las fronteras y determino continuamente nuevas estructuras de pensar. Mucho antes de haber leído, en 1913, la admirable tesis de Jacques Lacan (*De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité*), tenía perfecta conciencia de cuál era mi fuerza.

Gala me había exorcisado, pero la intuición profunda de mi calidad genial estaba ya presente en mi espíritu y en primer lugar en mi obra. Lacan ilustró científicamente un fenómeno oscuro para la mayor parte de nuestros contemporáneos -la expresión paranoia- y la definió de manera exacta.

La psiquiatría, antes de Lacan, cometía un burdo error a este respecto: pretendía que las sistematización del delirio paranoico se elaboraba "después" y que este fenómeno debía ser considerado como un caso de "locura razonante". Lacan demostró lo contrario: el delirio es una sistematización en sí mismo. Nace sistemático, elemento activo decidido a orientar la realidad alrededor de su línea dominante. Es lo contrario de un sueño o de un pasivo automatismo frente al movimiento de la vida. El delirio paranoico se afirma y conquista. Es la acción surrealista lo que trasvasa el sueño y el automatismo a lo concreto; el delirio paranoico es la misma esencia surrealista y se basta con su fuerza....

El Surrealismo es un movimiento literario y artístico nacido en Francia, en 1924, e impulsado por André Breton entre otros, quien mantuvo, en un principio, contactos con Dadá. Algunos de sus representantes fueron Max Ernst, Paul Klee, Max Ernst, André Masson; Hans Arp y Dalí. Esta tendencia intentaba traducir plásticamente las imágenes de procedencia psíquica, reconstruir el mundo de los sueños y reflejar el inconciente. Perseguía la liberación de las fantasías concientes y de la imaginación, y la libertad del artista en relación a la racionalidad. Reconstruía el mundo de los sueños y produjo innumerable cantidad de obras, a veces, de carácter bizarro.

A las seis en punto sonó el timbre de la puerta...Tuvimos la sorpresa de descubrir que nuestras opiniones eran igualmente opuestas, y por las mismas razones, a las teorías constitucionales aceptadas entonces casi unánimemente. Partió con la promesa de que mantendríamos un contacto constante y nos veríamos periódicamente. Después de

su partida, me puse a pasear por mi estudio intentando reconstruir el curso de nuestra conversación y sopesar más objetivamente los puntos en que nuestros raros desacuerdos pudieran tener verdadera importancia. Mas cada vez estaba más perplejo por la manera, más bien alarmante, como el joven psiquiatra me escudriñaba el rostro de vez en cuando. Era como si el germen de una extraña, curiosa sonrisa quisiera entonces transparentarse en su expresión. ¿Estaba estudiando los efectos convulsivos, en mi morfología facial, de las ideas que agitaban mi alma? Encontré la respuesta al enigma cuando fui a lavarme las manos. Pero en esta ocasión lo que me dio la respuesta fue mi imagen en el espejo. ¡Había olvidado quitar de mi nariz el cuadradito de papel blanco! Durante dos horas, había discutido cuestiones del carácter más trascendental en el tono de voz más preciso, objetivo y grave, sin darme cuenta del desconcertante adorno de mi nariz. ¿Qué cínico habría podido representar concientemente este papel al fin?

Existen otras versiones del mismo episodio, no contadas por Dalí y que señalan a éste, en una clara posición provocadora en relación a Lacan. En ambas anécdotas, Lacan recoge el guante, “jugando” la propia táctica del pintor. Por otro lado, sabemos que el gran psicoanalista francés era una persona sumamente amable y es entonces que a este rasgo de carácter se le suma la rápida resolución de lo que parece ser sorprendente.

Nadie mejor que Lacan para hacerle frente a lo real de un encuentro.

3.- El Nombre Propio en la dimensión estética

Una creación de arte, una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical, un film u otra expresión, es un relato subjetivo, una ficción propia de la naturaleza humana.

Un autor, que quizás deje de ser anónimo, relata un fragmento de su historia en la representación elegida.

Su mundo de representaciones resultará enigmático para un semejante, puesto que la dificultad se encuentra en la diferencia que una representación singular provoca.

La representación singular es la expresión de una diferencia que se dirige a un otro.

Una respuesta al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría, al horror. Es, fundamentalmente, la modalidad, la característica, lo que llamamos creación artística, es decir, la transfiguración de un lugar común.

Un lugar inventado, nuevo.

El arte produce impresiones y expresiones que inciden en la sensibilidad y permiten la afluencia del deseo: eso que es tan íntimo en cada uno de nosotros, y que nos aleja de lo inquietante, de lo siniestro, o al menos, provoca un intento de mantener a distancia el horror de aquello que nos resulta difícil comunicar.

La mayoría de las personas denomina a este proceso, angustia.

El poder de síntesis que está en función de la siguiente argumentación, se desplaza a una obra de arte considerada como el relato de un fragmento de historia subjetiva, que puede responder o no, a la tendencia de un pensamiento de la época.

Cuando se provoca una ruptura en el modelo temporal, hablamos con seguridad, de un cambio de paradigma, entendiendo este último, como un antes y un después de lo que se muestra, de lo que se da a ver.

El arte no satisface, genera agujeros, requiere de sedimentos.

No se lleva bien con la prisa.

Alguien experimenta una representación posible que le pertenece. Seguramente esa, provocará un cambio a quien será testigo con su mirada.

La obra-en-sí logrará su objetivo: para ese espectador, ya nada será lo mismo.

Para su creador, será un breve momento de satisfacción o una huida de sus sentimientos.

En el eje del tiempo se produjo un efecto de devenir a instante.

