

# LA PSICOLOGÍA DE ARTE EN DIÁLOGO CON LA OBRA

Alicia Álvarez - Laura Rey

Universidad Nacional de Las Plata – Facultad de Bellas Artes

## Resumen

¿Qué aporta la Psicología del Arte en su aproximación al hecho artístico? ¿Cuáles son los objetos sobre los que se detiene en su reflexión? Definiremos el alcance de la Psicología del Arte, los temas de lo que se ocupa y los elementos que no pueden ser soslayado: el creador, la obra y la experiencia estética que involucra a un receptor. Múltiples corrientes de la Psicología articulan sus saberes al fenómeno artístico: Cognitivismo, teoría de la Gestalt, Psicoanálisis, etc. Consideramos que no existe “el arte” sino obras de arte singulares, artistas y contextos de legitimación que nutren el corpus dinámico y renovado de lo artístico. La metodología de esta disciplina opera por tanto en el caso a caso: tal obra, tal autor, tal hecho artístico. Como demostración presentamos a manera de ejemplos el análisis –siempre parcial- de la obra de dos autores. Por un lado Edvard Munch uno de los iniciadores de la corriente expresionista en pintura, especialmente la serie El Friso de la Vida que culmina como producción en su reconocida obra El Grito. Desde esta disciplina analizamos cómo este autor en el plano plástico e icónico, logra dar cuenta de la expresión de emociones, en detrimento de la representación naturalista que de la época. En el caso de Wassily Kandinsky, precursor del movimiento abstracto europeo, analizamos el proceso de duelo que opera a nivel de su producción, en la transición que va desde una representación naturalista de la realidad hacia una nueva forma de concebir la obra a partir de sus determinantes internos, inaugurando la abstracción en pintura.

Esta presentación tiene por un lado la pretensión de dar a conocer el objeto de estudio de la disciplina Psicología del Arte y por otro la demostración en un par de ejemplos de cómo opera en el análisis –siempre parcial- de obras concretas, en este caso pertenecientes a E. Munch y W. Kandinsky.

## La Psicología del Arte

Partimos de un Existente, el ser humano produce: objetos, proyectos, obras de arte. Entendemos estos productos como manifestaciones, punto de llegada de operaciones psíquicas generatrices y formalizantes que le dan figurabilidad. Las manifestaciones son aquellos observables que en el dominio de lo humano inexorablemente involucra la comunicación. El sujeto se realiza en sus manifestaciones tanto artísticas como no artísticas; pueden ser insustanciales como las palabras, gestos, sonidos, o bien materializados en objetos concretos, perdurables. En esta categoría entran los objetos de las artes plásticas. A la primera categoría corresponde, para el campo de las artes, entre otras, una interpretación musical, una puesta teatral, la danza, en tanto y en cuanto se desvanece su materia en el acto mismo de la interpretación.

Acompañamos la idea de Gerard Wackjman que no existe “El arte” sino obras de arte, disímiles y originales, singulares. Del mismo modo hemos de aceptar la coexistencia de “psicologías” según sus marcos teóricos, su lugar en la evolución de las cosmovisiones, y según los recortes de sus objetos de reflexión. La Psicología del arte reflexiona sobre el hecho artístico desde los saberes y conceptualizaciones que Psicologías mejor aportan a la comprensión del mismo. Es una disciplina compleja,

por la diversidad de marcos conceptuales que a su turno acercaron sus aportes a la problemática del arte.

Diferentes corrientes psicológicas hicieron aportes específicos en su aproximación al fenómeno artístico, desde la original psicología experimental de Wundt, pasando por los aportes de la Escuela de la Gestalt, en especial R. Arheim; Lev Vigotsky desde la corriente culturalista, el Cognitivismo de Howard Gardner, y el insoslayable aporte del psicoanálisis que desde Freud y posteriormente Lacan, aportan una nueva cosmovisión del sujeto y sus producciones concebidas como resultantes de la resolución dialéctica entre la dimensiones conscientes e inconscientes del sujeto.

La psicología del arte en su exploración toca temáticas convergentes con otras disciplinas como lo son la Historia del Arte, la Teoría de las Artes, la Filosofía, la Estética especialmente la Fenomenología, en el capítulo de la apreciación por vía de la intuición sensible de los estímulos que comprometen el tema de la percepción. Así como también con la Sociología y la Filosofía del Arte

¿Qué reflexiones específicas le caben a la Psicología de Arte a la hora de articular sus conceptualizaciones, con tal autor, con tal obra, con tal hecho artístico?

