

Marinés Cardoso

LA PERSONA EN EL ARTISTA

Psicoterapia en el arte actual



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



El presente volumen busca potenciar una psicoterapia que constituya un acompañamiento efectivo al sujeto creador en cuanto a su desarrollo personal, así como un aporte a la calidad y profundidad de su propia obra de arte. Aprovechando el vínculo que se da a partir de un breve análisis sobre la relación implícita entre el estado psíquico de los artistas y su obra creativa.

En posteriores instancias, este estudio representa una nueva mirada hacia la función de la psiquis en el contexto del arte actual, y da nuevas pautas al trabajo con arteterapia destinado a artistas.

Marinés Cardoso

La persona en el artista

Psicoterapia en el arte actual

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



La persona en el artista
Psicoterapia en el arte actual
Primera edición, 2019

D.R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C.P. 36000

Producción:
Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio
Alonso núm. 12, Centro
Guanajuato, Gto.
C.P. 36000
editorial@ugto.mx

Formación y diseño de portada: María Fernanda Iñiguez Mora
Corrección: Cruz Eduardo Amador Negrete

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN: 978-607-441-695-4

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	13
I ARTETERAPIA	17
1.1 ARTETERAPIA COMO ENFOQUE DE ESTUDIO....	18
1.1.1 Definición de Arteterapia	
1.1.2 Breve historia del Arteterapia.....	19
1.1.3 Terapia de las artes expresivas	26
1.1.3.2 Filosofía de las artes terapias	32
expresivas—conceptos básicos	32
II EL ARTE: PERSPECTIVAS DESDE LA PSICOLOGÍA....	49
2.1 EL PSICOANÁLISIS	52
2.2 EL ARTE Y LA LOCURA.....	89
2.2.1 Mirada crítica a la psiquiatría	103
2.3 CONCLUSIÓN.....	115

III LA PSIQUE: PERSPECTIVAS DESDE	
EL ARTE ACTUAL	119
3.1 LA PSICOTERAPIA EN EL ARTE MODERNO Y	
CONTEMPORÁNEO	120
3.2 EL INTERÉS POR LA PSIQUE	
EN EL ARTE ACTUAL.....	142
3.2.1 Arte contemporáneo	147
3.2.2 El arte contemporáneo y la psicología ..	156
3.3 CONCLUSIÓN.....	163
IV LA FILOSOFÍA ACTUAL Y EL ARTETERAPIA:	
NUEVAS PERSPECTIVAS	165
4.1 LA FILOSOFÍA Y EL ARTE.....	166
4.2 LOS FILÓSOFOS CONTEMPORÁNEOS	173
4.2.1 Confluencia de las vertientes	
en el pensamiento actual: Filosofía, Política,	
Estética, Psicología y Arte	175
4.2.2 El arte contemporáneo y su relación	
con la terapia desde la filosofía.....	183
4.2.3 La Política y el Arte	208
El anti arte en el sentido de lo político	216
4.3 CONCLUSIÓN.....	219

V EN LA VOZ DE LOS ARTISTAS.....	223
5.1 ENTREVISTAS A ARTISTAS:	
INTRODUCCIÓN	224
5.1.2 Las Entrevistas.....	227
ELVIRA SANTAMARÍA	227
KAT MACMILLAN	250
ANA CASAS BRODA	263
MALCOLM HARRIS	275
5.2 TERAPIAS CON ARTISTAS	293
LORENZO NUÑEZ	297
ENTRE LA PSIQUIATRÍA Y EL ARTETERAPIA	
ANDREA PARRA.....	335
PERSPECTIVAS SOBRE EL TIEMPO	
LEONARDO DÍAZ	364
LA VULNERABILIDAD COMO CONDICIÓN PREVIA	
A LA TRANSICIÓN	
IVÁN PUIG.....	382
DE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO	
ELIANE RONZÓN	401
DIÁLOGOS CON LA MIRADA	
VI CONCLUSIÓN	421
BIBLIOGRAFÍA.....	445

PRESENTACIÓN

Quizá una clave para comprender esta investigación proviene de mi motivación para la misma. Desde la infancia siempre indagando en la pintura como el lugar de libertad absoluta para una niña muy tímida. Los garabatos, el collage, el óleo, el barro: el arte, aún sin ese recargado nombre, era un lugar de reencuentro conmigo y me ha acompañado con esporádicas dolorosas ausencias, sobre todo en la adolescencia, para luego confluir en un solo todo cuando emprendí mis estudios a la par de danza butoh y de Arteterapia. Había algo por redescubrir, un camino de regreso a casa que tan claramente tenía en la infancia.

Los estudios apenas abrieron un sendero de investigación conmigo misma, donde mi persona y mi

creación reconfiguraban la una a la otra. Presentía que debía haber métodos más precisos para ir más profundo, conmigo y mi creación, con los pacientes que ya tenía, con mis compañeros y alumnos de danza, con la gente que crea.

Emprendí entonces una investigación exhaustiva en el tema, la psicoterapia y el arte, dentro del marco de mis estudios de doctorado en artes en la Universidad de Guanajuato. En esta edición, a pesar de guardar aún rasgos formales del original, una tesis doctoral, representa un aporte práctico para artistas, terapeutas, y para dar algunas respuestas a la niña que nunca sació a través del arte su búsqueda de reencuentros.

Para facilitar su lectura describiré el camino que siguió esta investigación:

Se trata de un trabajo principalmente teórico y que también implica una parte empírica, la cual pone en acción las ideas planteadas al inicio, aplicándolas al desarrollo de varios procesos de creación de artistas.

En términos de la investigación teórica, en primer lugar, encuadramos un enfoque del Arteterapia bajo el cual se sustenta el resto del trabajo. Definir el concepto emergente de la terapia de artes

expresivas implica dar una mirada a sus raíces, y precisar, de entre las múltiples vertientes del Arte-terapia, qué es lo que caracteriza a este enfoque.

Posteriormente se estudia la corriente de la psicología, que a lo largo del siglo pasado prevaleció como herramienta para analizar dentro del arte: el psicoanálisis, sus aciertos y desaciertos en el ámbito de las artes que se hacen evidentes en su correlación que data ya de hace más de cien años. De igual manera se revisa el impacto que tiene la psiquiatría en su tratamiento a los artistas. Sintonizándonos con la materia de estudio, abrimos el capítulo de las artes contemporáneas; revisamos su interacción con la psicología desde el arte moderno al actual, desde un punto de vista filosófico, psicológico y neuro-científico, preguntándonos ¿qué características del arte de nuestros tiempos pueden hacer del mismo un lugar privilegiado para trabajar la terapia?

Culminamos la parte teórica indagando nuevas fuentes que sustentan este modo de abordar la terapia de maneras más efectivas que la propia psicología; la filosofía, la política, la ética y estética, ¿cuáles son sus aportes para la terapia con artistas en los tiempos actuales?

Aquí damos inicio a la parte más pragmática de esta investigación. Comenzamos por cómo los artistas viven esta relación entre el arte y sus propias vidas, haciendo entrevistas a personajes que se desenvuelven en el mundo del arte contemporáneo.

Y, para terminar, con todo lo aprendido aplicamos estas adecuaciones del Arteterapia en el proceso de creación de artistas y estudiamos sus resultados.

No ha sido propósito de este estudio diseñar un método concreto para aplicar a la terapia de artistas. Pensamos que una búsqueda que prioriza a la persona comprende que cada sujeto es un universo único e irrepetible, y por lo tanto una terapia debe adecuarse a las características de trabajo que la necesidad de cada individuo demanda.

De esta manera, esta investigación trata de justificar esa búsqueda personalizada, llegando a sugerir herramientas que pueden ser utilizadas en el trabajo terapéutico con artistas. Encontramos su lectura útil a todos quienes estén relacionados con medios de creación, ya sea artistas, maestros o creadores en general; y a quienes se dedican al acompañamiento de pacientes en términos terapéuticos.

INTRODUCCIÓN

Un enfoque de terapia específico para artistas en proceso de creación no tiene referentes históricos de investigación. Un análisis a continuación evidencia que la terapia de artes expresivas es, quizás, de los medios más efectivos para el peculiar caso que representa el artista en la terapia. Sin embargo, incluso en este específico enfoque terapéutico, son escasas las fuentes que se refieren al ámbito contemporáneo del arte en lo que respecta a la terapia, o que tomen en cuenta los nuevos paradigmas del momento actual y de que manera estos afectan el mundo de las artes y a quienes se desenvuelven en el mismo.

Es un factor importante a tomar en cuenta el marco de la contemporaneidad de este estudio, en el sentido que trabaja sobre bases del arte actual, al cual atraviesa

la llamada crisis de la postmodernidad (Alsina, 2006), que presenta diferentes complejidades para el sujeto contemporáneo que se dedica a las artes.

Así también cabe resaltar el desgaste de las ramas videntes de la psicología, cuyos enfoques en la mayoría de los casos no se adaptan de manera efectiva a los nuevos paradigmas de la era contemporánea ni a la psiquis del artista, la cual muchas veces escapa a la del sujeto promedio de una sociedad.

El enfoque de la terapia de las artes expresivas puede ser adaptado para un eficaz acompañamiento a los artistas en proceso de creación, con un efecto positivo principalmente en dos aspectos: en su desarrollo personal, y en la propia obra, como lo explicamos a continuación.

El aporte de desarrollo personal ocurre en cualquier sujeto que utilice la terapia con esos fines; sin embargo, el artista emprende la terapia desde un punto de partida distinto. Hay muchas ventajas que pueden ser aprovechadas para que la terapia adquiera mayor potencial. Por ejemplo: el artista frecuentemente puede acceder con naturalidad a entablar un diálogo con lo simbólico; para la mayoría es más

accesible la comunicación a través de medios distintos al lenguaje oral y racional; el arte normalmente lleva implícito una interrogación hacia sí mismo y la situación actual que lo rodea, etcétera.

Por lo tanto, un enfoque terapéutico que tome en cuenta estas características y las potencialice llevará a la persona a elaborar con mayor fluidez y eficacia las circunstancias que esté atravesando, y a sanar aspectos de su subjetividad.

Por otra parte, la terapia ejerce un efecto en el resultado final de su obra de arte, partiendo de que toda creación representa una transformación del estado actual hacia algo nuevo, este proceso de la obra se corresponde con cambios importantes en el interior del artista.

Un acompañamiento justo en el complejo proceso de creación, que siempre implica al creador en múltiples aspectos, ayuda a que el artista pueda ir comprendiendo este doble diálogo, entre la realización de la obra y las transformaciones dentro de sí mismo. El hacerse consciente de estos aspectos en su propia creación, le da la capacidad de tomar más riesgos y penetrar en profundidad incluso en

los aspectos de su obra que representan para él mismo un desafío en su subjetividad, y por lo tanto, puede generar cambios evidentes en su producción artística.

I
ARTETERAPIA

1.1 ARTETERAPIA COMO ENFOQUE DE ESTUDIO

1.1.1 Definición de Arteterapia

El Arteterapia es un enfoque relativamente nuevo que se desarrolla y expande con rapidez, su carácter emergente, por lo tanto, dificulta la tarea de definir su concepto.

En el contexto de esta investigación nos identificamos con definiciones como la siguiente, tomada del Instituto de Arteterapia Transdisciplinaria y de desarrollo humano de Barcelona (IATBA¹, 2014):

El Arteterapia es un trabajo con personas que, desarrollando su capacidad creativa, aprenden a interrogar sus problemas o trastornos y a desarrollar sus propias habilidades, facultades y recursos para afrontarlos y paliar o suprimir sus efectos.

En este proceso terapéutico no son relevantes los conocimientos técnico-artísticos de la persona que

¹ Instituto de Arteterapia Transdisciplinaria de Barcelona

realiza una elaboración artística concreta. Lo realmente importante es lo que ocurre y se manifiesta durante esta elaboración o construcción, tanto en su mundo interior como en su relación con el terapeuta.

Este enfoque enfatiza que “el desarrollo del potencial de creación artística, presente en toda persona, conduce progresivamente a la identificación de los propios recursos que han de permitir indagar y descubrir recursos alternativos a sus dificultades” (IATBA, 2014). Dando a entender que la elaboración del trabajo artístico abre el camino a la libre expresión, la intuición, la imaginación y al lenguaje verbal y no verbal.

1.1.2 Breve historia del Arteterapia

Este emergente enfoque de la terapia, comprendido como una entidad nueva y única que se gesta como disciplina híbrida basada en los terrenos del arte y la psicología, tiene orígenes tan antiguos como el mismo acto creativo, comprendido este como una tendencia innata en el ser humano.

Desde sus inicios como especie, el hombre aprendió a pintar y a bailar mucho antes que a hablar. Supo expresar sus sentimientos de tristeza, duelo, alegría, etc. Mercedes Gysin, arteterapeuta y artista contemporánea, hace un paralelismo entre la historia del Arteterapia con la de la sociedad humana:

Durante milenios la expresión artística ha acompañado de diversas maneras el desarrollo de la humanidad. Las encontramos desde el principio de las artes médicas hasta las formas más nuevas entre los pueblos del medio oriente. En la antigua Grecia pitagórica, así como en la medicina hipocrática de la época, se trataba con métodos de expresión artística a los enfermos que padecía de algún desequilibrio emocional, mental o trastornos psicosomáticos.

La medicina y el arte se unieron en el ‘arte de curar’: la práctica de los antiguos médicos de la medicina *orpheica* se entendía como integradora, ‘medicina de arte’, basada en los principios antropológicos del ser creativo, poniendo de manifiesto el ‘bien-estar’ del cuerpo, del alma y del espíritu [...]. (Gysin, 2011)

El desarrollo del Arteterapia como profesión puede ser visto como la aplicación formal de una larga tradición, la cual comienza a legitimarse como disciplina apenas durante el siglo pasado y, aún en estos tiempos, se la considera una tendencia emergente y de vanguardia dentro la diversidad de las terapias alternativas contemporáneas.