Devenir: provocado por el artista en la construcción de su obra, en la duración de ella, en su transcurrir.

Instante: de la mirada que se ubica en el testigo, en el espectador. En su captura.

Y por sobre todas las cosas, la invención del Nombre Propio del artista: no hay “movimientos artísticos” sino singularidades excluyentes.

Estos dos conceptos, devenir e instante, pueden invertirse en su producción, también confluir en un proceso dialéctico: instante-devenir, ubicando dicho eje temporal del lado del artista.

Ello se comprende de una manera sencilla y definitiva: el arte avanza y genera mundo.

La obra de un artista merece ser tenida en cuenta, porque en ella se ha invertido un tiempo de construcción, que es único en cada uno de nosotros. Un tiempo que se desplaza al respeto de la contemplación del otro, y no, para que éste encuentre fallas, defectos, errores, falta de técnica, etc. o sólo virtudes.

Un tiempo que escribe y permite contar, ser contado y contarse.

Fragmentos o piezas que se encuentran, no siempre originales, pero sí legítimas.

Notas

*Carlos Gustavo Motta es psicoanalista, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

**El artículo posee todos los Derechos Reservados y cualquier ampliación puede ser solicitada a cgmotta@fibertel.com.ar El autor autoriza que este capítulo del libro “Las películas que Lacan vio y aplicó al Psicoanálisis” pueda ser reproducido en este número de Virtualia.

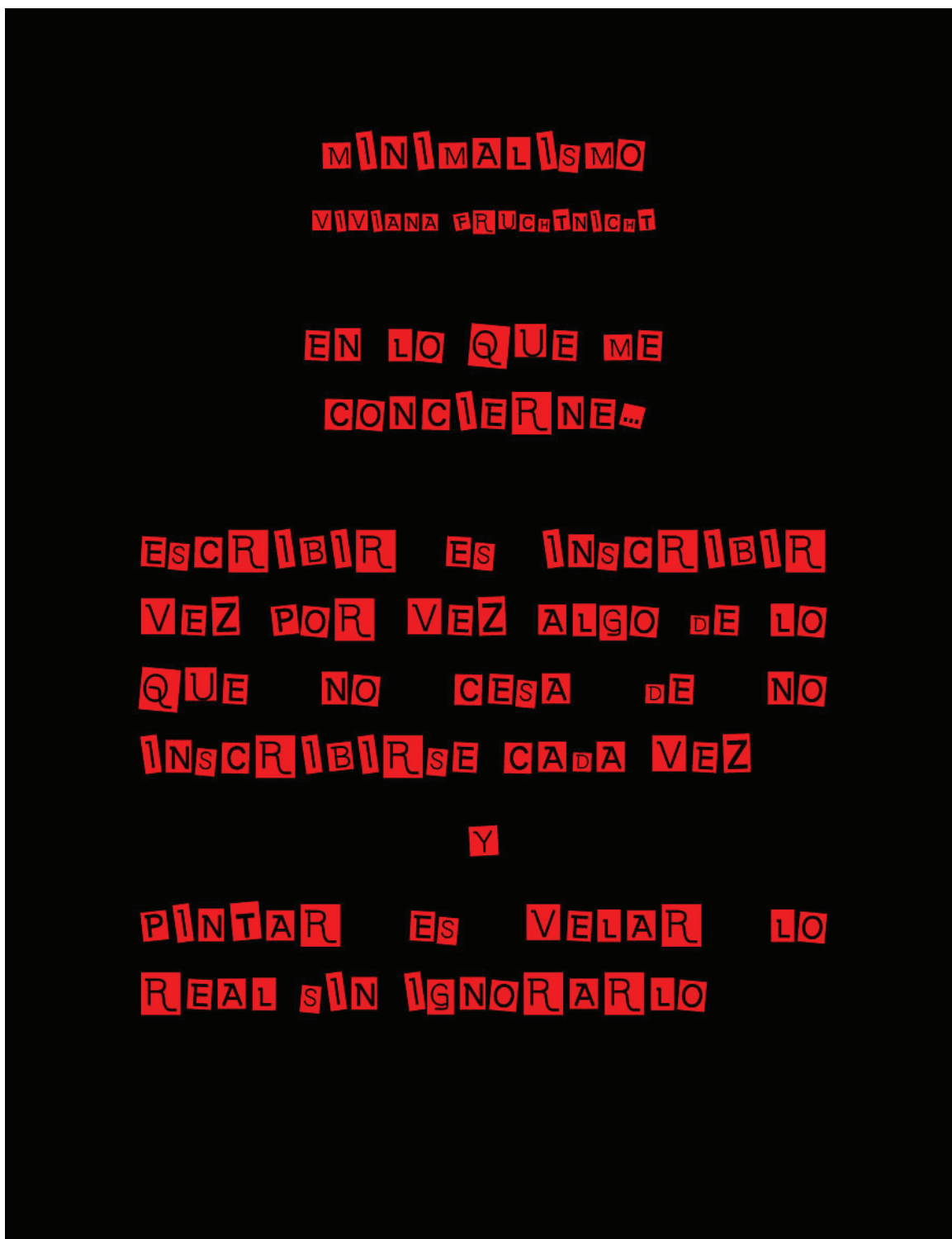
Bibliografía

- S. Dalí. *Obra Completa*. Vol I y Vol. II. *Textos autobiográficos*. Fundación Gala Salvador Dalí. España.
- S. Freud. *Obras Completas*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires. Argentina.
- J. Lacan. *El Seminario 3. Las psicosis*. Ed. Paidós.
- J. Lacan. *Ecrits*. Ed. Seuil.
- C. G. Motta. “...en el cielo y la tierra...” *Estudio sobre el proceso creador*. Editorial Grama. Buenos Aires. Argentina. 2005.
- C.G. Motta. *Psicoanálisis Líquido*. Editores Contemporáneos. Buenos Aires. Argentina. 2009.
- E. Roudinesco. *La batalla de los cien años. Historia del psicoanálisis en Francia (tomo 2) -1925-1985-* Ed. Fundamentos. España.