Su proceder es bastante singular por lo que se la considera una disciplina compleja, no aspira a un criterio tradicional de científicidad y sus límites son difusos. El modus operandi la Psicología del Arte la ubica más emparentada con la Teoría de las artes que con la psicología tal como se la entiende convencionalmente. Se separa de la consabida vocación clínica de abordar la psicología del autor, estigmatizando rótulos o diagnósticos, para ocuparse del análisis y abordaje del caso a caso, enfatizando la obra misma en su especificidad, su lenguaje, su capacidad de revelar algo del autor al tiempo que compromete implícitamente al eventual receptor en esa atemporalidad propia del fenómeno artístico.

Respecto del objeto de estudio de la Psicología del Arte existen al menos tres elementos invariantes. Esos elementos son: el autor o sujeto creador, la obra de arte, portadora de un lenguaje y el fenómeno de la recepción en relación a la experiencia estética. Estos tres elementos siempre presentes se encuentran imbricados entre sí y serán discriminados sólo a los efectos didácticos.

-El autor, el artista, el creador.

El artista o autor es un sujeto. Concebimos a un sujeto en posición de tal cuando se referencia en relación a un ideal testimonio del efecto del Otro, al tiempo que canaliza las vicisitudes pulsionales traducidas como deseo. De éste sujeto hablamos cuando hablamos de subjetividad.

La concepción de un sujeto creador en el campo de las artes plásticas tiene una aparición tardía dentro de la Historia del Arte. Sabemos que hasta el Renacimiento los pintores eran considerados ejecutores de un oficio. En el siglo XV con la presencia de Marsilio Ficino quien reedita el neoplatonismo y a Plotino, sumando los preceptos del cristianismo, más hechos coyunturales, se subvierte la concepción del trabajo artesanal del artista plástico, elevándolo en el escalafón social al lugar de individuo creador. Esto es así por considerar al artista plástico como participante de una porción de deidad, dejando en la obra la marca de esa dimensión divina. Esta

jerarquización es solidaria con la legitimidad de la firma en la obra por parte del autor y con la concepción de inspiración, el “furor divino”.

Es condición entonces, la existencia de ese individuo para la emergencia de la Psicología del arte. El sujeto creador dijimos antes es uno de los tres elementos de reflexión de esa disciplina. El capítulo de la creatividad también fue virando desde la presencia de una dimensión divina en el artista, a consideraciones más actuales que avanzaron hacia la teoría de la creatividad, como función lúdica e innovadora del psiquismo humano, como un lugar de libertad dentro del mismo.

Contemporáneamente se considera al artista como aquél sujeto que tiene la posibilidad de acceder a través de su obra a la expresión de la dimensión de la realidad que está más allá de lo decible con palabras. Al tiempo que el artista dice, en su obra, más de lo que sabe de sí.

-La obra de arte, (poiesis) da cuenta de los recursos expresivos utilizados.

Nos referimos tanto al soporte (texto literario, puesta teatral, pintura, film, etc.) como al tema que aborda, es decir su contenido, como a la forma, al cómo, los recursos retóricos que dan cuerpo a la obra y que, en las redundancias temáticas, formales, retóricas decantan como el estilo de la obra o del conjunto de ellas para un autor.

Este trabajo consiste en admitir las reglas del saber hacer, necesarias pero transgredibles hasta un punto en que esté asegurado un código de significación. También en atenerse a procesos sutiles como la transcripción al soporte, lidiar con los materiales, echar mano a los recursos expresivos que más identifiquen al autor.

El proceso implica atenerse a un tiempo invertido que transcurre en el proceso de materialización de la obra, conquistando formalizaciones que organicen dicho vacío central al tiempo que lo mantengan como inaccesible. Es en este ajuste a la dimensión temporal en su procesamiento, que se emparentan el quehacer artístico con el trabajo del duelo. Nos referimos al proceso sublimatorio que obliga, lejos de la precipitación urgente en un corto-circuito voluptuoso, a un trabajo psíquico sofisticado. Esta concepción estaría en las antípodas del arte como iluminación vía inspiración.