Por ser una profesión relativamente reciente, su historia también lo es, haciendo compleja la tarea de encontrar una versión histórica que sea lo suficientemente parcial, en términos de enfoque. A continuación se trata de dar una mirada global a la emergencia de esta disciplina desde distintos ángulos y tendencias, tanto desde la psicología como desde las artes.

A menudo se menciona al alemán Hans Prinzhorn (1886–1933) como el pionero en sus estudios formales y publicación de una obra en los términos *arteterapia*. Su libro, *El Arte de los enfermos mentales* (1922), describe la producción artística de los residentes de asilos psiquiátricos a lo largo de Europa. En ese entonces su trabajo representó un desafío tanto en el terreno de la psiquiatría como en el

ámbito profesional de las bellas artes, invitando a reconsiderar las nociones de la enfermedad mental y del arte mismo² (Malcheody, 2003).

Entre otros, se pueden citar tres factores fundamentales que propiciaron y catalizaron la aparición del arte terapia como disciplina reconocida. Estos son: el auge del psicoanálisis, las vanguardias artísticas del siglo xx y la segunda guerra mundial (Dura, 2014).

Es en la década de los años cuarenta, después de la Segunda Guerra Mundial, se inserta el arte al marco terapéutico, ante todo como una función recreativa u ocupacional en hospitales y psiquiátricos. El objetivo principal era calmar a los pacientes y permitirles expresar sus emociones de maneras menos amenazantes (Malcheody, 2003).

2 Desde su publicación en 1922, el volumen fascina a artistas como Paul Klee, Max Ernst, Pablo Picasso o Salvador Dalí: algunos lo han considerado uno de los manantiales secretos de donde beben las vanguardias. Se trata, además, de uno de los primeros textos en realizar un análisis artístico de piezas realizadas por «locos», y resulta fundamental para la posterior configuración de categorías como el «art brut» o el «outsider art». Entre sus páginas aparecen relatos de personas que pintan sobre papel higiénico o esculpen con miga de pan. El libro es también la historia de la irrefrenable necesidad creadora del ser humano, a pesar de todo, y en las circunstancias más adversas (Prinzhorn, 2012: contraportada).

Con este tipo de procedimientos se demostró que el proceso de pintar y dibujar ayudaba a los pacientes de hospitales y sanatorios a expresar sus ansiedades sobre la enfermedad, así como a verbalizar sus sentimientos acerca de las escenas de guerra de las que habían sido testigos. (Hogan, 2001)

Durante esta década y en distintos puntos geográficos, sobre todo Estados Unidos e Inglaterra, varios estudiosos incursionaron con experimentos artísticos en el terreno de la psicología y psiquiatría, y dieron a conocer su trabajo al mundo. Sus investigaciones a la vez venían desde distintos enfoques de origen y objetos de interés; así, algunos como Adrian Hilla y Edith Kramer venían del terreno de las artes, otros de la psicoterapia y el psicoanálisis como Marion Milner, o de la terapia ocupacional como Lydiatt, otros de la pedagogía y áreas de la educación como Margaret Naumburg. (*Ibid*).

De todos ellos, Naumburg es considerada como una de las pioneras del arteterapia a nivel mundial desde los Estados Unidos, donde luchó para que dicha disciplina obtuviera reconocimiento y respeto.

Ella dedicó gran parte de su trabajo a desarrollar técnicas de arteterapia y establecer esta disciplina como una profesión. Consideró que esta práctica, con el uso del lenguaje simbólico, era un método más efectivo para llegar al inconsciente que una terapia únicamente verbal. Desarrolló el concepto de *Dinamically Oriented Art Therapy*; con el que pretendía establecer un método para tratar pacientes neuróticos y psicóticos adultos, además de niños y adolescentes con problemas emocionales (*Ibid*).

Tanto Margaret Naumburg como Edith Kramer basaron sus trabajos en el pensamiento freudiano; “Naumburg enfatizaba más en el aspecto de interpretación, mientras que Kramer lo hacía en el proceso artístico” (Hogan, 2001).

Por su parte, Edith Kramer, gran artista y educadora, trabajó especialmente en el ámbito de la clínica infantil con población de niños. Kramer creía que el arte es “una manera de integrar las partes del *self*³ y crear un balance desde un plano artístico”; consideraba que es “este proceso artístico el que permite al paciente recrear sus experiencias primitivas y sen-

3 Identidad, naturaleza, esencia, forma de ser.

timientos ofreciéndole la oportunidad de solazar las mismas, para resolver e integrar el conflicto latente” (citado en Rubin, 2009). Dichas ideas aún se utilizan.

Una vez atravesada la etapa pionera y que los estamentos oficiales y la comunidad psicoterapéutica comenzara a otorgar su merecido reconocimiento al Arteterapia, para las décadas de los 60 y 70 surgen las asociaciones oficiales en Inglaterra y Estados Unidos, así como los programas educativos para aprender y educarse en esta área como profesión. También comienza a concebirse esta disciplina desde otros marcos de estudio y surgen acercamientos a la misma. Así, en las últimas décadas aumenta la cantidad de países en los que el Arteterapia es ejercida como profesión y se incrementan rápidamente sus formaciones a nivel mundial (Malcheody, 2003).

Como las principales ramas que aparecen del Arteterapia podemos mencionar la psicodinámica, basada en ideas freudianas; las corrientes humanistas, entre ellos la *Gestalt*; el enfoque existencial, el centrado en el paciente; enfoques pedagógicos y de desarrollo personal, y la Terapia Familiar (*Ibid*).

Por su parte, los artistas, en especial a partir del siglo XX, también hacen sus aportes a la psicología del arte. Sus enfoques y búsqueda distan según las características de cada vertiente y tendencia de arte, esto se verá en detalle en el apartado siguiente.

1.1.3 Terapia de las artes expresivas

Dentro de las diversas tendencias que se despliegan a partir de la legitimación del Arteterapia como corriente, encontramos aquella que será aplicada en esta investigación: La Terapia de Artes Expresivas, conocida también con la abreviatura EAT⁴.

Para poder dar una idea clara de cómo funciona este enfoque del Arteterapia, se han recogido las comprensiones de algunos de los pioneros, sintetizadas en publicaciones de instituciones que desarrollan el EAT⁵.

Las Terapias en Artes Expresivas son una vertiente terapéutica que recurre a las distintas disciplinas ar-

4 Del inglés *Expressive Art Therapy*

5 Escuelas de Arte Terapia: TAE (Perú), ISPA (España) desde sus páginas, consultadas, el 30 de marzo de 2014

tísticas como vía de autoconocimiento, expresión y contención de los propios sentimientos y emociones. (ISPA, 2014)

De esta manera, el EAT integra las artes plásticas, música, literatura, danza, teatro, psicodrama, poesía, etcétera, con aspectos de las ciencias humanas, la psicología, educación por el arte, filosofía y sociología, y así abordar la cura y el desarrollo humano, a través de la expresión creativa y estética.

Expresar los potenciales, los conflictos personales y diversos aspectos del mundo interior, a través de medios artísticos, nos permite hacerlo desde un plano distinto del cotidiano, racional y reflexivo, y así aproximarnos al problema desde un nivel sensorial, conectado con lenguajes más primarios que involucren el cuerpo y los sentidos (ISPA, 2014).

A continuación, algunas de las herramientas y modos de operar que caracterizan a este enfoque:

El EAT utiliza técnicas como la denominada *intermodalidad*, que significa pasar de una modalidad artística a otra, con la intención de profundizar el sentido de lo que aparece en la obra, o encontrar

nuevos significados a lo que la persona está descubriendo. Se amplía la experiencia cuando invitamos a la persona, por ejemplo, a traducir su pintura en un movimiento o una danza (TAE, 2014).

El encuentro terapéutico se desarrolla a un nivel fenomenológico, es decir, el terapeuta se queda junto con el paciente en la superficie del producto creado. Se trabaja en *el aquí y el ahora*. Así, lejos de imponer una interpretación externa o ajena al proceso, se entabla un diálogo con la obra, con la finalidad de observar los nuevos significantes y sentidos que surgen de las lecturas del propio paciente, el cual de esta manera se involucra en su terapia y se hace cargo de su proceso (*Ibid*).

Se cree que interpretar, o dar significados absolutos a la obra, la da por terminada de manera reduccionista y castra al proceso del paciente. Por el contrario, en EAT, el producto artístico se puede seguir trabajando y profundizando, permitiendo al paciente cualquier descubrimiento propio y genuino, a su tiempo y a su manera (*Ibid*).

El arteterapeuta tiene la capacidad de respuesta estética ante el proceso y el producto, o sea, la

obra. Esta respuesta estética tiene que ver con una sensibilidad y sintonía con el paciente más que con una habilidad artística. Para esto nuevamente se ponen al servicio distintas expresiones, por ejemplo, resonar con el paciente con una poesía, un movimiento, una imagen, etc. Este tipo de respuesta del terapeuta mantiene al encuentro (terapeuta/paciente) en un plano sensorial y estético, el cual permite profundizar en el contenido traído por el paciente (ISPA, 2014).

Lo estético en este contexto no tiene que ver con lo “bello” en términos kantianos, es decir, como lo que agrada universalmente y sin concepto. Desde que arranca la modernidad está claro que algo puede ser *arte* sin ser *bello* (Danto, 2005).

No así la *vivencia estética*, entendida como la “experiencia sentida”, aquello que enriquece el espíritu, evoca la imaginación y compromete las emociones y los pensamientos. Es lo que *quita el aire*, mueve, inspira o lleva a la acción; de ahí su importancia para este enfoque. Cuando el trabajo tiene un efecto en la persona, llega a su realidad efectiva y trae una genuina estética a su vida, en contrapo-

sición con el carácter anestésico de varios aspectos de la cultura e incluso de algunas prácticas terapéuticas (Gysin, 2011).

El cierre de un proceso arteterapéutico pretende cristalizar la experiencia en una forma final, esta puede estar dentro de un lenguaje poético, o si lo necesita entra en el plano de reflexión, sin que se encapsule en la racionalización (TAE, 2014).

A lo largo de la terapia ponemos atención no solo en observar la patología que aparece en el proceso de creación de la persona, sino también los recursos y las posibilidades de cambio que se evidencian. Al final, existe la satisfacción del paciente de poder crear algo y tener un sentido de dominio sobre el problema, moldearlo (IATBA, 2014).

El arte es por excelencia un medio en donde la imaginación puede desarrollarse y adquirir forma. En el arte la persona tiene la capacidad de volcar lo imaginado dándole nuevas formas y transformar antiguos esquemas en algo totalmente novedoso. Da la capacidad de recrear y formar nuevas posibilidades (*Ibid*).

Hasta la actualidad, otros campos del Arteterapia, como la musicoterapia, la danzaterapia, el psicodrama y la terapia a través de las artes visuales, funcionan dentro del modelo médico de enfermedad y curación y dentro de modelos psicodinámicos de psicoterapia, dando por sentado el marco tradicional del entendimiento filosófico, y relegando la dimensión estética de la existencia a un papel secundario (*Ibid*).

En contraste, la terapia de artes expresivas rechaza un enfoque reduccionista de las artes y sitúa a la estética en el centro de su teoría y de su práctica, constituyendo un modelo interdisciplinario y holístico, que no hace de las artes una herramienta de la terapia, sino su misma base; a diferencia de las anteriores, esta se centra en teorías fenomenológicas existenciales, en la filosofía y estética, psicología profunda, psicoterapia humanista y teorías sistémicas.

Al hacerlo, encuentra su lugar sobre todo en el pensamiento contemporáneo de las artes (*Ibid*).

Es este el enfoque del Arteterapia que se aplicará en el contexto de esta investigación.

1.1.3.2 Filosofía de las artes terapias expresivas—conceptos básicos

SALUD - ENFERMEDAD

Este enfoque tiene un particular pensamiento y modo de entender la realidad, el mismo que encausa su peculiar metodología en la práctica. Para hacer explícito este pensamiento, comenzaremos revisando dos de los conceptos básicos para el manejo de toda terapia, esto es, la semántica de los términos de *salud y enfermedad*.

Llama la atención lo poco cuestionados que están estos conceptos. *Sano y enfermo* son términos usados con la mayor naturalidad, creemos saber lo que estas palabras significan, creemos comprender su contenido sin reflexionar demasiado. Pero cuando se nos pide que definamos la *salud*, no nos resulta nada fácil (Hess, 2008).

La definición de la Organización Mundial de la Salud (OMS, 2015) dice así: “La salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no tan sólo la ausencia de enfermedad o defectos” .

Esta definición no nos permite comprender con exactitud el significado *salud*. Además conlleva un enfoque discutible, íntimamente vinculado a los problemas del sistema sanitario actual. Consideramos este tipo de definiciones más bien como una consecuencia de la comprensión naturalizada de las naciones industrializadas respecto a lo que debería ser la *salud*, dejando de lado premisas existenciales, por consiguiente, solo se presenta de forma limitada como término consensuado o punteo de referencia (*Ibid*).

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) reflexionando sobre los mismos conceptos, llega a la conclusión de que la salud tiene una calidad extrañamente escondida, algo no inmediatamente tangible que podría explicar la dificultad de interpretar dicho término:

¿Qué es la *salud*? Se sabe más o menos lo que son las enfermedades. Se podría decir que tienen la rebeldía del fallo. Son algo que aparentemente ofrece resistencia, que habría que romper. Se la puede mirar con lupa y compararla con el valor de la enfermedad, es decir de todas las formas que la ciencia objetiva nos ha proporcionado en el curso

de la evolución de las ciencias naturales modernas. Pero la salud es algo que, de manera extraña, queda sustraído de todo ello. La salud no es algo que se manifiesta como tal cuando se busca, sino algo que existe, justamente porque se sustrae. No somos siempre conscientes de la salud, ni nos acompaña con preocupación como la enfermedad. No es algo que nos invita o nos exhorta a auto tratarnos continuamente. Es parte del milagro del olvido de uno mismo. [...] a pesar de permanecer oculta, se manifiesta como algo parecido a un sentimiento de bienestar, con tal intensidad que nos hace sentir resueltos, abiertos a conocimientos y, olvidados de nosotros mismos, libres de fatiga y esfuerzos, esto es salud. (citado en Hess, 2008)

Gadamer nos hace ver que la *salud* se define indirectamente a través de la ausencia de enfermedad y que esta última se entiende como un estado de falta de entereza, con un estado en el que falta algo. Así, la *salud* y la *enfermedad* están entremezcladas, pero no solo cuando se trata de definir las.

