

Analytica del Sur

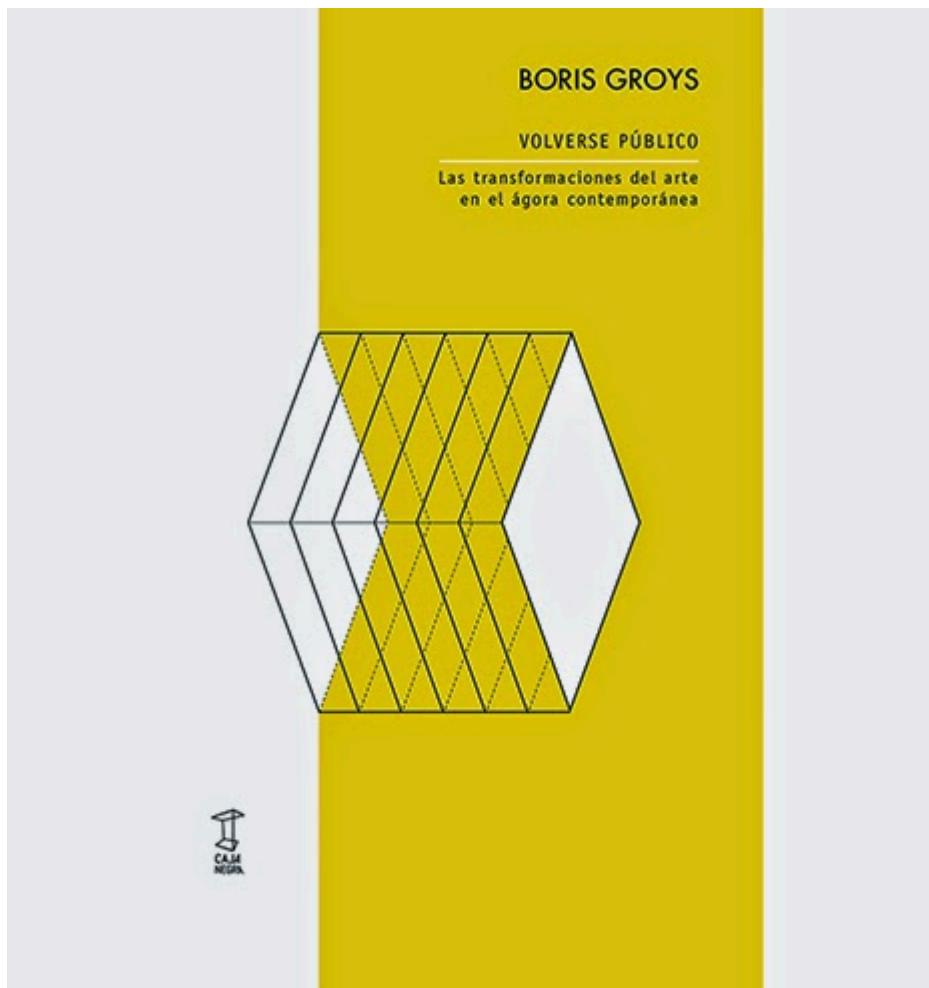
Psicoanálisis y Crítica

¿Todo hombre es un artista?

Inés García Urcola · Wednesday, July 15th, 2015

“Todo ser humano es un artista”, proclama el artista alemán Joseph Beuys; otro alemán, Boris Groys, filósofo, crítico de arte y teórico de los medios, en su libro *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* retoma esa concepción de arte, que promueve la idea de que en cada hombre existe una capacidad creadora, *autopoietica*, es decir la posibilidad de transformación a partir del proceso creativo. Y esta capacidad va más allá de producir obras adecuadas a lo que serían las bellas artes aplicadas a la pintura, escultura, etc.

La tesis de Groys enuncia que a fines del siglo XX el arte entró en una nueva era: la de la producción artística masiva. Según el autor dos desarrollos fundamentales condujeron a ese cambio: por un lado un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para identificar qué es arte y qué no es; el segundo desarrollo es el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir y distribuir imágenes.