En la concreción de dicho trabajo se juega la subjetividad. El sujeto se muestra en su obra. Se revela en su realización.

Desde el aporte insoslayable del psicoanálisis, la obra de arte la definimos como el testimonio de un hacer, de un sujeto en acto, pertenece al repertorio de objetos de los que se vale la pulsión en su “vocación” sublimatoria. Es premisa conceptual que la pulsión se topa con una imposibilidad estructural en el intento siempre fallido de comulgar con objetos de satisfacción. Una alternativa es valerse de la sublimación, que organiza y bordea dicha imposibilidad, alojando el vacío inherente a la condición humana, al tiempo que lo encubre. Garantizado un objeto inaccesible habrá que bordearlo, aludirlo, organizarlo, ya que, de precipitarse en él, el sujeto todo quedaría desmantelado en su dimensión simbólica.

La obra de arte revela de su autor en las redundancias retóricas, temáticas, plásticas su estilo singular, dejando su impronta singular en su hacer.

-La recepción (aestesis).

Se trata del efecto en el interlocutor, en este caso cada uno de los presuntos destinatarios, adjudicadores de renovadas y originales lecturas e interpretaciones. El efecto producido en el destinatario alude a la experiencia estética.

Dicha experiencia implica la dimensión tanto intelectual, cuanto afectiva, pero no es reducible a la suma de ellas, experiencia inefable, para algún concebido como catarsis, por la resonancia particular que tiene en cada destinatario.

Fenomenológicamente se la describe como la iluminación de un momento, de un instante presente, en el que se abre cierta conciencia sobre lo representado. Nunca la psicología dirá todo sobre la experiencia estética. Sólo hasta donde alcanzan las palabras, la intensidad de la vivencia estética excede su explicación e interpretación.

Decíamos anteriormente que el artista dice, en su obra, más de lo que él sabe de sí. El correlato a este mecanismo lo encontramos en el receptor de la obra quien también experimenta al ver una obra algo propio y genuino que desconocía de sí, sintiéndose identificado y capturado en su interés. Quedando interesado por él.

## **Resumiendo**

Concluimos

Que La Psicología Del Arte se aproxima desde los aportes del marco conceptual de aquella disciplina psicológica que más efectiva resulte a la hora de reflexionar sobre un hecho artístico consumado.

Que el objeto de interés de la Psicología del arte es el hecho artístico en sus tres elementos invariantes: el sujeto creador artífice, el objeto portador de un lenguaje singular y la experiencia estética. Dichos elementos se tensan en una articulación solo aislable a los efectos de la exposición didáctica.

Que no es de su interés deducir el perfil psicológico del autor.

Que los análisis que realiza son según la metodología del caso a caso, tal obra, tal autor, tal hecho artístico.

Que se ocupa de la obra artística en si misma, su lenguaje atendiendo las dimensiones icónicas y plásticas, para el caso de las obras pictóricas.

Que realiza interpretaciones en base a la conjunción de los elementos plasmados en la obra, los procesos retóricos que en su redundancia decantan en el estilo del autor.

Que dichas interpretaciones son siempre parciales, por la complejidad inherente al fenómeno artístico que, de hecho es abordado desde distintas disciplinas como La estética, la Teoría de las Artes, la Semiótica, la Sociología del Arte, la Historia del Arte.

En definitiva: a la Psicología del Arte le interesa el hecho artístico, al tiempo que todo hecho artístico queda interesado por aquella, por ocuparse de la dimensión psíquica del sujeto.

## **Edvard Munch, pintar como testimonio y rescate del precipicio anímico**

Edvard Munch (1863-1944). El propio Munch se definió como un diseccionador del alma, en clara oposición al consabido empeño de su antecesor Leonardo da Vinci por la disección de cadáveres en procura de desentrañar los misterios de la anatomía de los cuerpos. Pintor y grabador noruego, es uno de los iniciadores de la corriente denominada expresionista en Pintura. Este genio nórdico no sólo es un exponente del expresionismo, sino uno de los precursores de esta manera de pintar, avanzando hacia la representación plástica del mundo interior del hombre, sus impulsos dramáticos, la violencia, lo trágico. Como todo innovador revoluciona, transgrede, se autoriza, lo que le otorga el rango de verdadero artista.