Tenemos una experiencia de miles de años del hecho de que la vida –independientemente del lugar y de cómo se manifieste– no solo es sana, sino que también puede ser enferma. Tanto en sus manifestaciones como en la experiencia subjetiva la salud y la enfermedad son dos conceptos que se condicionan mutuamente y no se dejan aislar fácilmente. Su oposición aparente es engañosa y, si nos fijamos más, se manifiesta como un estado inherente a toda vida, que los presupone alternativamente.

Este sistema de polaridad significa que para cada término se genera un término opuesto. Inicialmente, este término opuesto puede parecer contrario, pero básicamente es tan sólo un aspecto complementario de la realidad única, indivisible, que no siempre se reconoce de inmediato en su totalidad. Lo encontramos en pares de términos tales como alto y bajo, claro y oscuro, caliente y frío, rápido y lento, alegría y tristeza, hombre y mujer, etc.

Pero también en todos los procesos psicológicos y fisiológicos: al inspirar y expirar, estar despierto o dormido, con sístole y diástole, simpático y pa-

rasimpático, en el más y menos de la membrana celular, en la coagulación, en endocrinología lo mismo que en genética, etc. Sólo el conjunto de las partes contrarias en definitiva, produce lo que llamamos vida. (*Ibid*)

Concluimos con ello en que “Los opuestos deben entenderse como polos complementarios, que se condicionan mutuamente, de una realidad inseparable que a menudo no se puede reconocer de inmediato” (*Ibid*).

Si comparamos esta comprensión más orgánica y acorde con los ritmos vitales de la existencia, con la definición de la OMS citada al inicio de este tema, vemos que “la salud gradualmente ha sido interpretada como el contrario aislable de la enfermedad y nadie se ha dado cuenta de cuántos efectos enfermizos e insolubles resultan de ello” (*Ibid*). Enfermizos porque tal concepto de *salud* despierta esperanza de soluciones ideales que no se pueden cumplir.

Haciendo hincapié en este punto, Hess (2008) apunta que este concepto ilusorio ha distorsionado gradualmente el concepto de *salud* en los últimos decenios, añade:

[...] debido a ello, se ha creado un sistema sanitario que está siendo puesto en tela de juicio cada vez más, obviamente porque resulta cada vez más difícil financiarlo porque no puede cumplir su promesa de un bienestar ilimitado. En el fondo, porque desestima la relación fundamental y el condicionamiento mutuo de la salud y de la enfermedad. (*Ibid*)

Por todo esto nuestro interés como terapeutas no se centra en la *medicina preventiva* como actualmente es entendida, sino en la investigación de las leyes que mantienen un equilibrio entre la *salud-enfermedad*. Concluimos en que la medicina tendría que ocuparse con mayor intensidad de las condiciones espirituales, mentales y físicas de cada individuo. No solo se trataría de enfocar las terapias en *contra* de algo, sino también y sobre todo a fomentar los potenciales “sanadores” de la propia persona enferma. Es decir, en vez de orientar el proceso hacia la destrucción de lo “negativo” en el paciente, se trataría de recobrar el equilibrio perdido estableciendo un nuevo balance (*Ibid*).

En cuanto a la manera de tratar la *salud* y la *enfermedad*, nos referimos al texto de Fedro de Platón. En este deja claro, citando a los famosos médicos griegos, que no es posible para el médico tratar el cuerpo sin tratar también el alma, y que posiblemente ni siquiera esto es suficiente, sino que el tratamiento tampoco es posible sin el conocimiento sobre el ser total, el ser entero. La totalidad y el estado de salud, la salud de la curación, parecen inevitablemente vinculados (*Ibid*).

Para terminar de graficar este tema ofrecemos una lista de características que nosotros, como enfoque de terapia de las artes expresivas, concebimos como señales de *salud* en una persona.

Capacidad de adaptación activa y transformadora; entendida como la capacidad de apropiación instrumental de la realidad, para transformarla.
Capacidad de aprender. Aprender a aprender.

Autonomía; entendido como ser uno mismo, y no alguien más, el protagonista de su propia vida.

Escucha y problematización del deseo; versus bloqueo del deseo.

Ternura; como primer derecho humano. La ternura supone la idea de incompletud, la propia y la de los demás, supone aceptar la propia vulnerabilidad.

Plasticidad-flexibilidad; capacidad de desplegar repertorios y conductas diferentes a partir de los ya instalados.

Conciencia crítica; capacidad de percepción y lectura problematizadora de la realidad interna y externa. Capacidad de resignificar.

Manejo de ansiedades y conflictos.

Unidad o equilibrio entre lo racional (*intelectual*) y lo emocional.

Autoestima.

Tolerancia a la frustración; entre la voracidad de la *omnipotencia* de querer abarcar todo y la frustración de la *impotencia*, está la *potencia* de recopilar los pequeños logros, de ver lo positivo y la oportunidad en lo sencillo, lo cotidiano.

Capacidad de alojar lo extraño en lo familiar y lo familiar en lo extraño.

Relación positiva con el placer.

Despliegue del entusiasmo; de las ganas (el acontecimiento lo genera uno mismo).

(Sorín Mónica, 2004)

En cuanto a la *enfermedad* y el cómo es tratada en este enfoque, dista mucho de otros tipos de terapia que pretenden eliminar los síntomas con la brevedad posible.

Por el contrario, respetamos al síntoma del paciente como un testimonio de denuncia que guía hacia una comprensión de su enfermedad. En la terapia no atropellamos los síntomas, porque son un auxiliar, un

revelador en el proceso. El síntoma muestra la causa, el sentido y el significado de la enfermedad, y ayuda a intuir posibles historias del paciente.

La operatividad es entablar un diálogo con estos síntomas, dejarlos manifestarse para preguntarse el para qué se construye el paciente su enfermedad; ¿de qué le sirven sus síntomas?

Es común que en la terapia que ataca los síntomas aparezcan otros; mientras que trabajando en el sentido del síntoma, escuchándolo, problematizándolo, a veces incluso ignorándolo y trabajando en otros aspectos, pero sin eliminarlo de maneras artificiales, entonces el síntoma disminuye.

TRANSFERENCIA—CONTRATRANSFERENCIA

Otros términos cuyo manejo hace una diferencia entre los distintos enfoques, es el de *transferencia* y *contratransferencia*.

La *transferencia* y la *contratransferencia* son conceptos fundamentales del psicoanálisis. Estos han dado significativos cambios a lo largo del siglo pasado e inicios del presente siglo, enfatizando así los rasgos que caracterizan a cada enfoque psicoterapéutico.

De manera general, el supuesto básico de la teoría de la transferencia estipula que:

[...] En las relaciones emocionalmente significativas que vivimos en el presente (“aquí y ahora”) los seres humanos tendemos a pensar, sentir o actuar de un modo en que nuestro mundo interno, y aún más, nuestras experiencias infantiles claves, tienden a colorear, influir, interferir o francamente dominar tales experiencias del presente hasta el punto de confundir y hacernos distorsionar nuestro juicio de la realidad actual, agravando o determinando conflictos en nuestras relaciones con las personas con las que estamos teniendo tales vínculos actuales de intimidad. (Díaz, 2006)

En su momento la teoría clásica psicoanalítica consideró a la transferencia como “una reedición de relaciones infantiles tempranas las cuales distorsionan la percepción del presente” (Freud, 1912, citado en Díaz, 2006).

Anna Freud amplía la definición de transferencia hacia “todos los impulsos que experimenta el pa-

ciente en relación con el psicoanalista, que no son creación nueva de la situación analítica objetiva, sino que se originan en relaciones primitivas con los objetos y ahora simplemente se reviven por la influencia de las compulsiones iterativas” (*Ibid*).

Jung coincide estipulando que los contenidos inconscientes aparecen siempre en primer lugar como proyectados sobre personas y circunstancias exteriores. “Muchas de esas proyecciones se integran totalmente en el individuo merced al conocimiento de sus vinculaciones subjetivas, pero otras no se dejan integrar, sino que aún cuando se desprenden de sus objetos originarios, se transfieren al médico que realiza el tratamiento” (Díaz, 2006).

La diferencia esencial entre los primeros enfoques psicoanalíticos reside en la mayor o menor importancia que se le da a la transferencia, continuando con Jung, y a diferencia de Freud, él consideraba que “la gran importancia que se le da a la transferencia suele llevar al error de creerla absolutamente indispensable para la curación”, por este motivo muchos enfoques consideran que la transferencia debe ser, por así decir, provocada. Agrega Jung que particularmente

aprovechaba cuando la transferencia transcurre sosegada o pasa prácticamente inadvertida. Entonces uno mismo está menos envuelto en el cubo y puede ocuparse de otros factores terapéuticos eficaces (*Ibid*).

La contratransferencia, por su parte, sería el conjunto de actitudes, sentimientos y pensamientos que experimenta el terapeuta en relación con el paciente.

Al igual que el concepto de la transferencia, la contratransferencia ha poseído distintas implicaciones: desde una connotación negativa que obligaba a considerarla un proceso a dominar por completo como sugería Freud (*Ibid*). Por su parte, Lacan lleva más lejos la idea de Freud de considerar la transferencia y la contratransferencia como un punto ciego en el analista.

En la visión de Lacan, la contratransferencia resulta un camino equivocado para el analista, que opera como pantalla engañosa en el contacto con el paciente (León de Bernardí, 2015).

Una valoración más actual del manejo de la contratransferencia la proponen Racker H. y Baranger W., quienes la consideran como una importante herramienta terapéutica necesaria para comprender los procesos transferenciales del paciente. Mantienen la idea

de que la contratransferencia es un instrumento que, aunque problemático, resulta valioso en la comunicación con el paciente, conduciendo a la comprensión de aspectos centrales de su conflictiva inconsciente (*Ibid*).

Más allá del enfoque con que sean manejados, es evidente que la transferencia y contratransferencia son elementos impescindibles de tomar en cuenta en una terapia, y por tanto la necesidad de explicar cómo se trabaja con ese material en el marco de las terapias de artes expresivas.

En primer lugar, no ignoramos la transferencia y contratransferencia, citamos las palabras de Nietzsche con las que concordamos: “No es deseable, ni en última instancia posible, desprendernos del cristal observador con todos sus efectos y valores, debemos instalarnos en él y comprenderlo. Es tan castrante mutilar el intelecto como mutilar el afecto” (citado en Díaz, 2006).

Para nosotros el cristal a través del cual miramos la realidad es de suma importancia en la terapia, y por ser el arte una herramienta básica de lenguaje en nuestro encuadre, la reproducción de aquel material subjetivo visto a través del íntimo cristal de cada individuo, puede ser transmitido con mayor libertad

que sometiéndolo solamente al lenguaje verbal, el cual, casi siempre pasa por un filtro consciente por el que se tiende a relativizar aquello visto.

Además de esta particularidad, ya antes mencionada, que tienen las herramientas artísticas para expresarnos, existe la característica del papel que juega el terapeuta, y la *persona* que es el terapeuta dentro de la terapia.

En este enfoque el terapeuta no deja de ser *persona*, sensible, con su historia y su propia subjetividad; es desde ahí que se despliega su capacidad de fluir y empatizar sensible y creativamente con el paciente. Sin conceder un papel muy permisivo a la *persona* en el terapeuta, lo cual genera muchas veces un desconcierto en el encuadre terapéutico que puede ser poco efectivo en el desarrollo del proceso.

El papel del terapeuta en la terapia de artes expresivas presupone un entrenamiento en cuanto al saber separar el material propio, sin eliminarlo, pero utilizándolo. Para este complejo ejercicio contamos con algunas herramientas; entre ellas el uso de la *resonancia*, como método de terapia.

Llamamos *resonancia* al acto de escuchar al otro, a la vez escuchando mi propio cuerpo y percepción total de la impresión que el otro genera en reciprocidad. Ante este material recibido, el terapeuta se permite honestidad en el sentido de expresar, por cualquier medio de lenguaje, aquello que *resuena* en él mismo, en consecuencia del otro.

De esta manera, el material contratransferencial no solo no es ignorado, si no es evidenciado mediante un acto expresivo, no desde un punto de vista diagnóstico, sino desde la honestidad de la persona en el terapeuta; más a manera de diálogo que de testimonio irreversible.

Así, la recepción de esta información en el paciente es utilizada como un espejo, o una revelación del cómo desde otras subjetividades, que no son las suyas, está siendo recibido por los demás. Esta información a veces compleja y difícil de digerir, es posible utilizarla dentro del espacio seguro que genera el vínculo en la terapia. También es una ventaja la capacidad que dan las artes de poder expresar ese material, a veces siniestro, a veces doloroso, a veces tierno, pero siempre revelador, de una manera estética, que esté más acorde con la *lógica de los sentidos*, que con los *sentidos de*

la lógica, y así puede llegar de una manera más justa, íntegra y digerible a la total comprensión del paciente y del terapeuta.

Otra herramienta relevante en términos de manejo de contratransferencia es el cuidado de *psicohigiene* que se exige por parte del terapeuta de artes expresivas. Esto implica el acompañamiento de un proceso psicoterapéutico para el terapeuta mismo.

Existen diferentes esquemas, ya sea la misma terapia, o la supervisión, o *covisión*, que son lugares donde el terapeuta, ya sea frente a otro profesional en el primer caso, o junto a otros que ejercen su mismo trabajo en el segundo caso, y manteniendo la identidad del paciente en anonimato, evidencia la contratransferencia o el material psicológico o emocional que en cada momento atraviesa a la persona en el terapeuta.

Este cuidado consigo mismo no despoja de su subjetividad a la persona que ejerce de terapeuta, pero sí representa un método de mantenerse alerta ante el efecto que los pacientes generan en su propia vida íntima, dándole a su vez mayor amplitud de percepción al encuentro con el paciente.