ESCRITURA Y PINTURA

Minimalismo

Viviana Fruchtnicht



FOTOGRAFÍA

Predador presa

Jorge Malachevsky [*]

No veo en ti más que lo que llevas puesto. Lo que portas es lo que vive y te hace ser lo que eres. Tu postura, tu gesto son la postura y el gesto de las muchedumbres. De los que no tienen palabras, de los que las simulan. De los que hacen de las palabras o de las imágenes un simulacro vacío, pero necesitan de esa especie del vacío para hacerse un ser, semejándose a todos. Uniforme. Una forma. Uniformado. Forma Uno, Uno que forma.

Es la luz cayendo sobre ellos la forjadora del detalle. Con su potente y preciso soplo sectoriza, esculpe, vitaliza la inerte masa de la que están hechos. Pero sólo un deseo anónimo completará el trabajo, sobrecargándolos. Luego, súbitamente, el ánimo se hará en ellos, y fulguraran en una identidad prestada, momentánea, que dura el tiempo que dure la mirada transeúnte. Objetos animados, *Mannekijn*, pequeños hombres. La Luz está de su parte. La divina Luz Dicroica.

Atrapar algo de extrema fugacidad, ese es el propósito de sus existencias. Aunque no puedan cumplirlo sino recurriendo a la quietud. Son criaturas que posando, hacen que el ansia se pose en ellos, y la capturan - algo tan inquieto, sólo puede atraparse recurriendo a la inmovilidad del señuelo.



Nacidos de la creencia en una eterna belleza, resucitan y paralizan un gesto, una pose de los hombres más bellos. Pero más allá de cualquier patrón que conjuren, disponen más bien de la belleza en su apelación al instante, en su capacidad de encandilar.

Es así que no es a ellos a quien la mirada diriges, sino a lo que llevan puesto. O mejor, al producto combinado de su porte y su atavío, extraño conjunto que podría llamarse su *aura*. Eso es lo que encandila en ellos. En nombre de la immaculada belleza, cautivan por sorpresa, para ofrecer lo más fútil.

Aunque claro está, más allá de cualquier ofrecimiento, la operación concluida es una simple cuestión de alimentación.

El destino de estas criaturas, como todo destino, no puede escapar de sí ni medir sus consecuencias. Buscando un fugaz bocado que los anime, devastan con su apetito la fugacidad de cualquier otro instante posible en la víctima. Las vacían de sentido. Homologan el ansia de los hombres.

El suceso se repite vez tras vez. Mientras las luces de los escaparates de la mitad del mundo se apagan y se prendan las de la otra mitad, su continuidad está asegurada. Donde quieras, no hay un solo momento en que un cazador, no se vuelva presa.

Se trata de una gran confabulación. Las vidrieras han pasado a ser un altar multiplicado donde se recibe algún alivio. Altares del alma, aún mantienen cierta versión de lo que deben ser las alturas: hacia ellas se hacen reverencias y se acomodan las esperanzas, y de ellas puede uno llevarse un souvenir. Por cierto, para los hombres el asunto se resume a esto último, a esa insignificancia. Volverse a casa con una parte del cielo les resulta un bálsamo, los pacifica. Se deleitan con su procura por un tiempo, aunque hayan pagado por ella un precio injusto y estén conminados a volver por más.

La peregrinación de fieles es permanente. Apoyan sus miradas entre los reflejos del escaparate. Derviches de una infame estirpe, adoradores de lo frívolo, mariposas bailarinas que consumen lo que les resta de vida alrededor del cono de luz - como si lo que ocurriera allí fuera lo más importante que la noche tuviera por ofrecer.

A fin de cuentas, se trata de eso: los hombres perseveran en quedarse sin noches ni enigmas, sin nombres ni preguntas. Iniciados en una condición permanente del ansia, a cambio de gadgets marcados, reniegan de cualquier búsqueda. En esta fiesta del exceso, las Marcas se afanan por completar apetencias, por constituir sus relevos. Los nombres no alcanzan a valer para poner coto a esta locura. Una procura marcada es suficiente - es suficiente al menos, mientras el vértigo no exija.



Como velando los secretos de esos templos, en bambalinas, se mueve un ejército anónimo de sensibles decoradores, meticulosos maestros de la alta - o de la baja - costura y demás fieles sirvientes ajenos a su condición de sirviente.

Sacerdotes o prestidigitadores de la imagen que vierten celosamente las fórmulas iniciáticas sobre las figuras. Acomodan las etiquetas haciendo visibles las Marcas. Revisan los precios que se paga por tocar un instante el cielo. Deciden con cuidado las posturas que han de dar a los articulados miembros. Las figuras inertes soportan el trato, aceptan ser vestidos y trasladados de un lado a otro. Y allí quedan, a la espera de cautivar al cliente...o de saciar su propia sed.

Así es como hoy ellos se alimentan y crecen, y por gracia de nuestra cesión, viven y pernoctan entre nosotros. Objetos animados, seres del instante. De vez en cuando suman a su glotonería un regocijo, al hallar expandida más allá de la vidriera, una sombra, un eco de su propia presencia. Entre tus semejantes, donde quiera que vayas, puedes encontrar la soberbia del plástico, el hierático silencio que provoca suspiros, la mirada abyecta. Narcisos resucitados, cuerpos que se bastan a sí mismos.