El expresionismo como movimiento se define como la deformación de la realidad en este caso en el plano plástico para expresar subjetivamente al ser humano y a la naturaleza, dando primacía a la expresión de los sentimientos por sobre la verosimilitud de copiar lo que se ve. Entendido de esta forma, el expresionismo es extrapolable a cualquier época y espacio geográfico. Si la primacía la tienen la expresión de los sentimientos y conflictos del territorio íntimo, la realidad y naturaleza serán percibidas tras el prisma de aquellos, apartándose del naturalismo. Incursiona en temas prohibidos o anteriormente no expuestos como lo demoníaco, sexual, fantástico o pervertido. Aborda temas como la vida y la muerte con una visión trágica del ser humano, El énfasis está puesto en abrir los sentidos al mundo interior. La definición del género mencionado proviene de la clasificación aportada desde la Historia del Arte. Pero, a propósito del objetivo del presente nos planteamos:

¿Qué reflexiones específicas le caben al Psicólogo del Arte que pretende ahondar en la psicología de esta obra?

“El arte, como algunos relojes, adelanta” dijo Kafka, adelanta en las temáticas que a su turno serán objeto de reflexión e investigación científica. Munch se anticipa a lo que luego será desarrollado por disciplinas que conceptualizarán la angustia, el dolor psíquico, y el amplio repertorio de afectos (celos, agobio, desesperación) sobre los que se enfoca el estudio de la psiquis.

En los cuadros de Munch el tratamiento de la angustia, el espanto y la soledad nos ayudan a comprender la profundidad psicológica de sus personajes, otorgándoles una caracterización poderosa en extremo. Logra sumergir a los espectadores en la mente y los sentimientos de aquellos seres que pueblan y dramatizan sus obras. Munch llamaba a esto “la disección de almas”.

No es casual que haya sido contemporáneo de Sigmund Freud. Expone una visión subjetiva, intensa, angustiante y depresiva de la realidad, solidario con una filosofía existencialista. La legitimación de abordar desde la pintura el universo introspectivo, lo lleva a erigirse en un verdadero precursor. La obra de Munch está “comandada” desde sentimientos desgarradores. Podría decirse de él que pinta desde un precipicio agónico, desgarrador, desesperante. Las banderas que presenta reiteradamente en sus cuadros permiten hacer metáfora del tope perentorio que impide caer precipicio abajo.

Hay al menos dos niveles en que la pintura puede ser analizada: su dimensión icónica y su dimensión plástica.

En el plano icónico la obra de Munch revela temáticas recurrentes, en palabras de él mismo “la enfermedad ,la locura y la muerte fueron los ángeles negros que rodearon mi cuna y me siguieron durante toda la vida” En 1890 culmina una producción muy esencial, cual es un conjunto de pinturas al que denomina Friso de la Vida, consisten en escenas de clara referencia autobiográfica incluyendo el desamor, la enfermedad, la pérdida de seres queridos, una salida fallida a la sexualidad que muestra su faceta más ominosa los celos, la desesperación, la locura, la enfermedad, la muerte. Esta serie culmina en el consabido cuadro El grito (1893).

Respecto de “El grito” la más difundida de sus producciones, refiere el momento en que tuvo la vivencia que dio origen a esa obra: “paseaba por un sendero con dos amigos-el sol se puso- de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una baranda muerto de cansancio-sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad-mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza”.

Si el Friso de la Vida testimonia un relato que contiene las vicisitudes emocionales redundantes en su vida a la manera de un relato, El grito sería el final culmina torio, La imagen es la patética presentificación de una figura humana, distorsionada, espectral, asexuada, sin un esquema corporal reconocible en el que se distingue la expresión de boca abierta pero sin el correlato de una intención de expresión sonora, más parece un grito mudo

Podría interpretarse como el correlato del aturdimiento, de lo ensordecedor del “grito de la naturaleza” equivalente a un contexto hostil, invasivo y paralizante. No hay una actitud de llamado en su grito, solo el correlato de una falta de interlocutor para ese grito que queda contenido en su aturdimiento (taparse los oídos).

En cuanto al plano plástico, la urgente prioridad de dar expresión a los sentimientos desde el prisma de las vivencias subjetivas se traducen en exploraciones plásticas como en la búsqueda dirigida hacia el color, el uso de colores puros, sin matices, pasando a segundo plano otros aspectos como el modelado, el claroscuro o la perspectiva. El cromatismo se emancipa de la naturaleza, es chillón, caprichoso y se trona en hegemónico pues los sentimientos tiñen con su coloratura las escenas. O sea se apela al uso no naturalista del color.