II

EL ARTE: PERSPECTIVAS DESDE LA PSICOLOGÍA

El mayor desacierto en el encuentro de las corrientes de la psicología con el arte, a lo largo de su historia de correlación, podemos decir que ha sido la pretensión de analizar e interpretar la obra artística en términos de la psicología más intelectual. Intento que criticamos como una actitud reduccionista y castradora de la función vital de las artes, que es la de transmitir aquello que de otra manera —que no sea el lenguaje usado por el artista— no podría ser dicho.

Siri Hustvedt (2013), escritora y filósofa, describe este hecho de la siguiente manera:

Las obras de arte tienen su propio y oblicuo vocabulario, su propia lógica o antilógica interna, sus propias historias que contar, que se resisten a admitir una narración externa que se desarrolle por encima de ellas, por muy atractiva que esta pueda ser. Sus significados surgen del encuentro entre el observador y el objeto artístico, una experiencia sensual, emocional, intelectual, que depende tanto de la atención como de las expectativas de quien la mire.

Ni las historias, análisis de género científico o poético, pueden *explicar* el arte.

Así corrobora la experta en psicología y crítica de arte Teresa del Conde (2002):

A mi modo de ver no basta el análisis y la interpretación simbólica de los contenidos para explicar psicológicamente la producción. Reducirse a esto sería aislar un solo aspecto del contexto y explicar exclusivamente a través de este único aspecto una problemática que es mucho más rica y compleja.

Las teorías psicoanalíticas en el campo de la historia del arte son valiosas, ya que para el estudio de los procesos creativos, que son únicos en cada artista, el psicoanálisis ha probado ser sumamente fecundo. Lo cual no quiere decir que sea posible psicoanalizar a un autor a través de sus obras; “para eso sigue necesitándose el diván”; concluye Del Conde, enfatizando que las obras de arte no son *psicoanalizables*.

Añade, “Si existen dificultades, a veces insuperables para interpretar los sueños, más las hay en la interpretación de las artes. El lenguaje del sueño, como el de la obra de arte, es simbólico, y con frecuencia los símbolos son casi *incircunscribibles*” (*Ibid*).

Las imágenes y a veces los símbolos creados por el artista, contienen connotaciones pocas veces *interpretables*. Paul Klee, afirmaba que la mano es el instrumento de una esfera más distante: “No es mi cabeza la que funciona en mi obra, es algo más”. Este algo más puede no entrar dentro del dominio consciente del propio artista, que acaso permanece tan ajeno para él como para el analista o el crítico que trata de descifrar su obra.

2.1 EL PSICOANÁLISIS

A pesar de que no es el enfoque psicoterapéutico utilizado en esta investigación, el psicoanálisis es fundamental en la historia que se extiende desde la modernidad del siglo pasado, hasta el momento actual como un canon representante de pensamiento en la cultura occidental, sin ser las artes una excepción de esta influencia.

Sabiendo que el psicoanálisis basa su enfoque central en los asuntos irresueltos relacionados a situaciones identitarias y/o sociales, no nos sorprende que parte del mismo haya encontrado fascinante al campo de la investigación y análisis del trabajo artístico. El psicoanálisis está interesado principalmente en mecanismos de mediación, en la manera en la que la experiencia psicológica está expresada en los trabajos de arte. En un campo análogo, la actividad onírica, los mecanismos de condensación y desplazamiento combinan pensamientos latentes y representaciones plásticas, no distintos de aquellas que a veces encontramos en las artes plásticas (Fróis, 2010).

En el estudio del inconsciente, el tema de la simbología se vuelve norma a partir de la psicología de tiempos de Sigmund Freud (1856–1939) y su discípulo que luego seguiría su propio camino, Carl Gustav Jung (1875–1961). Más tarde otro de sus discípulos llevaría al pensamiento psicoanalítico hacia nuevas miradas muy vigentes en el pensamiento contemporáneo, Jaques Lacan (1901–1981). Ellos son los representantes del psicoanálisis

del siglo pasado, cuya teoría continúa siendo la más influyente en la mayoría de los enfoques que existen en occidente (*Ibid*).

No corresponde aquí extendernos en sus teorías, pero sí dar una mirada a su tratamiento del ámbito de las artes, ya que es a partir de sus comprensiones que mucha teoría que relaciona el arte y la psiquis basa sus parámetros de pensamiento aún en la actualidad.

Los psicoanalistas y el arte

Nos permitimos hacer una mirada crítica a las teorías de los representantes del psicoanálisis del siglo pasado, específicamente en cuanto al uso de su enfoque psicológico en el tratamiento de las artes. Lo hacemos cronológicamente comenzando con el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, en quien nos extenderemos en comparación a sus dos discípulos Jung y luego Lacan.

Freud y el arte

Es sabido que Freud es uno de los autores más citados de cuantos han formulado alguna teoría desde inicios

del siglo XX, sea en el ámbito de la psicología, la filosofía, la ciencia y el arte.

Existen conceptos de su autoría que han pasado a formar parte de un saber contemporáneo del cual no se puede ya prescindir.

El hecho de que lo que una persona experimenta en la infancia y en la niñez influye como motivo recurrente en los procesos emotivos, intelectivos e imaginarios de la actividad adulta y específicamente de la creatividad. Me parece que apenas se necesita enfatizar la importancia que las teorías de Freud representan en el consenso general del saber común y corriente sobre estas cuestiones. No es de ninguna manera necesario recurrir a sus obras para que tal saber emerja, pues forma parte del pensamiento cotidiano en un sentido global. En sentido estricto este corpus de teorías ha permitido un considerable avance en el campo de la crítica e incluso ha sido tomado como tema a desarrollar (de manera propositiva) por literatos, dramaturgos, cineastas y artistas plásticos.

Así mismo el modelo freudiano del trabajo del sueño y el que deriva de la estructuración del chiste constituyen herramientas de análisis que pueden y deben ser utilizadas para el estudio de las artes plásti-

cas y la literatura. De hecho, hasta los críticos que no se encuentran versados en las teorías psicoanalíticas acuden a ellas ocasionalmente. (Del Conde, 2006)

A pesar de la trascendencia que demuestra lo antes citado, y quizás por ello mismo, como afirma Del Conde: “Cuanto más universal es un autor mayormente variadas son las interpretaciones posibles con respecto a su obra”, los giros diversificados y aun opuestos entre sí, que ha caracterizado el revisionismo freudiano durante las últimas décadas, hablan del carácter de obra abierta en que ha derivado el género psicoanalítico (*Ibid*).

Si bien es cierto que las ideas del padre del psicoanálisis poseen cimientos muy firmes, advertimos que también lo tienen las configuraciones levantadas a partir de estos cimientos, propuestas en un sinnúmero de ocasiones como construcciones provisionales, destinadas a encontrar sustituciones.

Cuando sus discípulos le pedían una obra acabada o conclusiones que pudiesen funcionar como tesis probadas, Freud contestaba que su obra no era un edificio

construido y que la misión de ellos consistía en trabajar con base en los sillares que él había aportado. (*Ibid*)

Es este motivo, entre los principales, por lo que la utilización *convencional* del psicoanálisis no siempre redundaba en resultados positivos. Como muestra de ello está el ámbito de las artes, el cual no fue el área en la cual Freud haya prestado mucha atención, mucho menos hacia la cual haya destinado la aplicación de sus teorías.

Y es que, contrario a lo que se pudiera pensar, en Freud encontramos pocas alusiones a la naturaleza de los símbolos representados plásticamente. Los hilos conductores para formular su perspectiva al respecto no se encuentran principalmente en sus comentarios propositivos sobre arte y creatividad, sino en lo que afirma a propósito de otras cosas, como los sueños, el chiste, la asociación libre.

Por otro lado enmarca su interés en una estrecha fracción dentro de la gran esfera de las artes, “El hecho de que los dos únicos trabajos de Freud dedicados a las artes plásticas se refieran a Leonardo da Vinci y a Miguel Ángel habla de su predilección por las figuras consagradas de la historia del arte” (*Ibid*).

Freud no escribió extensamente sobre las artes plásticas; sus textos se focalizan principalmente en literatura. Él estaba impresionado por la vibración de la calidad que algunos trabajos evocaban en la mente del lector. Trabajos como el *Oedipus Rex*, de Sophocles, *Hamlet*, de William Shakespeare, y *Los Hermanos Karamazov*, de Fyodor Dostoevsky, todos tenían un tema central de psicoanálisis: el complejo de Edipo (Fróis, 2010).

Freud no formuló una teoría general de la creatividad artística. Tampoco su enfoque a las motivaciones humanas ubicó a la creatividad artística en una perspectiva que contribuyese con la estética y la psicología del arte.

Sin embargo, el legado de Freud en este respecto es incuestionable por su contribución a los psicoanalistas que vinieron después de él; casi todos los teóricos psicoanalistas del arte –desde Carl Jung (1875-1961), Erich Neumann (1959-1974), hasta psicoanalistas e historiadores del arte como Ernst Kris (1964) y Anton Ehrenzweig (1967)– remarcaron el rol de las formas primarias en el proceso de creación y expresión, y elaboraron teoría en torno al arte y el psicoanálisis.

Las teorías estéticas de orientación clásica del psicoanálisis ubican gran énfasis en el rol del principio del placer y en la satisfacción simbólica del instinto primitivo, así como en la gratificación que genera el proceso de creación del arte y la realización del individuo lograda a través de ese proceso. Reconoce que la creación de trabajo de arte, tanto como en la actividad onírica, debe incluir una segunda elaboración, que es, un proceso de racionalización al servicio del sujeto. Freud explicó la creación del arte refiriéndose primeramente al concepto de *sublimación*⁶ (*Ibid*).

Incluso, Freud hace de la obra de arte y la actividad artística una pantalla en la cual los conflictos de la infancia son proyectados. Es precisamente a través de la sublimación el proceso en el que estos conflictos son apaciguados (*Ibid*).

6 Sublimación: Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual.

Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados (Laplanche, 1996: 415).

Hay que recordar que a diferencia de sus más incautos seguidores, Freud testiguó varias veces que el psicoanálisis no era capaz por sí solo de explicar los significados a través de los cuales trabaja el artista (Del Conde, 2006).

Existe una situación ambigua respecto de las artes en su obra, haciéndose evidente en la misma que la psicología de la obra artística ejerció una atracción casi mágica para Freud y que su creencia en la inaccesibilidad del artista es algo que debe llamar la atención.

Por ejemplo, a lo largo de más de seis mil páginas impresas no existe siquiera mención de un análisis clínico realizado a un escritor —aunque se sabe que psicoanalizó a treinta y seis en un periodo de veinte años—. También, aunque en menor número, trató terapéutica y circunstancialmente a pintores, grabadores, escultores y músicos. (*Ibid*)

Lo ambiguo es que a pesar de esta aparente falta de interés, así como lo apuntaba previamente Fróis (2010), la abundancia de deducciones especulativas acerca de artistas del pasado es notable.

Existe una cantidad de motivos por los cuales podemos suponer la falta de interés de Freud en aplicar su enfoque en las artes; entre ellos “su lucha incesante por dotar de un orden científico al psicoanálisis le impidió ceder a su fascinación por el arte”. En cuanto al acto de ensoñar, por ejemplo, piedra angular en la obra del autor, él comprende que el artista tiene una facultad, distinta al común de las personas, de elaborar sus sueños diurnos: “Los artistas realmente realizaban muchas de sus ensoñaciones ligando tal facultad con su menor inclinación a reprimir [...] Así los sueños diurnos de los artistas trascienden el carácter de sueños al concentrarse en una realidad, la del objeto artístico”. Por lo tanto no considera este material de interés al psicoanálisis ya que, esta menor inclinación de reprimir corre pareja con su aptitud para sublimar. Con ello asume que aquello que en el arte tiene que ver con los sueños diurnos, es un material ya elaborado, “ellos excluyen los elementos indeseables, dan cabida a efectos sentimentales, mitigan y suavizan e introducen elementos complementarios”.

Freud insiste en que en este suavizamiento de sus contenidos podría haber una autocensura que se gesta en el mismo momento de la realización de la obra, con el objeto de dotarla de las características estéticas que permiten su disfrute (Del Conde, 2006).

Para Freud, las grandes obras artísticas resultaban de trabajos de excepcionales individuos, con extraordinarias intensiones y cualidades psicológicas especiales (Fróis, 2010):

Se apegó demasiado a la idea romántica que hace del artista un genio, cuyos talentos no pueden ser explicados y cuya personalidad es en muchos aspectos indeseable y nociva para los demás ya que está demasiado vinculada con la idea de desorden e implicada a la vida bohemia. (Del Conde, 2006)

Muchas de sus observaciones que aluden a los artistas resultan expresadas en forma contundente y revelan una postura bastante personal hacia los valores estéticos. Por ejemplo, en sus *Conferencias de Introducción al psicoanálisis* (1916-1917) expresa su opinión un tanto crítica sobre los artistas:

El artista es también un introvertido, y no está lejos de la neurosis. Es constreñido por necesidades pulsionales hiperintensas; querría conseguir honores, fama y el amor de las mujeres. Pero le faltan los medios para alcanzar estas satisfacciones[...].

Sabe anudar a [la] figuración de su fantasía inconsciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporariamente. Y si puede obtener todo eso, posibilita que los otros extraigan a su vez consuelo y alivio de las fuentes de placer de su prolijo inconsciente [...]. Así obtiene [de los otros] su agradecimiento y su admiración y entonces alcanza por su fantasía lo que antes lograba solo con ella: honor, poder y el amor de las mujeres. (Freud, citado en del Conde, 2006)

Debemos notar que el acercamiento de Freud al arte no era restringido: “Apreciaba la obra de Rembrandt, se percataba de la importancia de Goya; había visto detenidamente los grabados de Piranesi y cuando observó las ilustraciones de Doré para *El Quijote* de Cervantes se fascinó con ellas” (*Ibid*).