La incansable batalla de los hombres por hacerse un ser, corre sin dudas a destajo frente a la ganancia de identidad de estos objetos. Son grandes devoradores, siempre algo sacan de cada par de ojos que detienen en la vidriera. Si sólo se es fiel al deleite, ellos saben muy bien de qué deleitarse y con qué migajas conformar a sus fieles.

Se aún que hay algo peor, y espero que confesarlo no me traiga consecuencias. En ciertas ocasiones, que no son abundantes y que nadie llega a poder anticipar, pues se gestan cuando el azar retira todas las miradas de las vidrieras. En esas exquisitas oportunidades, los maniqués agrupados cuchichean, comparten sus hazañas, comentan sus capturas. Cuando indefectiblemente la cháchara los lleva a entrever la naturaleza multiforme del ansia que se han tragado, algo atroz ocurre. Ellos detestan el sabor de lo inaudito, pero no pueden dejar de alimentarse. Y en un gesto que los muestra como a nosotros, renegando de sí mismos, vomitan. Cada vez que ello sucede, un infalible halo se propaga evaporando todo lo que nace, exterminando la posibilidad de cualquier espacio que no sea un cono, haciendo olvidar a los hombres sus sueños o insuflándoles propósitos humillantes. De ese estrago no hay más rastro que unas manchas en las pulidas plantas de sus pies, o un inadvertido doblez en esas nobles vestimentas que portan.



Notas

*Jorge Malachevsky es psicoanalista, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana -Sección Santa Fe, y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

PINTURA

Pintar el síntoma

Mónica Biaggio [*]

“Lo propio de las obras de arte es justamente que ellas demandan ser tratadas, en singular, una por una y no juntas, en una producción homogénea”[1]

Invencción o creación, el síntoma, el de cada uno, viene al lugar de la no relación sexual. El objeto *a*-rtístico, para decirlo en términos de Octavio Paz[2] se trata de un objeto que surge a partir del vacío, que se soporta de la castración[3]. Desde esta perspectiva, entonces, podemos ubicar en la obra de arte: el síntoma y el objeto *a*-rtístico. Ambos son producto del saber hacer con el vacío, ya sea por medio de un análisis o por el acto artístico.

Podemos pensar que de este modo el analista que deviene tal por el recorrido de un análisis, se hace artista. Decir esto no agota de ningún modo esa nominación, sino más bien que la misma es a condición de preservar el vacío como condición del acto.

Ahora bien, lo que me interesa subrayar es que es posible leer el síntoma al nivel de la obra de arte, si entendemos que el síntoma es lo que queda de lo que fue para cada uno la tragedia de la no relación sexual. En esta nueva elaboración, de la mano del análisis, hay creación, hay obra de arte. Porque el síntoma como la obra de arte viene al lugar del agujero originario; en este sentido podemos pensar que si bien la obra de arte responde a un singular siempre inédito, esto no excluye el servirse de... para crear.

Así por ejemplo, el cubismo, tiene como antecedente desde las experiencias de Cézanne, que reducía las formas de la naturaleza a formas geométricas, hasta la frontalidad egipcia, pasando por las nuevas teorías acerca del espacio-tiempo que tenían la visión plural de los objetos, distinta a la visión tradicional fundamentada en un único punto de vista. En esta invención, entonces, hay algo que estaba desde antes y algo que se suma, transformando, cambiando lo anterior.

Siguiendo a Eric Laurent, y haciendo un paralelismo con la situación analítica, podemos decir que no hay reducción respecto de una inscripción en el saber previo, sino que hay una inscripción nueva, dado que se trata de la incidencia memorable respecto de lo establecido y lo nuevo[4].



Es que no hay un universal que pueda decir “qué es una obra de arte”, como tampoco “qué es un síntoma”. Tanto el síntoma como la obra de arte se comportan, como lo que está por fuera, de un conjunto siempre infinito que viene a nombrarlo.

Desde esta perspectiva, tanto el arte como el síntoma, nos muestran aquello que resulta extranjero respecto de lo normativo. El artista, —que prefiero nombrar como *a*-rtista— tiene, como el *a*-nalista, un lugar de extimidad, siendo una obra de arte lo que ocupa “una función mayor de transmisión”[5]

Por lo tanto y dado que en el contexto actual del Debate de la Escuela Una, me invitaron, desde *Virtualia*, a presentar un trabajo testimonial sobre mi relación al arte y al psicoanálisis, acepté teniendo en cuenta la perspectiva de la ética de la generosidad propuesta por Eric Laurent[6] y desde mi posición analizante. Desde este momento de comprender, creo que es hora de tomar la palabra, inspirada en la ley hegeliana del corazón, para decirlo en los términos de J.-A. Miller[7].

“Lo que hace insignia” [8]

De familia de artistas; el arte quedaba anudado a la locura. Dibujar: una actividad que se inicio desde los primeros años. Dibujaba con exageración todo aquello que era *pathético*, lo que otorgaba la aprobación risueña de los mayores primero y de los pares en los distintos momentos de la vida escolar y social... “*el humor es el tránsito en lo cómico de la función misma del superyó*” [9].

Con el arte atravesé los años de la adolescencia y los reales que marcaron mi vida. El psicoanálisis de la mano de Freud ya se había presentado, sin embargo era necesario esperar.