Los trazos enérgicos, los toques rápidos y vigorosos, trazos toscos y discontinuos, producen una distorsión en la figura que se sale de la mimesis persiguiendo una sensación de espontaneidad. Se constata la distorsión de la formas, líneas gruesas, que simplifican los contornos hasta hacerlas esquemáticas, y la innovación en el tratamiento de contornos en trazos gruesos, gestuales, en función de la intensidad expresiva.

A nivel de las formas éstas son más bien planas, restando interés a los volúmenes y la perspectiva, contornos de líneas gruesas subrayan el carácter escabroso, los salvajes “hachazos” de sus pinceladas y la distorsión de la forma se presentan en función de la expresión.

La figura humana revela el carácter trágico. El contraste entre la coloración arbitraria del paisaje y la oscuridad de los personajes, resaltan aquellos rostros casi esfumados en primer plano. Parece que, siendo lo más impreciso en la gestualidad, logra penetrar en lo más profundo de su expresión.

Podemos concluir que El grito es la expresión plástica que, bajo licencia poética, permite representar aquello que no tolera ser representado. La mirada de Munch nos mira desde el estado aterrador, abominable. El rostro, el semblante de ese cuadro, tiene tal potencia que se convirtió en ícono de la angustia existencial del Siglo XX.

En tanto cuadro materializa en un objeto, no cualquier objeto un objeto portador de mirada efectiva, un objeto que pasará a convertirse en un agregado al acervo cultural, a la circulación simbólica de productos. En Más allá del Principio de Placer, Freud a propósito de situaciones traumáticas improcesables, refiere que la reiteración de la escena traumática será digerida en su repetición bajo la presentación de las pesadillas. Se sabe que Munch re-dibujó El grito y otros cuadros en versiones pictóricas y en grabados. Podría pensarse este recurso a la proliferación como un intento reparador, en el sentido de “hacer entrar en caja” lo indecible, lo siniestro. La alternativa de enfrentar sublimatoriamente la embestida traumática del otro, en tanto contexto abandonico, frustrante, condensado en un grito exógeno aturdidor, es el contrapeso que Munch parece encontrar para hacer frente a la pulsión de muerte y bordear la vivencia traumática en un intento de elaboración.

El grito es al tiempo testimonio de la desubjetivización, en el rostro despojado de humanidad, cadavérico, el esquema corporal simplificado apenas se reconoce una figura humana allí. En el desvalimiento que también está aludido en reiteradas figuras pintadas al borde de un apoyo externo, las baranda. En contrapartida la prolífica práctica artística cumple un recurso de rescate subjetivo. En tal sentido pintar es volverse activo frente a la pulsión de muerte y le permite al autor recuperar subjetividad.

Sin olvidar que su obra donada al acervo cultural de la humanidad, a destinatarios que hasta nuestros días prestan atención a su grito.



Munch, 1890-1893, El Friso de la vida.

**Wassily Kandinsky, una aproximación al tema de duelo en la obra.**

La obra del artista ruso Wassily Kandinsky se sitúa entre 1912 y 1922. En el centro de ese período se ubica el aporte decisivo de este artista en el nacimiento de la abstracción y los destinos del arte contemporáneo.

Un momento crítico en la reflexión teórica y en la obra de Kandinsky fue el de la publicación de *Mirada retrospectiva* a fines del año 1913, donde Kandinsky se separa del grupo social del Blaue Reiter y al propio tiempo deja atrás los últimos rastros de lo figurativo.

Sus creaciones anteriores a la I Guerra Mundial reflejan el dramático contexto de aquellos años que iban a transformar profundamente la sociedad europea. Su *Improvisación 30*, de 1913, evoca imágenes bélicas, y aunque Kandinsky utiliza cada vez más las líneas, las formas y los colores para transmitir las emociones que provocan en él determinadas vivencias, todavía resultan reconocibles elementos figurativos como los cañones o un castillo. La figuración, sin embargo, desaparece casi totalmente en *Composiciones VI y VII*, pintadas el mismo año, sus dos obras de mayor tamaño, en las que Kandinsky renuncia a los elementos representativos a favor de la espiritualidad interna.