Pero como ya se ha dicho, eludió el acercamiento analítico a este tipo de productos, excepto por los trabajos antes mencionados sobre los dos artistas del renacimiento italiano. Más allá de ellos, recelaba profundamente del arte que se estaba produciendo en su entorno “[...] no se acercó a algunos de los principales artistas de su tiempo, Klimt, Kokoshka, Egon Shilele, Shönberg, Robert Musil [...]”, así como repudió abiertamente a los pintores expresionistas en más de una ocasión, parangonándolos con “lunáticos” (*Ibid*).

A pesar de su falta de preocupación por el progreso del arte, no podemos olvidar que el mismo Freud repetía casi con obsesión que “los hombres y mujeres de letras vienen explorando el inconsciente desde mucho antes de que existiera el término para designarlo” (*Ibid*).

Es preciso aquí recordar la indudable influencia que sus teorías tuvieron en el arte, aunque este tema será desarrollado en el apartado siguiente. Los artistas del surrealismo, de entre todas la vanguardias del siglo pasado, son quizás quienes mayor atención dan a las teorías freudianas, y además se dieron cuenta

de la posibilidad de subversión que las mismas conllevan: “El círculo surrealista de París admiraba fervientemente a Freud como el descubridor del poder del inconsciente y los sueños” (Iribas, 2004).

A lo que respondía Freud, citado desde su breve correspondencia con André Breton (1932):

A pesar de que recibo numerosos testimonios del interés que usted y sus amigos muestran hacia mis investigaciones, yo mismo no estoy capacitado para entender qué es lo que quiere el surrealismo. Quizá no estoy de ningún modo hecho para comprenderlo, yo, que me encuentro tan alejado del arte. (Freud, citado en Iribas, 2004)

En la perspectiva de Freud en cuanto al arte, la de Salvador Dalí fue una figura decisiva. De igual manera fueron las teorías de Freud para Dalí:

Dalí se convirtió en un freudiano acérrimo desde que, en sus tiempos de estudiante en Madrid, leyera *La interpretación de los sueños* —«uno de los descubrimientos capitales de mi vida» (Iribas, 2004).

Ha trascendido el único encuentro que tuvieron estos personajes, pasando a ser un capítulo histórico tanto en el ámbito del arte como en el de la psicología:

Tras muchos esfuerzos infructuosos de Dalí por ver a Freud en Viena, Stefan Zweig medió finalmente y los presentó en el exilio londinense del analista, el 19 de julio de 1938, un año antes de la muerte de Freud.

El catalán le mostró su *Metamorfosis de Narciso* (1937) y, durante el encuentro, dibujó un retrato sintético del analista y se lo entregó a Zweig para que, a su vez, se lo enseñara a Freud —sin embargo, el mediador no osó mostrárselo al maestro porque le parecía que presagiaba su muerte. A pesar de que, según Gibson, era «sumamente improbable que mantuvieran una auténtica conversación», Dalí recordó las palabras del psicoanalista: «En las pinturas clásicas, busco lo subconsciente; en una pintura surrealista, lo consciente». El español añadió: «Y recuerdo con qué fervor pronunció la palabra ‘sublimación’ en varias ocasiones»⁷. (*Ibid*)

⁷ Dalí Salvador, en Iribas, 2004

Por parte de Dalí, citamos sus impresiones del encuentro con el psicoanalista:

Le creía el único hombre capaz de dialogar de igual a igual con mi paranoia [...] yo hubiera querido deslumbrarle. Fracasé [...]. Su cráneo de caracol no había calado mis intuiciones ni mi fuerza íntima. [...] lo que le interesaba era evidentemente su propia teoría, no mi personalidad. Vivía ya fuera de nuestro tiempo. [...] Se habían cruzado dos genios, pero la chispa no había saltado.

Estoy persuadido de que si nos hubiéramos encontrado antes, o varias veces, habría modificado algunos de sus conceptos artísticos [...] yo hubiera podido ser para él la prueba viva y fundamental de que la paranoia, precisamente una de las formas más extraordinarias del inconsciente irracional, puede animar perfectamente los mecanismos racionales y fertilizar lo real con una eficacia tan considerable como la lógica experimental. El delirio paranoico-crítico es una de las fórmulas más fascinantes del genio humano. Freud, sin duda, era demasiado viejo para replantearse estos temas y abrir el campo a nuevas experiencias. (*Ibid*)

Pero el desinterés por parte de Freud hacia estas corrientes artísticas no duró para siempre. Al parecer, hacia el final de su vida, Freud llegó a reconocer que los surrealistas no eran “chiflados incurables” como él los había considerado. Esto ocurrió poco antes de su muerte, ya exiliado en Londres, días después de la visita aquí citadas de Dalí. Su cambio de opinión quedó recogido en una carta que escribió a Stefan Zweig en 1938 en Londres:

Me sentía inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han acogido como su santo patrón, como chiflados incurables (digamos que en un 95% como el alcohol). El joven español con sus ojos cándidos y fanáticos y su indudable maestría técnica me ha hecho reconsiderar esta opinión [...] desde el punto de vista crítico podría seguirse manteniendo que el concepto de arte desafía toda la interpretación precisa. La proporción cuantitativa de material inconsciente y de elaboración preconscious y consciente permanecen siempre dentro de ciertos límites. Mas sea como fuere, estos puntos constituyen graves problemas psicológicos. (*Ibid*)

A pesar de estas rectificaciones que hace al final de su vida, Freud enfatiza a lo largo de sus teorías que el psicoanálisis no puede hacer nada para dilucidar la naturaleza de las predisposiciones artísticas; en sus palabras “debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulte inasequible mediante el psicoanálisis” (Del Conde, 2006).

Desde el punto de vista *arteterapéutico* que se sugiere en este estudio, es evidente que el error de la teoría freudiana fue el tratamiento peculiar con el que aborda el análisis estético: tomando la obra como un referente, leyéndolo como un texto, buscando en ella una explicación. De igual manera en Jung, reconocemos que sus teorías han permitido hacer excelentes interpretaciones de significados iconográficos de obras, pero no han profundizado en el potencial terapéutico contenido en la obra de arte y el proceso creativo.

La obra, vista desde el uso terapéutico que proponemos, se asume como una unidad propia, con su propia totalidad de significación, que está ajena a la voluntad o autocrítica de su autor. Existe importante información a nivel consciente e inconsciente que

aparece en las tomas de decisiones que ocurren en el proceso de creación de una obra. Lo que nos interesa es escuchar qué es lo que la obra dice, al margen del sujeto, para con ese material entablar diálogos, mas no hacer traducciones intelectuales, o tratar de descifrar contenidos.

Volviendo a nuestro interés en cuanto al psicoanálisis freudiano y el arte, con lo antes dicho podemos afirmar que el conflicto frente a lo artístico y su idea romántica del arte es lo que impide que las formulaciones de Freud alcancen las dimensiones de una teoría aplicable al estudio del arte, especialmente del arte contemporáneo.

Jung y el arte

Carl Gustav Jung, por espacio de 20 años, analizó la psicología de la representación gráfica. De hecho, el famoso psicoanalista disidente de Freud había practicado el dibujo y la pintura como una forma de catarsis a través de su propio autoanálisis (Del Conde, 2002).

Con una mirada crítica a la aproximación de Jung al arte actual, Teresa Del Conde (2002) habla de una “carga moralizante característica de su psicología, que conspira contra la valorización profunda del verdadero contenido que deposita en su obra [de arte] el autor”. Sostiene esta crítica argumentando que en sus conceptos sobre la fusión de las manifestaciones del yo (consciencia) con las del ello (inconsciente) “Jung realiza una amalgama que se resume en el concepto de inconsciente colectivo, el cual, no se diferencia en principio de la idea de *Dios*, presente en todas las cosas. Por eso el *arquetipo junguiano*⁸ es una expresión inmodificada de tendencias colectivas heredadas”.

8 El arquetipo es una tendencia a formar representaciones que puedan variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico [...] son una tendencia tan marcada como el impulso de las aves a construir nidos, o el de las hormigas a formar colonias organizadas.

Aquí debo aclarar las relaciones entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiesta en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aun cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o “fertilización cruzada” mediante migración (Jung, 1995).

La base de las hipótesis de Jung, cuya riqueza especulativa no puede ser puesta en duda, corresponde al enfoque neoanimista inspirado en su interés por el ocultismo y las ciencias herméticas. (*Ibid*)

Aniela Jaffé (1903-1991), una de las más distinguidas intérpretes de las ideas de Jung, parte de las enseñanzas de su maestro y profundiza aún más el estudio de los símbolos, aportando significativamente en la interpretación psicoanalítica del simbolismo en el arte del siglo XX, poniendo una importante distinción al trabajo de su antecesor en el tema (*Ibid*).

Más que descifrar iconos, ella se propuso encontrar el significado del arte del siglo XX, tomando este arte en sí mismo como símbolo en su conjunto. La autora postula:

El artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época, su obra solo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo, que a su vez le forman a él. (Jaffé, 1995)

Encontramos acertado el ángulo que propone Jaffé, sin embargo, en su tesis⁹ hallamos elementos descontextualizados para el arte en lo contemporáneo, cuando se refiere a los símbolos y el fenómeno del arte del siglo XX, propone lo siguiente:

El hombre transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos, por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual.

La historia entrelazada de la religión y del arte, remontándonos a los tiempos prehistóricos, es el relato que nuestros antepasados dejaron de los símbolos que para ellos eran significativos y emotivos, aun hoy día, como muestra la pintura y escultura modernas, todavía sigue viva la interpretación de la religión y el arte. (*Ibid*)

Aquí la autora insiste en que “la finalidad del artista moderno es dar expresión a su visión interior del hombre, al fondo espiritual de la vida y del mundo” (*Ibid*). Este estrecho vínculo entre la religión, lo espi-

⁹ Obra póstuma de Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos* (1964).

ritual y el arte, quizás pudo haber sido una constante en la historia del arte previo al renacimiento. Sin embargo, no se aplica en el caso del arte moderno y contemporáneo, donde la *ausencia del Aura*, (que tiene que ver con aquello sagrado que menciona Jaffé en el arte), según la tesis de Benjamín (2003) es un carácter común en el arte de nuestros tiempos.

Jaffé no desconoce este rotundo cambio en el arte del siglo pasado, y lo explica de la siguiente manera:

Existe una colectiva fisura psíquica que creó su expresión simbólica en los años anteriores a la catástrofe de la guerra europea. Esta fisura apareció primero en el Renacimiento, cuando se hizo manifiesta como conflicto entre el entendimiento y la fe. Mientras tanto, la civilización iba alejando más y más al hombre de sus fundamentos instintivos de tal modo que se abrió una brecha entre la naturaleza y la mente, entre el inconsciente y la consciencia. Estos opuestos caracterizan la situación psíquica que busca expresión en el arte moderno. (Jaffé, 1995)

Tal juicio nos parece demasiado general. Nuevamente Del Conde (2002) se pregunta: ¿de dónde esta carga moralizante?, y propone ella misma en respuesta que “el inconsciente colectivo que Jung ofrece, en lugar del inconsciente freudiano, no contiene mecanismos de defensa. Sus manifestaciones deben ser consideradas siempre como «positivas»”.

Pensando en nuestra búsqueda, de una psicología que acompañe de mejor manera el arte actual, pensamos que las ideas de Jung “son más rígidas y por lo tanto menos aplicables que las hipótesis freudianas acerca de la posible interpretación de contenidos inconscientes, los que al manifestarse oníricamente o en imágenes plásticas, funcionan siempre a través de disfraces efectivos y, por lo tanto, multipolares” (*Ibid*).

Como un ejemplo sencillo para diagramar este aparente error en el uso literal de simbología según Jung dentro del contexto de las artes, se propone una imagen concreta: el círculo, que para Jung ha sido –según lo demuestra en muchas culturas– símbolo de integridad psíquica en relación con la naturaleza y el cosmos, mientras que en el arte contemporáneo ha sido superado el círculo como símbolo de esta integridad dando lugar a nuevas

expresiones simbólicas. Esto se debe, según Aniela Jaffé a que el alma del hombre del siglo xx ha perdido las raíces y se encuentra amenazada por la disociación.

Nos parece, desde el punto de vista del arte como terapia, que la idea de Jaffé simplifica demasiado la significancia del círculo –siguiendo el ejemplo–, cuyo contenido simbólico es solo parcialmente susceptible de ser interpretado, y eso en el contexto general de la obra. Entre otros, tenemos el ejemplo de *Rueda de bicicleta* de Duchamp (1913) “tiene un sentido iconoclasta y provocador” (*Ibid*).

Lacan y el arte

Habiendo mencionado como representantes de la psicología del siglo pasado a Freud y Jung, volvemos la mirada al presente. En este panorama aparecen nuevas lecturas e interpretaciones que se hace al legado de Lacan, fundadas en el paradigma psicoanalítico conocido como lacaniano, cuya influencia en los estudios de la cultura contemporánea, la política y filosofía, son bastante recientes¹⁰.

¹⁰ Slavoj Žižek, 1991 (citado en Fróis , 2010)

Tal como en Freud, también en Lacan el lenguaje oral es el eje fundamental y la herramienta metodológica de trabajo clínico. Ciertamente el lenguaje y la semántica son el corazón del análisis conceptual de ambos autores. Para hacer un paralelismo a nuestro contexto, que es el arte, tomemos en cuenta que el lenguaje es también un elemento fundamental del arte contemporáneo (Minissale, 2013).

La influencia del trabajo de Lacan para comprender la cultura contemporánea rebasa los círculos psicoanalíticos, hacia estudios culturales y crítica del arte. Un número de sus ideas se han convertido en parte de nuestras especulaciones teóricas en arte, educación y filosofía contemporánea.

A pesar de que en muchos aspectos la teoría lacaniana se relaciona directa o indirectamente a asuntos estéticos, se puede decir que no se encuentra en sus textos una teoría estética general, sino un conjunto diverso de conceptos analíticos relevantes a problemas de la experiencia estética. Lacan propuso nuevas lecturas y relecturas de algunos textos literarios, como un tipo de metáfora amplificada por las teorías psicoanalíticas (Fróis , 2010).