Con respecto al giro en nuestro modo de entender el arte, señala el pasaje de una perspectiva estética a una perspectiva poética. La primera es la que predominó hasta el surgimiento de las vanguardias, que conlleva la actitud estética, la del espectador o consumidor de arte, que debe ser educado para acceder a la experiencia estética. Señala que a comienzos del siglo XX colapsa la dicotomía espectador-objeto; entre los motivos incluye la emergencia y desarrollo de nuevos medios visuales como una nueva ágora, en la que cada uno debe establecer su propia imagen. Propone entonces examinar el arte contemporáneo en términos de poética, desde la perspectiva del productor de arte, no del espectador o consumidor. Agregará que esta perspectiva ya se puede pensar en artistas de la vanguardia como Kandinsky, Duchamp, Malevich, quienes crearon narrativas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, *performance* y producción visual.

Sitúa la *poiesis* en estos artistas, en el hecho de que “demostraron las condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido. Estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. En este sentido son obras autopoéticas. (...) Se trata de una *metanoia* que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción autopoética del Yo”.

Esta perspectiva se conecta también con el surgimiento del diseño en el siglo XX que, planteando una oposición con las artes aplicadas, se propone revelar la esencia escondida de las cosas. Toma la oposición apariencia-esencia y subraya la esencia versus el engaño de la apariencia. El diseñador moderno reclama una visión divina, una *metanoia*.

Subrayo la *autopoiesis* en relación a una *metanoia*, en tanto ésta alude a una transformación a

partir de la experiencia creativa que implica un encuentro con la esencia, con la verdadera naturaleza de las cosas, con lo no representable.

Esta concepción del arte, cuya aparición Groys situará a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX, se puede articular con aquello que Sigmund Freud formuló como uno de los destinos de la pulsión, la sublimación, que fuera retomada por Lacan en el seminario sobre la ética del psicoanálisis al enunciar que en la sublimación se trata de la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa. Lacan se referirá a la Cosa freudiana, el objeto perdido, conectándola con la Cosa en Heidegger, quien, a partir de la metáfora de la jarra –objeto- producida por el alfarero, señala el vacío creado, que aloja en sí algo distinto de lo que es, la Cosa. La Cosa, *das Ding*, en su dimensión externa-interna, situada entre lo real y el significante, es “aquel que de lo real padece del significante”. (2)

En la primer clase del seminario “Los fundamentos de la práctica analítica”, a partir de la pregunta acerca de si sirve el análisis para crear una poética del síntoma, Enrique Acuña se refiere a *La Poética* de Aristóteles y al artista como aquel que tiene un saber hacer, *techné*, con el cual realiza un tratamiento del trauma, de un exceso no asimilable por el aparato psíquico. El artista es capaz de montar una obra, un artefacto, con el que a su vez se fabrica un nombre. En este punto recordamos la famosa frase de Lacan en la que indica que el artista siempre le lleva la delantera al psicoanalista en tanto lo sublimado funciona como un arreglo, es decir que no se presenta el síntoma como conflicto a descifrar. Más bien se trata de un cifrado, montaje. La pregunta que nos hacemos es ¿con qué está hecho ese montaje?

Volviendo al libro de Groys tal vez podamos encontrar algunas características de los elementos que intervienen en el montaje de las vanguardias artísticas. El autor va a decir que la vanguardia era revolucionaria en tanto la revolución es entendida como la destrucción de la sociedad existente. La sociedad a destruir era la sociedad del progreso; la vanguardia percibió las fuerzas del progreso como algo principalmente destructivo. El progreso implica el cambio permanente, nuestras tradiciones y estilos de vida están condenados a desaparecer; del mismo modo el progreso destruye la obra de arte, por lo tanto la pregunta de los vanguardistas se orientaba hacia cómo hacer arte que escape al cambio permanente, un arte atemporal o transhistórico.