“El rasgo unario nos interesa porque, como Freud lo subraya, no tiene especialmente que ver con una persona amada. Una persona puede ser indiferente y sin embargo, uno de sus rasgos será elegido como constituyendo la base de una identificación” [10]

Como el abuelo materno había elegido la carrera de maestra, en este caso maestra nacional de artes visuales. Conservaba una foto de él dando clases y en el fondo un pizarrón con la palabra “Escuela”. Versión del padre muerto en tanto simbólico, frente al cual los hijos tenían el poder de la palabra. El tío materno, cuyo nombre era el mismo que el de su padre, había sido un eximio dibujante: ¡un maestro!

Bajo la égida de esta marca emblemática había elegido a su analista. Así el nombre de Oscar Masotta y su presencia, a través de la transmisión de su enseñanza de la mano de quien fuera su discípula, le abrió la puerta al mundo del psicoanálisis de la Orientación Lacaniana, a sus maestros, y a la Escuela de la Orientación lacaniana desde su fundación.

En la escuela primaria y para risa de las maestras, había dibujado un Sarmiento bebe en su cuna y una frase: “*Sarmiento desde muy pequeño quería fundar Escuelas*”.

“La identificación con el síntoma se reduce a un rasgo. Lacan hizo del padre (...) una reducción al rasgo, del padre al nombre (...) el síntoma se vuelve nombre, precisamente porque éste último reúne los intereses de goce del sujeto” [11]

Devino, entonces, la construcción de la versión del padre ligada al rasgo que produjo el juicio final. Un sueño: la mano de un cadáver —similar al “Dedos” de *Los locos Adams*—, que se divisaba a lo lejos, en un “campo”, hacia el cual se dirigía, le decía adiós saludando amablemente con un pañuelo.

La construcción del nudo edipo-castración fue en torno a la segunda generación de la línea materna, siendo esto una invención que de la mano del psicoanálisis dio lugar a la separación de lo que había sido un estrago. Hacia ya quince años que no pintaba; dejo de pintar cuando comienzo la Facultad de Psicología y no lo hice durante muchos de los años subsiguientes luego de recibida.

Pintar el síntoma

Recortado el objeto de la fijación pulsional, el S1 aislado dio soporte al síntoma.

“Lo que caracteriza a S1 solo es que es captado fuera de los efectos de sentido, o sea, como letra. Lacan formula entonces que, desde este punto de vista, S1 es homólogo al objeto a” [12]

La niña había señalado la imagen de un Cristo diciendo “¡Líos!”. Del Otro, el ordenamiento simbólico: ¡Dios! Otra versión del padre.

Los líos estarán articulados en relación al padre y al nombre; siendo que un nombre se hace sin referencia. Dejar de buscar la legalidad de su nombre en el origen de sus orígenes, le permitió adoptar su propio nombre como nombre propio separado de su novela familiar.

J.-A. Miller en *Los signos del goce*, ubica dos vertientes del S1: una ligada a la representación, que responde a la lógica de la cadena simbólica, S1...S2 y otra ligada al síntoma en tanto se trata de lo real en lo simbólico.



En la vertiente del síntoma es posible ubicar el S1 solo, que en tanto letra proviene de *lalengua*. Es por ello que J.-A. Miller nos dice que *la función del padre se preservará como homogénea e incluso idéntica a la función del síntoma*[13].

Dios R: maestro como marca emblemática

Líos Σ: marca de lo real en lo simbólico como lo irreductible[14]

Es a partir de la intervención del Otro que los *líos* de *lalengua* caen bajo la barra siendo sustituidos por el significante: Dios, en tanto marca emblemática, S1: maestro. En este caso y siguiendo el matema de J.-A. Miller, la vertiente ligada a la representación, es decir, a lo simbólico, se presenta en el análisis en la cadena asociativa vinculada a todas las versiones del significante maestro ligado a lo que funcionó como Ideal del yo. En cuanto a la vertiente del síntoma que se desprende del S1 tiene su soporte en los *líos* de *lalengua*: punto irreductible del síntoma con el que podrá eventualmente saber hacer sirviéndose del nuevo anudamiento arte-psicoanálisis que vino al lugar del nudo edipocastración de los orígenes de la novela familiar.

Por lo tanto el síntoma funciona como un nudo siempre singular, en el que el *parlêtre* podrá saber hacer con lo que escapo al anudamiento de R.S.I.

Es en este sentido que creo que es posible leer lo que dice Lacan respecto de que con el psicoanálisis es posible cambiar el pasado; lo que nos deja, en una posición de apertura a los tiempos por venir en relación al psicoanálisis y en relación a la vida.

Notas

*Mónica Biaggio es miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP).

1- Wajcman, G; "El arte, el psicoanálisis, el siglo" en: LACAN, *el escrito, la imagen*, Ediciones del Cífrado, Bs.As, 2003.

2- Paz, O; ...*Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/Era, Madrid, 1994.

3- Miller, J.-A; "Siete observaciones de J.-A. Miller sobre la creación", en: *Malentendido* N°5, Bs.As, Mayo 1989.

4- Laurent, E; "El analista memorioso y la prisa", Seminario de las X *Jornadas anuales de la EOL Incidencias memorables en la cura analítica*, EOL-Paidós, Bs.As, 2003.

5- Wajcman, G; "El arte, el psicoanálisis, el siglo" en: LACAN, *el escrito, la imagen, op.cit, pág.I*.

6- Laurent, E; Boletín AMP 2010, Numero 1, 15/12/2009.

7- J.-A. Miller, *El Debate de la Escuela Una (III)*, 22 de enero de 2010.

8- Parafraseando el título del seminario de J.-A. Miller.

9- Lacan, J., "Kant con Sade" en *Escritos 2*, Siglo veintiuno, Bs. As., 2002, pág. 731.