En sus escritos, relaciona *Composición VI* con un *cataclismo*, como la colisión de mundos diferentes que, a través de ese conflicto, van a crear un nuevo mundo llamado "la Obra". Y aunque en aquellos años Kandinsky va a seguir encontrando inspiración en el paisaje, ya no es su visión directa sino la *experiencia* del mismo la que le interesa transmitir.

Según el crítico Bouillon: "así como en la literatura la metáfora ya no designa al objeto, sino que hace que éste quede sustituido por su realidad "interior" en virtud de su relación entre dos elementos aparentemente extraños entre sí, del mismo modo el objeto va a desaparecer de la pintura de Kandinsky para ser sustituido por la misma realidad interior"

Kandinsky, en su comentario sobre *Composición VI*, dice que el punto de partida fue el diluvio, pero que muy pronto disolvió las formas de cuerpos e intentó llegar a la impresión que se hacía del tema de manera puramente abstracta. Sin embargo, no lograba lo que quería: "esto se debía al hecho de que yo naufragaba ante la expresión del diluvio mismo en lugar de obedecer a la expresión de la palabra "diluvio". Lo que dominaba no era la resonancia interior sino la expresión exterior".

Kandinsky creía que nunca lograría realizar el gran cuadro, y contemplaba de vez en cuando la pintura sobre vidrio que colgaba en su estudio: "cada vez que lo hacía, eran ante todo los colores lo que me conmovían y luego lo referente a la composición y la forma del dibujo mismo, independientemente de todo objeto"

Estas experiencias que describe el artista pueden tomarse en cuenta en relación al tema del *duelo* y la creación.

Sigmund Freud (1856-1939), en *Duelo y Melancolía*, define el *duelo* como "la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces".

En tal sentido, se trataría de un trabajo psíquico, por medio del cual la persona realiza acciones tendientes a resignar la persona (objeto) amada perdida. La elaboración de dicha pérdida daría como resultado la aceptación de una nueva realidad y la posibilidad de invertir nuevos objetos.



En el caso de Kandinsky, se trataría de un duelo que el artista mantiene con las formas de la naturaleza, con el "objeto" como referente de sus creaciones, donde lo que intenta es desprenderse del mismo, para expresar la esencia de la realidad y no su apariencia. Ese momento Kandinsky lo describe como un período de crisis en sus producciones, pero también de transición, donde entiende que debe renunciar a la copia mimética de la realidad.

Si nos detenemos en el momento previo al la concreción de su obra Composición VI, momento del desprendimiento del objeto, vemos que el artista atraviesa por una crisis debido a una suerte de incertidumbre, en el sentido de notar que el referente objetivo le impedía la expresión interior del tema elegido, sin embargo, no sabía bien cuáles eran los nuevos parámetros a tener en cuenta en su nuevo abordaje del arte.

Luego de un tiempo de elaboración, concibe una nueva forma de expresión, en la cual son los elementos internos de la obra, desprendidos del *objeto*, los que toman vida y permiten el surgimiento de la obra artística. Es así que al finalizar su comentario dice: "el tema que inspiró el cuadro (el diluvio) se disuelve y se metamorfosea en una esencia interior puramente pictórica, autónoma y objetiva. Nada resultaría mas falso que rotular este cuadro con un título que supusiera la descripción de un hecho".

En el título mismo que da a esta obra queda la marca del despojamiento que opera sobre la referencia al mundo objetivo, como elemento meramente externo, cáscara del verdadero *espíritu* de las cosas, aquello que según Kandinsky debe plasmar el arte "puro".

Kandinsky, hace referencia también a la *creación* que viene luego de toda destrucción: "Una gran destrucción (de efecto objetivo) es también un canto de alabanza que vive plenamente en el aislamiento de la sonoridad, como himno a la nueva creación que sigue a la destrucción"

La psicoanalista, Melanie Klein introduce el concepto de *reparación* para referirse a la creación artística, y lo relaciona con el trabajo de duelo, en el sentido de constituir una forma reparar el objeto que el sujeto siente que dañó y destruyó. Esta reparación se realizaría mediante un trabajo de simbolización. Los procesos de duelo y simbolización están íntimamente ligados para M Klein y puede pensarse que para ella el impulso creador provendría del vacío interior por lo perdido y del deseo de reparar el daño que se supone producido. Pero esa reparación nunca sería completa, por eso tiende a repetirse en todo acto creativo.