La vanguardia trató de salvar al arte por medio de la reducción, reduciendo los signos culturales al mínimo absoluto así podían atravesar los cortes, giros y cambios permanentes en las modas y tendencias culturales. Ilustra esta reducción con algunos ejemplos, entre ellos Kandinsky y la reducción de la representación del mundo a partir de combinaciones de formas y colores, patrones repetitivos, o Malevich y el famoso cuadrado negro. Se trata de descubrir la imagen débil, trascendental y repetitiva. En este sentido, la vanguardia incluye lo trascendental que antes era objeto de la contemplación religiosa o filosófica. La imagen débil y repetitiva se opone así al gesto fuerte del arte tradicional asociado a la autoridad, la tradición, el poder, el heroísmo, etc. En este punto podríamos agregar que Groys fecha el surgimiento de las vanguardias a partir de la muerte de Dios.

El gesto repetitivo, dirá Groys, abre el espacio a las redes sociales. Lo cotidiano se vuelve obra de arte, es la mera vida exhibida. “La tradición de vanguardia opera por reducción produciendo, de este modo, imágenes y gestos atemporales y universalistas. Es un arte que posee y representa el conocimiento mesiánico secular acerca de que el mundo en el que vivimos es un mundo transitorio, sujeto a un cambio permanente y también de que la vida útil de cualquier imagen poderosa es necesariamente breve. Y es también un arte de la baja visibilidad que puede compararse a la baja

visibilidad de la vida cotidiana”

“Hoy, de hecho, la vida cotidiana comienza a exhibirse a sí misma –a consumirse como tal- a través del diseño o de las redes contemporáneas de comunicación participativas y se vuelve imposible distinguir la representación de lo cotidiano de lo cotidiano mismo”. (3) Lo cotidiano se vuelve una obra de arte. Ser artista se volvió una práctica cotidiana.

Retomando la pregunta anterior acerca de con qué elementos se realiza ese montaje de la obra de arte, podemos situar con Groys, y a partir de las vanguardias, el gesto débil y repetitivo vinculado a lo cotidiano. Y en este punto nos es inevitable remitirnos a la *Psicopatología de la vida cotidiana*, en donde Freud se refiere al error con el que se tropieza en los actos fallidos, los *lapsus*, olvidos. “El mecanismo del error parece más laxo entre todas las operaciones fallidas; vale decir: la ocurrencia del error indica en todos los casos que la actividad anímica en cuestión tuvo que luchar con algún influjo perturbador” (4). El influjo perturbador se liga al trauma como lo no asimilable que retorna desfigurado en las formaciones del inconsciente, como hechos de lenguaje.

El artista, como decíamos anteriormente, es el que tiene un saber hacer con lo traumático, *techné*, en tanto lo vuelve un hecho de lenguaje con el que se hace público, y con ello se proporciona un nombre. Enrique Acuña mencionaba el ejemplo de Joseph Beuys, quien hace un mito del origen de su obra de arte a partir de un acontecimiento traumático de su vida.

Para concluir me interesa mantener la pregunta sobre si sirve un análisis para crear una poética del síntoma, y cuál sería la ligazón entre el saber hacer del artista y el saber hacer del analista. Creo que mantener abierta la pregunta implica continuar con las lecturas propuestas en esta investigación y no realizar conclusiones que nos lleven a repetir frases que funcionan como dogmas.

Este artículo surge a partir de la lectura del libro de Boris Groys *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014, en el marco de la propuesta de investigación llevada a cabo por Enrique Acuña en el Seminario “Los fundamentos del psicoanálisis” dictado ese año en el Centro Cultural Carlos Sánchez Viamonte en CABA.

This entry was posted on Wednesday, July 15th, 2015 at 12:37 am and is filed under [3, Plus](#). You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. Responses are currently closed, but you can [trackback](#) from your own site.