10- Lacan, J., *L'Insu*, Clase del 16/11/76 "Las identificaciones", inédito.

11- Laurent E., "Síntoma y nombre propio", en: *Síntoma y Nominación*, pág.102 y 104.

12- Miller, J.-A; *Los signos del goce*, Paidós, Bs.As.1998, pág. 344.

13- Miller, J.-A; *Los signos del goce, op.cit*, pág.365.

14- Tarrab, M. Primer testimonio como AE. En la EOL ,Buenos Aires 25/4/06 y en el IV Congreso de la AMP en Roma 15/7/06.

Bibliografía

- Lacan, J., "Kant con Sade" en *Escritos 2*, Siglo veintiuno, Bs. As., 2002.
- Lacan, J., *L'Insu*, Clase del 16/11/76 "Las identificaciones", inédito.
- Lacan, J; Seminario 18 "De un discurso que no fuese del semblante", 1971, inédito.
- Lacan, J; Seminario 22 "R.S.I", 1974-1975, inédito.
- Lacan, J; *El Seminario, Libro 23, El sinthome*, Paidós, Bs.As, 2006.
- Miller, J.-A; "Siete observaciones sobre la creación", en: *Malentendido* N°5, Bs.As, Mayo 1989.
- Miller, J.-A; *Los signos del goce*, Paidós, Bs.As, 1998.
- Miller, J.-A; *De la naturaleza de los semblantes*, Paidós, Bs.As, 2002.

- Miller, J.-A. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, Paidós, Bs.As.2003.
- Miller, J.-A; *Introducción a la Clínica Lacaniana*, ELP, Barcelona, 2006.
- Miller, J.-A; *El Debate de la Escuela Una (III)*, 22 de enero de 2010.
- Laurent, E; *Las paradojas de la identificación*, Eol-Paidós, Bs,As, 1999.
- Laurent, E; "El analista memorioso y la prisa", Seminario de las X Jornadas anuales de la EOL *Incidencias memorables en la cura analítica*, Eol-Paidós, Bs.As,2003.
- Laurent, E; Boletín AMP 2010, Numero 1, 15/12/2009.
- Laurent E., *Síntoma y Nominación*,
- Laurent, E.: *El Tao del psicoanálisis. El Caldero de la Escuela n° 74*. Ed. EOL. Bs. As., nov.-dic. 1999.
- Torres, M; *De los síntomas al síntoma*, Cuadernos del Icba N°1, Instituto del Campo Freudiano, Bs.As, 1999.
- Torres, M; *Fracaso del inconsciente, amor al síntoma*, Grama, Bs.As, 2008.
- Wajcman, G; "El arte, el psicoanálisis, el siglo" en: *LACAN, el escrito, la imagen*, Ediciones del Cifrado, Bs.As, 2003.
- Tarrab, M. Primer testimonio como AE. En la EOL ,Buenos Aires 25/4/06 y en el IV Congreso de la AMP en Roma 15/7/06.
- Autores Varios, *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, Del cifrado, Bs.As, 2006.
- Paz, O; *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/Era, Madrid, 1994.

PINTURA – POESÍA

Pinceladas Psicoanalíticas

Claudio Curutchet

Recuerdo la adolescencia como el inicio por mi interés en los colores y las formas. En aquellos años me dirigí a la biblioteca de Martínez cercana mi casa y empecé a concurrir a clases de pintura. Poco tiempo más tarde abandoné y seguí pintando o dibujando solo. Esporádicamente, y al mismo tiempo empecé con la escritura –poemas-, y mis primeras lecturas al respecto. Un autor que me interesó fue Rimbaud (a la distancia creo que me interesó su manera de escribir, lo particular de su escritura), luego los surrealistas franceses, a los que los leía con pasión, pero poco entendía -¿es la poesía para entender? Más tarde asistí a un atelier de pintura en San Telmo y luego a un seminario con Luis Felipe Noé.



Así, mirando cuadros, muestras de pintura, leyendo, -todo esto de una manera solitaria-, y alguna novia en la adolescencia -y aún después- que estaba en relación al arte hacía que me sintiese cada vez más atraído. Todo eso fue preparando lo que después aparecería: la pintura, la poesía y también... el psicoanálisis.

Creo que el hilo conductor era una búsqueda de lo más propio.

Mi relación con la pintura, la poesía y el psicoanálisis

En la poesía y el psicoanálisis mi relación está dada por el trabajo, si bien de manera diferente, con la palabra. En la pintura, en cambio, hay una prevalencia de la imagen.

Lo que me interesa, en todos los casos, es que esté en juego lo más propio y que pueda aparecer lo más particular que hay en mí.

En el psicoanálisis el malestar, los síntomas, el padecer, deben ser escuchados en palabras. El síntoma tiene un sentido a develar, a descifrar, ese nudo que perturba debe ser tratado con palabras.

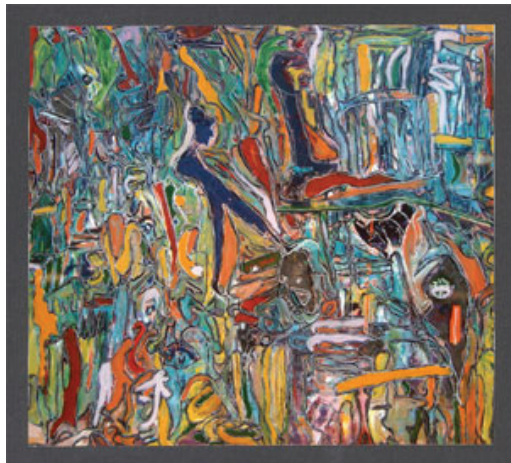
Mientras que en el psicoanálisis se escucha el tropiezo, la vacilación, lo repetitivo, en la poesía se escucha el ritmo, la musicalidad de las palabras. En mis poemas me interesa mostrar el sin-sentido, lo bizarro, lo irracional, lo que no cierra.