En la mencionada Composición VI, Kandinsky no se limita a pintar el *diluvio*, ni realiza una simple copia del objeto real, sino que parece preservar un *enigma* irreductible al nivel de la significación naturalista, donde la expresión subjetiva prevalece sobre los enunciados visibles.

La experiencia del artista, que luego de un tiempo de conflicto con su trabajo artístico, resuelve que su arte no debe ya guiarse por el registro de lo visible, o lo imaginario, puede pensarse como aquel momento de inflexión, donde la función del arte como tratamiento significativo de la realidad ya no es suficiente para él. Y en ese intento de "bordear" aquello imposible de representar, en este caso el *diluvio*, se constituye la obra de arte pero a partir de sus propios elementos plásticos y su configuración interna, desprendidos del objeto real.

Es posible pensar este proceso de años en su faceta productiva por el que atraviesa Kandinsky, como un trabajo de *duelo*, de profunda elaboración subjetiva, a través del cual el artista se sumerge en el *caos* propio y el interno de la obra, con capacidad suficiente de tolerancia a la angustia por el *vacío* al que se enfrenta, para permitir el surgimiento y el despliegue de una nueva manera de concebir el arte, a partir de determinantes internos de la obra, juegos de fuerzas, líneas, colores, para dar cuenta del verdadero "espíritu" de las cosas, y resignar así el objeto como referente naturalista.

A manera de conclusión y a propósito del duelo, la obra de Kandinsky da testimonio de la conquista que el artista realiza de una nueva lógica plástica, pero esta innovación no es sin el costo de renunciar a lo consabido según los parámetros estéticos de su época. Kandinsky se desprende del mundo objetivo que de algún modo venía guiando las representaciones pictóricas del arte del momento, y lo re-elaborara en un sistema de fuerzas internas, y de relaciones abstractas.



Kandinsky, 1912, Boceto para diluvio I    Kandinsky, 1913, Composición VI

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Wacjman, Gérard, El objeto del Siglo, Amorrortu Editores 2011  
Manonni, Octave, El descubrimiento del Inconsciente, Editorial Nueva Visión, 1987  
Lacan, J. (1959-1960) El Seminario, Libro VII: La ética del psicoanálisis, Paidós, 1993  
Recalcati, Massimo, La sublimación artística y la Cosa, Ediciones del Cifrado, Arg 2006  
Marty, Gisèle, La Psicología del Arte, Editorial Pirámide, Madrid, 2011-  
Freud, S. (1911) Dos principios del acaecer psíquico, Obra Completas. Amorrortu Ediciones, Bs. As 1996  
Freud, S., (1917). Duelo y Melancolía en, Obras Completas A.E, Bs As. 1996  
Hauser A., Historia Social de la Literatura y el arte, Editorial Labor, Barcelona 1994  
Colección Ed Numen, "Edvard Munch, amor, celos, dolor y muerte", México, 2006  
Colección Editorial Numen, obra citada  
Freud, S. (1920) Más allá del Principio de Placer, en O.C., A.E, Bs.As. 1996  
Freud, S: Duelo y Melancolía. Obras Completas. Tomo XIV. Amorrortu, 1979  
Kandinsky, W: Mirada retrospectiva. Emecé Editores. Bs. As. 1989.  
Klein M "Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador", en Contribuciones al psicoanálisis, Hormé, Buenos Aires, 1964

Lacan J: Seminario VII "La ética del psicoanálisis" (1959-1960). Paidós. 1973  
Lacan, J: "Seminario X. La angustia" (1963). Paidós1973  
Recalcati, Massimo: "Las tres estéticas de Lacan" (Psicoanálisis y arte). Advertencias. Ediciones del Cifrado. Bs. As. 2006  
Laplanche Jean, Pontalis, Jean-Bertrand: Diccionario de psicoanálisis. Pág. 416-Labor. España 1993  
Klein, Melanie: Contribuciones al Psicoanálisis. Editorial Paidós. Buenos Aires 1964.  
Wajcman, Gérard y otros: Lacan, el escrito, la imagen. Ediciones del Cifrado. Bs. As. 2003.