Como Freud, Lacan tuvo gran impacto en las teorías del arte, especialmente en la literatura y las artes visuales. Sus propuestas influenciaron la manera en la que la crítica contemporánea conceptualiza las artes del texto, especialmente del cine y de los estudios fílmicos, también en la prosa, drama, y poesía. También discutió las artes visuales, como en su seminario de 1964 dedicado al arte anamórfico, donde la pintura de Hans Holbein, *The Ambassadors* fue analizada (*Ibid*).

Aquí resaltamos las significativas diferencias entre las maneras freudiana y lacaniana para analizar una obra de arte. A pesar de que Lacan habla de sublimación, él no cree, a diferencia de Freud, que sea posible o deseable para el psicoanálisis decir nada sobre el artista; esta exclusión en el diálogo de las obras de arte, eliminaba el método psicobiográfico, frecuentemente usado por Freud. Afirmando así que el análisis de la obra no debería estar centrado en la reconstrucción de las intenciones del artista creador, más bien, está en la lectura y análisis de los vínculos en el discurso del artista. Estos vínculos sirven como metáforas para ilustrar algunas de las más importantes ideas de Lacan (*Ibid*).

Analizando la pintura de Holbein, Lacan rompe con el análisis tradicional de la psicología y filosofía de la recepción, lo cual ha tenido consecuencias tanto en la historia del arte como en la educación en el arte. Él dice que la esencia de la relación entre el *ser* y su *aparencia* está en otro lugar¹¹. Como otros teóricos postmodernos, Lacan subraya la naturaleza fragmentaria y heterogénea de la realidad y niega que el pensamiento humano tenga la habilidad de acceder a una conciencia objetiva de la realidad. [...] Él incluso dice que ningún tipo de autonomía del sujeto o auto determinación es posible. La identidad, para Lacan, es siempre definida por elementos externos. A lo largo de su línea de pensamiento, Lacan habla de constantes cambios del significante bajo el signi-

11 El concepto de la mirada que hoy es utilizado frecuentemente por los autores de las culturas visuales, fue desarrollada por Lacan cuando en el *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, él se refirió a la pintura de Holbein: "Esta imagen es simplemente lo que cualquier imagen es, una trampa para la mirada. En una pintura, es precisamente buscando la mirada en cualquiera de sus puntos, que verás la pintura desaparecer. En los seminarios de Lacan, la función de la pintura es presentada un área de gran complejidad, sugiriendo un debate en una dialéctica entre la mirada y el ojo lo cual relativiza la obra de arte y hace énfasis en la posición del observador. La mirada debe ser descubierta en la obra mismo, ser presentada en ella como una trampa. En este sentido, la mirada tiene una orientación, una unidad. (Frois, 2010)

ficando y, como Jacques Derrida (1967), cree en un sistema de pura y simple fluctuación de significados, sin alguna relación con referentes extralingüísticos. La idea de signos estables es criticada, y la interacción entre lector y texto es una forma enfatizada de productividad. (*Ibid*)

El acercamiento de Lacan al trabajo de arte funciona como una ilustración de la interpretación analítica, y es a la vez un ejemplo de propuesta de concepto psicoanalítico: “Ambos aspectos del enfoque de Lacan se ocupan no de decir algo sobre los textos mismos, si no meramente de usar los textos para decir algo acerca del psicoanálisis.” Esto es quizás la diferencia más importante entre el acercamiento de Lacan frente al de Freud hacia las obras de arte (*Ibid*).

La elaboración que presenta Lacan en los textos literarios no son ejercicios en la crítica de la literatura, sino la representación construida para dar a la audiencia una idea de cómo el inconsciente puede ser leído.

Desde el punto de vista de las artes, podemos decir que la teoría de Lacan cuestiona la intensión del psicoanálisis freudiano y junguiano de interpretar al

autor de una obra de arte directamente desde una *lectura simbólica* de la misma. Y nos resulta útil como una manera de comprender el funcionamiento del psicoanálisis y conocer cómo el inconsciente puede ser desvelado de modos menos rígidos que el modo tradicional de este tratamiento.

Sin negar que su mirada refresca significativamente el abordaje del psicoanálisis en lo contemporáneo, insistimos en que su teoría no es una excepción de este enfoque en su insistencia de trabajar a un nivel intelectual, lo cual viene siendo una constante del psicoanálisis desde sus inicios.

Finalmente, visto desde el interés terapéutico que aquí nos concierne, nos parece que el psicoanálisis aporta una invaluable comprensión de la psiquis, sin que esto lo haga una herramienta necesariamente efectiva en el proceso de transformación que implica una terapia.

El psicoanálisis: miradas desde la filosofía

Existen importantes perspectivas de la filosofía que dialogan y en muchos casos critican el abordaje

freudiano. Entre ellas, es interesante el punto de vista de la filósofa, psicoterapeuta y analista cultural, Suely Rolnik, quien sin dejar su tendencia por el psicoanálisis freudiano, cuestiona el desarrollo de la institución psicoanalítica.

Rolnik (2006) defiende el trabajo de Freud, argumentando que él partía de la concepción del ser humano como un cuerpo vivo inmerso en el mundo como materia en constante proceso de creación, a la cual llama la *vida plasma germinativa*, esto alude a la constante potencia de creación en el mundo que ejerce el ser humano, y por ende este carácter creativo hace del individuo un ser subjetivo. Justamente es la dimensión de lo subjetivo lo que está bajo represión en el sistema actual, al cual Rolnik califica de colonialismo de la moral, el mismo que constituye un campo de fuerzas que permiten situarse exclusivamente a partir de un régimen moral y manejo racional de su sistema. El plasma germinativa del que habló Freud en este sistema se bloquea, se inhibe, pierde toda capacidad de explorar el estado vital del mundo y de colocarse en condiciones favorables a su propia expansión respetando su subjetividad.

El pensamiento que se puede generar dentro de ese sistema es un pensamiento de la moral, “un pensamiento impuesto al planeta desde Europa central, católica apostólica romana”; un pensamiento reducido a la razón que es una posición, en palabras de Rolnik, “mortífera, tóxica, fatal”, enferma porque se repite infinitamente a lo largo de cinco siglos y convoca a un pensamiento que está fuera del cuerpo, el cual se conduce únicamente por un sistema de valores, o sea, un pensamiento que es moral y no ético (*Ibid*).

Aquí introduce a Freud en su discurso como un pensador “extremadamente revolucionario, corajoso, brillante y disruptivo, porque en pleno final del siglo xx, inventa una práctica que es el psicoanálisis y una forma de producir teoría”. Desde ese punto de vista se considera al psicoanálisis como “un dispositivo de iniciación a la subjetividad para conquistar otras potencias que no se organizan solo a partir de la razón, sino a partir de toda la compleja estructura que se ha construido como para mantener bajo represión este otro lado [y] de ponerse en conexión con su cuerpo vivo” (*Ibid*).

Por lo tanto, concluye, el psicoanálisis propuesto por Freud alude a la *voz del vivo*, que requiere una escucha única a la subjetividad de cada individuo, que produce pensamiento desde un estado vital coherente con el contexto de espacio y de tiempo que cada uno está viviendo.

Esto se contradice con la historia institucional del psicoanálisis, la cual según la misma autora, ha hecho mucha regresión en su práctica que constituye una especie de “interpretosis que es como una interpretación infecciosa, tóxica, que proyecta sobre la teoría inventada por Freud o Lacan”. Concluye Rolnik en que no existe una teoría universal del psicoanálisis, sino al contrario, se pretende seguir produciendo pensamiento, y así aportar al plasma germinativo (*Ibid*).

Queda claro con esto, que la crítica de la psicoanalista y filósofa no va dirigida directamente a Freud, sino al desenlace que ha tenido su teoría en el contexto de la institución del psicoanálisis.

Por otra parte, existen otros pensadores cuya crítica se dirige específicamente a la teoría freudiana, entre ellos, uno de los más importante filósofos de

finales del siglo xx: Michel Foucault, cuya obra ha impuesto su sello a casi cualquier reflexión contemporánea sobre el tiempo, la historia y la sociedad.

Su ambivalencia hacia el psicoanálisis se expresa a lo largo de sus textos, en los que reconoce los muchos méritos de la corriente psicoanalítica, así como critica frontalmente a Freud, su principal autor (Ortega, 2010).

Aunque mucho se discute hoy en día sobre la influencia que habría, o no, tenido el psicoanálisis en su pensamiento, podríamos afirmar que no está de acuerdo en gran parte del discurso y metodología psicoanalítica, reprochando varias cuestiones, por ejemplo, el hecho de anclar en el sentido lingüístico la riqueza de las imágenes oníricas, así como se muestra reacio a aceptar la larguísima terapia de psicoanálisis. En obras como *La voluntad del saber* (2005) desecha varias ideas psicoanalíticas, en *Enfermedad mental y personalidad* (1954), toca cuestiones contundentes e intenta “mostrar de qué postulados debe liberarse la medicina mental para convertirse en rigurosamente científica” (Foucault, 1991), discutiendo el papel del psicoanálisis como una de las disciplinas utilizadas como dispositivos de control que

utiliza el sistema capitalista para lograr una explotación más efectiva de la población, postura que profundiza en obras como *La verdad y las formas* (1973); tema que se discutirá más adelante (Ortega, *op. cit.*).

Es bien sabido que para Foucault la cultura judeocristiana sería la responsable de iniciar una codificación difícil entre el sujeto y sus deseos. “Los pecados de la carne, la iconografía explícitamente erótica, o la bestialidad sexual, no fueron objeto de fascinación y horror para los griegos. El cristianismo y su propuesta de corrupción de la carne por la sexualidad, serán definitorios en nuestra codificación del sexo” (*Ibid*).

En *La Voluntad de Saber*, sostiene la percepción de que el psicoanálisis sería heredero de los discursos confesionales del cristianismo. Lo acusa de ser un artefacto más que genera relaciones de saber y poder, una nueva religión –dice– que evangeliza a los sujetos en dirección a principios pansexualistas. Según Foucault, no ha habido en ningún momento represión sexual como parecería decir Freud, sino incitación a hablar, hacer y escribir en relación al sexo y lo que lo rodea (*Ibid*).

Introdujimos a Foucault calificando su relación con el psicoanálisis como de ambivalente, ya que a pesar de su vacilación, la intervención de Foucault fue decisiva para la instalación de este enfoque en la Sorbona (*Ibid*).

Otras de las voces importantes de la filosofía de finales del siglo pasado que aportaron con una mirada crítica del psicoanálisis fueron Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992), entre otros textos, *El Anti-Edipo* (1972), que levantó gran interés del público por su frontal desacuerdo con Freud y el psicoanálisis lacaniano.

De acuerdo a sus ideas, la teoría del *complejo de Edipo* conduce a una normativización del deseo en una estructura paternalista y capitalista. El deseo no debería ser distinguible como una esencia fuera de los correlatos sociales. Con base a una interpretación esencialista, el psicoanálisis operaría como un reductor de esta fuerza conectando la máquina del cuerpo a otras máquinas que tienen un empuje de sujeción a la tiranía de la estructura capitalista. (Deleuze, G. y Guattari, citado en Ortega, 2010)

Refiriéndose a la tesis de Deleuze y Guattari, Foucault no solo coincide con ella, sino afirma que:

A partir de Freud , la historia de Edipo, era considerada como la historia que narraba la fábula más antigua de nuestro deseo y de nuestro Inconsciente. Ahora bien, después de la publicación del libro de Deleuze y Guattari *L'Anti - Oedipe*, la referencia a Edipo juega un papel completamente diferente [...] Edipo no sería pues tanto una verdad de la naturaleza, cuanto un instrumento de limitación y de coacción que los psicoanalistas, a partir de Freud, utilizan para contener el deseo y hacerlo entrar en una estructura familiar definida por nuestra sociedad en un momento dado. (Foucault, 1988, citado en Ortega, 2010)

Añade que el Edipo no es el contenido secreto de nuestro inconsciente, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer a nuestro deseo y a nuestro inconsciente en la cura psicoanalítica. Edipo es un instrumento de poder, es un modo específico del poder médico y psicoanalítico que se ejerce sobre el deseo y el inconsciente (*Ibid*).

Más allá de lo justas o imprecisas que sean las críticas al padre del psicoanálisis y sus ideas, lo que interesa enfatizar en este contexto es que vale la pena cuestionar el eje de pensamiento que ha sostenido la psicología contemporánea y en muchos casos lo sigue haciendo, para dar paso a nuevas formas de pensamiento en la terapia, que por su flexibilidad y amplitud se ajustan de manera más elocuente a las problemáticas de los tiempos actuales y que pueden dialogar de maneras más efectivas con el arte, llevando su potencial expresivo hacia fines terapéuticos, de autoconocimiento y bienestar del sujeto.

2.2 EL ARTE Y LA LOCURA

En el contexto del arte y la psiquis del artista, llegamos a un tema que ha llenado nuestra cultura de supuestos y estereotipos: el mito de “los artistas torturados”. Según la doctora Adrienne Sussman “las contradicciones de los genios que crearon las obras maestras a pesar de (o quizás por el motivo de) su enfermedad mental ha sido parte de una leyenda de Occidente por miles de años”.

La ciencia, tan avanzada como está, nos trae más cerca que nunca a entendernos a nosotros mismos, forzándonos a reevaluar el antiguo canon de sabiduría popular con respecto a la naturaleza humana. (Sussman, 2015)

Si bien la ciencia no ha verificado objetivamente estos conceptos, existe una gran cantidad de estudios de las décadas pasadas que insinúan un vínculo entre creatividad y enfermedad mental, particularmente el *desorden depresivo maníaco* y la *esquizofrenia* (*Ibid*).

Frente a este panorama, a quienes trabajamos en relación del proceso creativo y la salud mental, nos concierne dar un tratamiento cauteloso a este asunto, ya que el hecho de *sanar* como se demostrará a continuación, puede traer la consecuencia de despojar al artista de su capacidad de creación. Aunque esto sea discutible, nos corresponde reevaluar nuestras posturas hacia los estadios mentales que hemos llamado “*enfermedades*”, y cuestionarnos cuándo y cuál tratamiento es apropiado.