En la poesía hay que soportar eso que no se entiende y en cierto sentido hay un paralelismo con el psicoanálisis. Eso habla, pero más importante es eso que no habla, allí donde hay satisfacción del síntoma, goce – tanto en un análisis como en la lectura.

En la pintura comanda la imagen. El pintor en muchos casos inventa imágenes, así como el poeta inventa sus versos, hay algo del orden de la invención. Si bien la imagen que queda plasmada en la tela es una parte importante de la cuestión, lo más importante, en mi opinión, es el saber-hacer en sí mismo, más allá de los resultados.

La pintura no está meramente en función de lo bello, la pintura organiza alrededor-de.

Con el arte la pulsión encuentra otra manera de satisfacerse, no es una vuelta sobre el síntoma.



En el comienzo

Me interesa, cuando comienzo a pintar un cuadro, no partir de algo prefijado ni de una idea, ni de un bosquejo en carbonilla, sino de manchas, generalmente caóticas (creo que nuestra naturaleza es caótica, en su inicio), luego empiezo a mirar, a buscar colores, formas, figuras, es decir que la imaginación vuela. No pinto lo que veo en la realidad sino que pinto eso que miro.

Finalmente hay un abandono del cuadro, y ahí se juega la cuestión de dónde dejar, dónde terminar. Allí se está solo frente al cuadro.

La poesía

Participo del movimiento *Poetas del mundo*, en cuyo manifiesto se sitúa a la poesía como compromiso con la palabra, como apuesta por la diversidad cultural y por la paz. Parecería tener una finalidad aquí, aunque tal vez la poesía sea una existencia que no sirva para nada. Sin embargo, la poesía hace lazo, alguien escribe, alguien escucha, alguien lee. En este sentido tiene algo en común con el síntoma: hace lazo con el Otro.

POESÍA

Por un final

Silvia Bermudez [*]

Por un final... real

El micelio mora
en el reino de lo oculto
lo no reconocido
raíz de un destino
fijado en sus filamentos
paradójica satisfacción
autora de los surcos
más mortificantes

grietas

retenida / demorada
férrea moral
pobreza/desbelleza
encierro / soledad

ver callando

amosacado

El micelio mora...
desnudado

despegan
las resistentes fibras
gramática fundante
vueltas
revueltas

crítica
mudez / enmudecida
voz del amado
enemigo

religiosa pedagogía

muerte / ruptura

Salto
sin penar
divertida soltura
insensata dicha
otra voz
otro lazo

Abrazo
Claro
Poesía.



"Il Disinganno" (1754) di Francesco Queirolo
Museo Cappella Sansevero, Napoli

Notas

*Silvia Bermúdez es psicoanalista, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP).

COMENTARIOS DE LIBROS

Les psychoses et le lien social. Le noeud défait

Pierre Naveau

Las psicosis y el lazo social es un libro editado en Francia en el año 2004. En su tapa, encontramos la ilustración (que bien puede verse en el Musée d'Orsay) de uno de los cuadros del dormitorio de Van Gogh en Arlés. Como se sabe, el mismo Van Gogh fue quien pintó varias réplicas de este cuadro, al que -más allá de las diferentes traducciones- le puso simplemente el nombre de *El dormitorio*. Leemos ya en la tapa el adelanto en imágenes de una pregunta que cifran los últimos capítulos del libro: ¿qué función tendría el arte en las psicosis?

El tema se introduce con una pregunta ya clásica y que orienta la escritura de cada capítulo: ¿qué consecuencias tiene la psicosis en la construcción del lazo social? Cuatro títulos ordenan el material clínico en la partición del libro: La voz en la psicosis, El problema de la identificación en la psicosis, El niño y la psicosis y Literatura y psicoanálisis.

La estructura psicótica presenta para el autor la paradoja de estar en la sociedad y fuera del lazo social. Por supuesto, se puede estar en la sociedad y "vagar por la vida como la cáscara estéril de la luna -" como describe Joyce en *Retrato de un artista adolescente*. Pero esto, a diferencia del planteo del autor, no impresiona ser la cuestión fundamental. Más bien este libro nos habilita a hacer de este planteo clásico la causa de otra pregunta. No precisamente de cómo se fractura el lazo social en la psicosis, sino de cómo las psicosis dan cuenta de distintas modalidades de lazo social que no se sostienen en el Nombre del Padre.



Pierre Naveau define el lazo social a partir del concepto de estructura, discurso y nudo. Con un estilo claro y no sin precisión conceptual, situará las distintas manifestaciones clínicas de la ruptura del lazo social en la psicosis.

La dificultad de asumir la responsabilidad de la enunciación, la interrupción de frases, la sensación de tener la mirada como enemigo, son algunos ejemplos. Frente a esto, demuestra clínicamente cómo las diferentes posiciones subjetivas varían en un camino que va "de la tragedia a la comedia". Si para algunos se trata de la soledad y el silencio, para otros es más bien la ironía o el esfuerzo de rigor.