Una mirada a través de la historia documenta este posible enlace entre las enfermedades mentales

y la producción artística desde siglos atrás. Ya en el IV A.C., las conexiones entre la inspiración “*divina*” y el estado mental alterado fueron hechas, incitando a Platón a exponer en el diálogo con Fedro: “la locura, viene provista como un regalo del cielo, es el canal por el cual recibimos la gloriosa bendición [...] La locura viene de Dios, mientras que el sentido sobrio es meramente humano”. Esta idea va ganando fuerza en el imaginario popular a través del tiempo.

La idea tomó especial poder en tiempos de los artistas románticos, quienes conscientemente adoptaron esta imagen. Lord Byron expresó su auto culto por el «artista torturado»: «nosotros los del arte estamos todos locos. Algunos están afectados por alborozo, otros por melancolía, pero todos estamos más o menos tocados» (*Ibid*).

Como indica la declaración de Byron, en este punto la asociación entre enfermedad de la mente y el mérito artístico era tan generalizado que se convirtió casi en una profecía auto cumplida. Incitando a algunos artistas incluso a actuar su locura o ex-

centricidad para ser más respetados en su trabajo creativo (*Ibid*).

La lista de artistas angustiados es asombrosa, e implica todas las áreas del arte. “Muchas de las figuras más icónicas del arte moderno Occidental, incluyendo al poeta T.S. Eliot, el compositor Irving Berlin, y la pintora Georgia O’Keefe fueron formalmente institucionalizados en algún punto de sus carreras”. Otros, incluyendo la escritora Virginia Woolf y el artista Vincent van Gogh, de hecho terminaron sus vidas debido a sus enfermedades mentales. Parece imposible que tantas figuras centrales de las artes pudieran estar conectadas en un aspecto tan específico (*Ibid*).

Es la evidencia de este hecho la que ha dado paso al inicio de las investigaciones científicas. Sussman documenta muchas de ellas, citando a varios científicos que enfocan desde distintos ángulos su interés en la correlación que evidencia que las enfermedades mentales son más comunes entre la gente creativa.

La mayoría de estos estudios confirman que hay una prevalencia alta de enfermedad mental en individuos envueltos en asuntos creativos (“poetas, escritores de ficción, artistas visuales, músicos y compositores, y

aquellos envueltos en el teatro”) que en otras profesiones, como negocios, exploración, oficina pública, ciencias naturales, o los militares. La tendencia cuenta todas las enfermedades mentales, incluyendo depresión, manía, ansiedad severa, e incluso el suicidio (*Ibid*).

Para evidencia más concreta de cómo estas dos tendencias se relacionan, investigaciones han logrado identificar las similitudes neurológicas entre la enfermedad mental y la mente creativa. Estos estudios han producido alguna evidencia persuasiva de que esta conexión es real.

El soporte biológico evoca que el lóbulo frontal del cerebro (la principal conexión entre temporal y lóbulos parietales), es el lugar que almacena el conocimiento y conceptos en el cerebro. La actividad inusual en el lóbulo frontal y en particular el córtex prefrontal son característicos tanto de la esquizofrenia como de la depresión maníaca. Se ha registrado que las personas con esquizofrenia presentan una mayor actividad en el lóbulo frontal que las personas que no presentan este trastorno. Esta actividad se puede deber a una mayor cantidad de conexiones neurales sin un orden (*Ibid*).

La actividad en esta área del cerebro también está relacionada con los desbalances de los neurotransmisores característicos de estas enfermedades. La esquizofrenia está ligada a altos niveles de dopamina en el córtex prefrontal, los cuales llevan a delirios, alucinaciones y procesos de pensamiento desorganizado. Por otra parte, la depresión maníaca puede presentar norepinefrina (o noradrenalina) en el lóbulo frontal; altos niveles pueden ser responsables de síntomas depresivos, mientras que bajos niveles resultan en una interesante conectividad entre el lóbulo frontal y las ideas creativas más bizarras. (Flaherty, 2005, citado en Sussman, 2015)

No es difícil ver cómo estos síntomas podrían ser aproximadamente análogos al proceso creativo, dibujando conexiones inusuales o el pensar de maneras únicas, que son características de las mentes artísticas. Pero la tendencia de la creatividad no es solo similar a algunos efectos secundarios de las enfermedades mentales, los estados del cerebro neurológico son, de hecho, los mismos (*Ibid*).

Así lo confirma un estudio que encuentra que tanto el pensamiento creativo, como la maníaco depresión y la esquizofrenia, envuelven actividad inusual de lóbulo frontal. El estudio explica que, al contrario “el déficit del lóbulo frontal puede disminuir la generación de ideas, en parte debido a sus rígidos juicios sobre la validez de las mismas” (*Ibid*).

Otra investigación ha corroborado esta conexión; explicando que la actividad inusual del lóbulo frontal puede ser responsable de combinar la información almacenada en el parietal y el lóbulo temporal de maneras innovadoras. Es así como, tanto la evidencia física como la química sugieren que las enfermedades mentales y la creatividad muestran estados mentales similares, sino idénticos (Heilman, citado en Sussman, 2015).

Debido a que términos como creatividad así como enfermedad mental son poco precisos, es difícil distinguir su significación correlativa, haciendo que estos estudios sean limitados en su alcance, puesto que es evidentemente posible estar dotado de una gran creatividad sin que haya enfermedad mental, y viceversa.

Es imposible para un científico cuantificar si es que, y cómo, las enfermedades mentales suministran a un artista con sus ideas innovadoras, pero algunos efectos de las enfermedades mentales en el proceso artístico son más tangibles. Por ejemplo, en artistas maniaco depresivos, los períodos de manía son frecuentemente asociados con la mayor excitabilidad, inspiración y producción masiva. Estas emociones podrían ser parte de obras más atrevidas, de mayor escala y desinhibidas (*Ibid*).

La calidad distinta de energía experimentada en la manía puede hacer sentir a los artistas más libres de las expectativas y normas sociales, y generar más confianza en las más extravagantes en sus ideas. Además, algunos artistas maniaco depresivos también dan crédito a sus períodos de depresión por hacer una revelación de información y comprensión de la misma durante su trabajo; “muchos artistas y escritores creen que la confusión, el sufrimiento y las experiencias de emocionalidad extrema están integradas no solo a la condición humana, sino también a las habilidades artísticas” (Jamison, 1993 citado en Sussman 2015).

Algunos de los esquizofrénicos son capaces de comunicar los pensamientos fascinantes o las imágenes que trae su enfermedad, en música, imágenes, prosa, o distintas expresiones artísticas. Así lo han demostrado géneros como el arte «naive» y «outsider». Entre ellos podemos mencionar a pintores como Henry Darger o Adolf Wolfi, dos artistas con enfermedad mental, proscritos como «locos» durante el tiempo de su vida, y que ahora son parte de las grandes subastas de arte y exhibidos en museos (*Ibid*). Se ha escrito extensamente los casos de Kafka, Camus, Eliot, Hemingway, Hesse, Laurence, Van Gogh, Nietzsche, Dostoyevsky, entre otros (Colin Willson, 1982).

Visto desde este punto de vista, existe en este tipo de obra algo inusual que resulta valioso para nosotros. Al parecer, y según lo explica Sussman, la enfermedad mental puede ser una ventaja, permitiendo al artista acceder a las conexiones cerebrales y visiones que otros no pueden imaginar.

Así concluye esta autora que las depresiones o desordenes esquizofrénicos están significativamente más presentes en los artistas que en el resto de la po-

blación, y que estos estados mentales alterados contribuyen a la creatividad y a la producción artística.

Sabiendo que estas conexiones son científicamente comprobadas, se plantea una crucial interrogante para quienes estamos en el terreno de la psicología y terapia, en cuanto a cómo vamos a tratar éticamente estas enfermedades.

El mismo hecho de que los desórdenes mentales puedan ser capaces de afectar positivamente la carrera de un artista y generar por ende trabajospreciados de arte, hacen del estatus de desorden y enfermedad y del tema si se debe o no tratar, un asunto delicado e incierto.

No faltan las voces que descartan estas preocupaciones, afirmando que las dos condiciones están solo indirectamente relacionadas, y que tratar la enfermedad no afecta el lado artístico. En su artículo cita Sussman (2015) a quienes así lo defienden, además, prueba de que esta es la corriente de pensamiento que rige en Occidente, es la creciente industria farmacéutica de la medicina, que prolifera sin ninguna advertencia al respecto; así como los tratamientos psiquiátricos que de manera convencional tratan

estas enfermedades con el uso de fármacos. Sin embargo, y a pesar de todo esto, muchos pacientes piensan lo contrario.

Entre los artistas enfermos mentales que padecen este malestar, y comparten estas preocupaciones, está el pintor Edward Munch «[mis problemas] son parte de mí y mi arte. Ellos son indistinguibles de mí, y esto [el tratamiento] destruiría mi arte. Yo quiero mantener mis sufrimientos» (Munch, citado en Sussman, 2015).

La polémica que levanta un discurso como el de Munch es si la enfermedad podría en realidad ser de ayuda a la creatividad en el arte, y si la medicación podría tener efectos perjudiciales medibles en la producción artística.

Se ha reportado que los maníacos depresivos tratados con *lithium* frecuentemente se quejan de que la vida les parece “plana, más lenta y descolorida” (Kay Redfield Jamison, 1993, citado en Sussman 2015). Para ellos, la principal razón para dejar la medicación es el haber abandonado periodos hipomaníacos de intensa productividad. De manera similar, la medicación antipsicótica puede dejar al pa-

ciente sintiéndose sedado y sin inspiración y, como resultado, menos capaz de crear trabajo artístico visionario. Por lo tanto el tratamiento para ambas enfermedades implica el potencial riesgo de matar la creatividad y arruinar una carrera. Mientras en el más severo de los casos, la medicación ayuda incuestionablemente.

Un factor que complica aún más la situación es que para muchos pacientes el tomar tratamiento no es una decisión personal. Normalmente, las bienintencionadas familias y amigos pueden presionar para que un individuo “consiga ayuda”, y muchos doctores se apresuran en medicar. Los argumentos para esto, frecuentemente explican que los enfermos mentales son peligrosos tanto para el mismo individuo como para la comunidad.

LOS LÍMITES DE LA LOCURA

Este punto nos lleva a un tema crucial en esta investigación. La delgada línea que divide lo que llamamos la *locura* y la *cordura*.

Volvemos a Foucault (1954), quien plantea las siguientes preguntas: “¿En qué condiciones se puede hablar de enfermedad mental en el dominio psicológico?”, y “¿Qué relaciones pueden definirse entre los datos de la patología mental y los de la patología orgánica?”. De las mismas cuestiones se despliegan otras como: ¿cuál es un parámetro de distinción entre la locura y la cordura?, ¿es la locura un proceso de degradación interna o un proceso social?, ¿la razón da cuenta de la locura o simplemente la reduce a sus prejuicios? (Ortega, 2010).

Foucault sostiene que lo que llamamos locura es una muestra de la extrema intolerancia de la sociedad ante lo desconocido, el azar y el caos. “El loco es un marginal que sufre la exclusión junto a otros apestados: el leproso, el criminal, la prostituta, el homosexual, el pobre, el delincuente”. Todas estas figuras vulneran el orden establecido y configuran el registro de lo *anormal*, categoría necesaria para cualquier sociedad basada en la estratificación y la marginación (*Ibid*).

La locura no es una realidad biológica independiente, sino un producto de la relación social, un hecho cultural, no ajeno a la ética de un determinado tiempo. Establecer los límites entre cordura y locura es un intento destinado al fracaso, puesto que el loco y el cuerdo nunca terminan por separarse. La locura forma parte del mundo moderno y consiste un núcleo irreducible del corazón humano. (*Ibid*)

Foucault ve en la locura un fenómeno social entre varios posibles, que deriva en acciones concretas dirigidas a establecer un “control férreo sobre lo desconocido”. En su discurso¹² retoma del siglo XIX el concepto de la locura con la perspectiva de sus alcances médicos, jurídicos y políticos, en la cual estos individuos resultan peligrosos, se les denomina “anormales” y se les somete a una campaña orientada al disciplinamiento de la familia moderna (Vásquez Rocca, 2012).

“El tranquilo sueño de la razón no dejará de generar monstruos”, es la idea central que sostiene

12 Conferencia: «Los Anormales», *Una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la Locura*. Collège de France 1975

su discurso. Estos Monstruos, dice Foucault, “son consecuencia de la domesticación, del conformismo y de la seguridad garantizada por el ejercicio del poder”. El propósito de disciplinar a la sociedad es la compresión del cuerpo como máquina, con la intención de conseguir docilidad política y utilidad económica de los individuos. “Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida” (*Ibid*).

Dicho esto, introducimos la perspectiva crítica a la psiquiatría catalogada como disciplina normativa e inquisidora por la voz de Foucault, y de varios otros autores cuya tesis describimos a continuación.

2.2.1 Mirada crítica a la psiquiatría

A pesar de que los orígenes de la psiquiatría datan de finales del siglo XVIII, esta rama de la medicina no se considera como tal hasta alrededor de 1850, y no como una especialización del saber o la teoría médica, sino como una *rama especializada de la higiene pública*, así relata *la historia de la psiquiatría* siguiendo con Foucault.

Antes de ser una especialidad de la medicina, la psiquiatría se institucionalizó como dominio particular de la protección social, contra todos los peligros que pueden venir de la sociedad debido a la enfermedad o a todo lo que se puede asimilar directa o indirectamente a ésta [...] Por consiguiente, para poder existir como instrumento del saber, es decir, como saber médico fundado y justificable, tuvo que efectuar dos codificaciones simultáneas: codificar la locura como enfermedad y patologizar los desórdenes, los errores, las ilusiones de la locura. (Vásquez Rocca, 2012)

En términos generales, la psiquiatría, por un lado, hizo funcionar toda una parte de la higiene pública como medicina y, por el otro, hizo funcionar el saber, la prevención y la curación eventual de la enfermedad mental como precaución social, absolutamente necesaria si se quería evitar cierta cantidad de peligros fundamentales y ligados a la existencia misma de la locura (*Ibid*).