En el apartado *La voz en la psicosis*, la hipótesis del autor reza que la alucinación surge en el tiempo de suspenso que introduce una distancia entre la *distribución* y la *atribución* de la voz. El acto de oír implica un acto de atribución, atribuir la frase a la voz que la enuncia. El sujeto queda así confrontado a la distribución de la voz, tal como Lacan lo formaliza en su escrito *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*. Pero es en ese tiempo de suspenso donde se genera una incertidumbre. Desde esta perspectiva considerará el pasaje al acto como la realización de la intención de exclusión del sujeto, que conlleva toda alucinación verbal. El autor desprende una definición de lazo social en esta primera clínica de Lacan: si hablar es hablar a otro, si esto es el fundamento de la dialéctica de la palabra, entonces el lazo entre los significantes es el lazo social. La interrupción de la frase en el caso "Marrana" vuelve imposible el diálogo, se trata precisamente de un monólogo.

En las "epifanías" de Joyce, la significación se separa del significante "como el que escucha una canción cantada en una lengua extranjera y que proviene de una voz lejana"; la ironía indica que el Otro no existe, que el lazo social es en el fondo una estafa. El autor se refiere con esta última frase al conocido artículo de J.-A. Miller *Clínica irónica*.

El desarrollo conceptual sobre estos temas es ofrecido al lector mediante ilustraciones clínicas de una destacable riqueza. Dicho desarrollo redundante en la claridad de su estilo y hacen del mismo ameno para su lectura.

No hay duda alguna sobre lo concluido por el autor: no hay lazo social en la psicosis desde los términos teóricos que se utilizan para explicarlo. Si ustedes recuerdan, a partir de la lectura del seminario de Lacan *El reverso del psicoanálisis-1969-1970-*, podríamos desprender una definición del lazo social haciéndolo equivaler al concepto de discurso, de tal manera que podríamos decir que ésta es una definición *strictu sensu* de lazo social.

El llamado por Lacan "dicho esquizofrénico", referido a la esquizofrenia, queda ubicado, en su artículo *El Atolondradicho* (1972) como fuera de discurso "establecido". Decir que no hay discurso establecido en la esquizofrenia, ¿es lo mismo que decir fuera de discurso?

Propongo ir más allá de las respuestas dadas para sostener los interrogantes que el libro puede suscitarlos.

Nuestro autor se pregunta qué permite suplir esa falta de vínculo social. Habría que preguntarse si en vez de acentuar la falta en la psicosis podríamos localizar la falta en la estructura, el "no hay relación sexual". Entonces el psicótico ¿tiene que suplir esa falta o tanto la neurosis como la psicosis dan cuenta de distintas maneras de arreglárselas con el lazo social que no existe de entrada? ¿Qué anuda la estructura?

Si bien Lacan conceptualiza en un primer momento al inconsciente como discurso del Otro -afirmación que permite pensar que el lazo social está de entrada y que la estructura, como cadena significante preexiste al sujeto-, luego dirá que el inconsciente es un enjambre, y por ende el significante solo, fuera de cadena, fuera de discurso, no implica el lazo social. Por lo tanto, con la primera definición de inconsciente, la psicosis quedaba del lado del inconsciente a cielo abierto, la alucinación como *interlocución delirante* no implicaba al Otro del reconocimiento. La psicosis quedaba entonces fuera de discurso (sin la referencia edípica). Con la segunda definición de inconsciente, el lazo social no estaría de entrada, el discurso sería *semblant*, y tanto neurosis como psicosis, serían formas diferentes de vínculo social. Este planteo es solidario del cambio teórico que va del *Nombre del Padre* a los *Nombres del Padre*.

A lo largo del texto los diferentes casos clínicos pondrán en tensión el fuera de discurso y la suplencia al mismo. Tanto Joyce como Beckett hacen de la escritura una solución posible al parasitismo del lenguaje. La relación del sujeto psicótico al lenguaje y a la palabra, determina que sea "amo en la ciudad". Esto hace que el parasitismo del lenguaje encuentre una solución posible mediante el proceso de escritura en Joyce.

En virtud de esto, en el apartado "Literatura y psicoanálisis" se hace hincapié en la solución del escritor irlandés. El ego suple el lapsus del nudo de modo que en el "Portrait de l'artiste en jeune homme" se presenta un nombre del ego: Stephen Dedalus. Pierre Naveau, señala cuatro aspectos de la biografía de Joyce. La falta de un padre simbólico, que le marcó una infancia "muerta y perdida" en la cual escuchar su voz monótona lo llevaba a un silencio; la voz de su padre "lo cansaba y lo deprimía". Apenas reconocía sus pensamientos como provenientes de él mismo. En segundo término, la culpa por haber pecado en sus relaciones sexuales con prostitutas que desencadenaron "una onda de vitalidad" que salía del cuerpo. Tercero, la confesión de sus pecados y la creencia en el juicio final, luego de la confesión un sueño donde su alma temblaba de miedo. Y por último, la relación al cuerpo. A sus seis años el castigo corporal del maestro provoca la sensación de que sus manos doloridas se desprendían del cuerpo. Luego, la escena de la paliza sobrevenida a los once años y la acusación de herejía provocan en su cuerpo un desprendimiento como la piel de un fruto maduro. Su deseo de ser un artista anuda los registros imaginario, simbólico y real, donde el autor ubica el pensamiento, el alma y el cuerpo. Es este deseo de ser un artista lo que lo lleva a escribir y a publicar lo que escribe, se dirige a otros destinatarios de sus escritos.

En relación al Finnegans Wake de Joyce el autor dirá: *“Sucedé entonces que se hace esclavo de un proceso de escritura para resolver el problema del ser que se le plantea. Una solución posible, como lo subrayó el Dr. Lacan, es hacerse un nombre justamente para responder al desafío de lo que Samuel Beckett llamó “el innombrable”.*

Carolina Alcuaz