Otra voz relevante en esta crítica es la del psiquiatra escocés Ronald D. Laing (1927-1989); etiquetado como antipsiquiatra¹³, en su tesis afirma: “la psiquiatría se usará para excluir y/o reprimir a los socialmente molestos/perturbadores” (Balbuena Rivera, 2011).

Él no comparte los modelos de locura que dictamina la psiquiatría, critica los procedimientos de la misma afirmando que “más que ser el proceso terapéutico un encuentro humano tecnificado, se torna un examen degradante para consensuados socialmente”. La tesis de Laing se detiene especialmente en lo concebido acerca de la esquizofrenia. El estar loco, aun cuando se equipare tal término en nuestra cultura al de enfermo, resulta inapropiado, argumentando a favor de ello que:

La verdadera cordura ocasiona, de un modo u otro, la disolución del ego normal, de este falso y/o perfectamente adaptado a nuestra realidad social

¹³ El término *antipsiquiatría*, creado por David Cooper, sirvió para designar un movimiento político de impugnación radical del saber psiquiátrico, que se desarrolló entre 1955 y 1975 en los estados donde se habían institucionalizado la psiquiatría y el psicoanálisis como saber regulador de la normalidad y la anormalidad (Vásquez Rocca, 2011).

alienada [...]. Es erróneo, pues, pensar que la cordura consiste en la capacidad de adaptación a la realidad externa, mientras la locura, su fracaso, representando la última para el pensamiento laingiano una suerte de viaje (metanoia) emprendido para remediar el terrible estado de alienación que denominamos normalidad. (*Ibid*)

La psiquiatría para funcionar como disciplina reguladora de la normalidad necesitó y no dejó de mostrar el carácter —específicamente— peligroso del loco, estableciendo la pertenencia esencial y fundamental de la locura al crimen y del crimen a la locura (Vásquez Rocca, 2012).

De lo que se trataba era de la constitución misma de la psiquiatría, “detectar el peligro que acarrea consigo la locura, aun cuando sea una locura moderada, inofensiva o apenas perceptible”. Para justificarse como poder y ciencia de la higiene pública y de la protección social, la medicina mental debe mostrar que es capaz de advertir, aun donde nadie más puede verlo todavía, cierto peligro; y tiene que mostrar que, si puede hacerlo, es en la

medida en que es un conocimiento médico, de este modo, explica Foucault:

La psiquiatría se dio a sí misma esta especie de prueba y reconocimiento de su realeza, prueba de reconocimiento de su soberanía, su poder y su saber: yo soy capaz de identificar como enfermedad, de encontrar signos en aquello que, sin embargo, nunca se señala. (*Ibid*)

A partir de entonces, en el siglo XIX, todo un ámbito de nuevos elementos van a ser nombrados, descritos, analizados y, poco a poco, integrados o, más bien, desarrollados dentro del discurso psiquiátrico.

La psiquiatría legal estaba descubriendo que los actos monstruosos, es decir, sin razón, de algunos criminales en realidad se producían no simplemente a partir de la ausencia de razón, sino por cierta dinámica mórbida de los instintos. A partir del instinto, toda la psiquiatría del siglo XIX va a poder devolver a los ámbitos de la enfermedad y la medicina mental todos los trastornos e irregulari-

dades de la conducta que no competen a la locura propiamente dicha. (*Ibid*)

A partir de entonces, toda la inscripción de la psiquiatría en la patología evolucionista ya no podrá hacerse en absoluto a partir de la vieja noción de delirio, sino de esta noción de instinto. Concluye con que el instinto pasa a ser el gran problema de la psiquiatría; y en su respuesta, emerge el psicoanálisis como tecnología de corrección y normalización de la economía de los instintos (*Ibid*).

El individuo a corregir, advierte Foucault, es un fenómeno corriente. Tan corriente que presenta la característica de ser, en cierto modo, regular en su irregularidad. El individuo a corregir, en la medida en que está inmediatamente próximo a la regla, siempre va a ser muy difícil determinar. Está tan en el límite de la indecidibilidad que difícilmente se podrá demostrar efectivamente que el individuo es incorregible.

Por otro lado, la persona que hay que corregir se presenta en ese carácter en la medida en que fracasaron todas las técnicas, todos los procedimientos,

todas las maneras conocidas y familiares de domesticación, mediante los cuales se pudo intentar corregirla (*Ibid*).

Vemos, así, dibujarse alrededor de este individuo a corregir una especie de juego entre la incorregibilidad y la corregibilidad, donde más adelante, en el siglo XIX, vamos a encontrar precisamente al individuo anormal, que es igualmente un incorregible a quien se va a poner en medio de un aparato de corrección (*Ibid*).

A partir del hallazgo de Pinel (1745-1826), considerado el pionero de la psiquiatría, comienzan los avances en el conocimiento de la enfermedad mental hasta su desarrollo en el siglo XX, cuando “la psiquiatría genera un único tipo de discurso, un único tipo de análisis, un único cuerpo de conceptos, que permitan constituir la locura como enfermedad y percibirla como peligro”. De igual manera, dentro de la psiquiatría el peligro social se codificará como enfermedad. A causa de ello, la psiquiatría podrá funcionar efectivamente como ciencia médica encargada de la higiene pública y convertirse así en la tan extendida práctica de una

“clínica dogmáticamente reduccionista” que goza de relativo éxito “alcanzado mediante la exclusión de la subjetividad” (Fendrik, 2013).

Es interesante recordar que hasta la primera mitad del siglo XX la psiquiatría americana no tenía un sistema de clasificación de conductas bajo el nombre de “trastornos mentales”:

Es a consecuencia de los estragos psíquicos que la Segunda Guerra Mundial había producido en los soldados, sus familias y el conjunto de la población civil, que se precisa de nuevas clasificaciones para otro tipo de afecciones que —se observaba— no coincidían con los cuadros “clásicos”. Respondiendo a la necesidad de establecer nuevos diagnósticos y nuevos tratamientos la Asociación Americana de Psiquiatría propuso la construcción de una herramienta confiable de referencias compartidas entre quienes se ocupaban de la salud mental. Es en 1952 que vio la luz el primer DSM¹⁴. (*Ibid*)

¹⁴ *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*

Citamos parte de la frontal crítica que realiza el doctor Domingos Paulo Infante¹⁵, alertando de algunas amenazas hoy en día impuestas por el proceder irresponsable de la psiquiatría, y que son poco cuestionadas en el medio de la salud:

- Los evidentes intereses de una industria farmacéutica que fomenta cada vez más una psiquiatría empirista que asegura el lanzamiento y relanzamiento de drogas paliativas de acuerdo con el ritmo de un mercado consumista.
- Una psiquiatría neurobiológica que garantiza la producción de síndromes, siempre nuevos, que reclutará al ejercicio de consumidores de esa producción.
- La producción de *modos de subjetividad* que funcionan dentro de los moldes de un imperativo de goce ligado al consumo.
- La producción de un discurso que enaltece un individualismo que nada tienen del individualismo que cultiva la interioridad, del individualismo

¹⁵ Psiquiatra y Psicoanalista. Miembro fundador del Núcleo de Estudio e Investigación en Psicoanálisis con Niños, Sao Paulo, Brasil. (Fendrik, 2013)

como se la ha conocido hasta ahora. Se trata del individualismo de diseño, individualismo de la superficialidad y del espectáculo.

De este modo no nos parece desmesurada la corriente actual, corriente crítica a la psiquiatría, que pretende destacar el “peligro que para el individuo y la sociedad entraña el acatamiento de esta «biblia» –refiriéndose al DSM– de la psicopatología contemporánea y mostrar que lo que pretende ser una rigurosa sistematización científica no puede desligarse de los factores políticos y económicos que intervienen en su construcción”:

Negar o eliminar la singularidad personal en aras de una estadística con etiquetas simplificadoras más propias de un manual de autoayuda que de un trabajo científico riguroso, ante el regocijo de las arcas de la industria farmacéutica. (Fendrik, 2013)

La alarma se incrementa ante la cada vez más masiva, abusiva e indiscriminada utilización del DSM por parte de psiquiatras, juzgados, gabinetes esco-

lares; en el futuro la norma será padecer alguna forma de trastorno mental que encontrará un medicamento cada vez más adecuado.

La ligereza e imprecisión con que las personas son catalogadas como «trastornadas» es directamente proporcional a la velocidad con la que la psicofarmacología y la psiquiatría contemporánea han expandido su mercado. No deja de ser sorprendente que lo que ha sido presentado como avance en la capacidad de curar, haya conducido a ampliar a la manera de una proyección geométrica la cantidad de «conductas desviadas». (*Ibid*)

Volviendo al punto de vista de las artes, y nuevamente desde el surrealismo, Bretón consideraba que:

Los lugares psiquiátricos de la «llamada conservación social» son «detestables», pues refuerzan mediante una venganza el sentido común que tiene la sociedad de la realidad, «los locos se hacen allí del mismo modo que los criminales se hacen en nuestros reformatorios», porque «por un pecadillo, cier-

to rechazo inicial y exterior del sentido común, [la sociedad] pone a un individuo entre otros cuya asociación solo puede ser dañina para él, y sobre todo, le priva sistemáticamente de las relaciones con todos aquellos cuyo sentido moral y práctico está más firmemente establecido que el suyo propio». La *locura* era para Breton una alternativa necesaria al sentido común –la locura que daba a uno una sensación del carácter maravilloso de la realidad que faltaba en la consciencia de ella por parte del sentido común–[...] (Breton, citado en Kuspit, 2003)

Pensamos que las artes ejercen una suerte de resistencia a estas “fuerza de inercia de la destrucción del sujeto que se practica en la vida contemporánea”. Aún más, las artes con un propósito terapéutico tienen la capacidad de acoger y reafirmar “la tan maltratada y desprestigiada subjetividad” (Fendrik, 2013).

2.3 CONCLUSIÓN

Después de todo lo dicho, vale aclarar que no se pretende insinuar como válido únicamente el modo *antipsiquiátrico*, ni la total abolición de los conceptos aplicados por el psicoanálisis, ni la medicina occidental, sino más bien traer a la vista las múltiples incoherencias de estas vertientes, que deben ser tomadas en cuenta para hacer un proceso justo con los creadores que sufren los denominados “trastornos mentales” o que simplemente quieren tener un mayor o más sano acercamiento a sí mismos a través de su arte. Quienes tomamos la responsabilidad de hacer ese acompañamiento, tenemos el deber de estar alertas a la presión de nuestra sociedad, “la tierra del *prozac* y la *ritalina*” –como la llama Sussman en su artículo citado– donde la consigna parece ser que todo sea homogéneo, y se cometen sinnúmero de injusticias y procedimientos que atentan con los derechos de autonomía y expresión de todos los individuos, entre ellos, el artista.

Como se ha demostrado en este apartado, estas prácticas de medicina occidental, y entre ellas el psi-

coanálisis, se muestran como un servicio de sentido común a la sociedad más que como un agente crítico de ésta.

[El Psicoanálisis quiere] curar a los «enfermos» de su inconsciente, extraño, «loco» sentido de la realidad, e imbuirles la creencia de que la sociedad es un sitio saludable que hace posible la auto integración y la autorrealización más que un lugar monstruoso que desintegra al yo. Quiere devolver a los enfermos a una sociedad supuestamente saludable –como si su percepción de ésta como enferma, es decir, como no conducente e incluso deliberadamente perjudicial para la auto integración y la autorrealización, fuera una equivocación absurda con su «saludable» sentido común de las cosas– quiere establecer al yo y a la sociedad en una reciprocidad mítica, devolverlos a un paraíso perdido de confianza. Ni siquiera parece nunca cruzar por la mente del psicoanálisis que el punto de vista común –el sentido común, con su acento sobre lo consciente y lo socialmente sancionado– es invalido e insidiosamente insano, fundamentalmente hiriente, es decir, peligroso para la auto integración y la autorrealización. (Kuspit, 2003)

Así mismo lo manifiesta Bretón, señalando la incongruencia que implica el psicoanálisis al devolver a un mundo enfermo a sus *enfermos curados*. Por el contrario, “el surrealismo quiere que la sociedad –no solo el individuo– se haga consiente de sus determinismos inconscientes”.

A partir de este análisis se plantean una importante pregunta: ¿es que el psicoanálisis no quiere alzarse y cambiar el mundo –a pesar de la profunda enfermedad manifiesta en la sociedad porque el psicoanálisis forma parte de esa misma enfermedad? (*Ibid*).

Con Donald Kuspit coincidimos en que existe una necesidad de «sensibilidad psicoanalítica»:

Sin ésta es imposible una sensibilidad sostenida hacia las emociones encerradas en el arte, y por tanto no puede haber ningún gran beneficio emocional del arte comprometido, ninguna catarsis, como decía Aristóteles, ni ninguna empatía, como decía Heinz Kohut. Si no hay compromiso subjetivo con el arte –ningún reconocimiento de este como la *ob-*

jetificación de la realidad subjetiva—, se reduce a la huella artificial de cierta sociedad, el residuo que fabrica para mostrarse a sí misma a la mejor luz. Se convierte en nada más que una manifestación engañosa de una ideología *autoengañosa*. Únicamente una sensibilidad psicoanalítica puede abrirse paso entre presunciones y constricciones sociales que constituyen la superficie del arte a las profundidades emocionales subyacentes, las profundidades irracionales que el artista mismo no era a menudo consciente de que estaba invistiendo en la superficie social aparentemente racional.

Queda claro entonces, desde el punto de vista de esta investigación, por qué se ha optado por utilizar otras prácticas psico-terapéuticas alternativas para trabajar con el arte. Sin embargo, vale aclarar que estas mismas prácticas se nutren también del psicoanálisis y sacan provecho del imprescindible conocimiento que esta corriente ha aportado, pretendiendo añadir esta sensibilidad psicoanalítica y las herramientas implícitas en el arte mismo y en el acto creativo, como se ha explicado en el primer apartado.

III
LA PSIQUE: PERSPECTIVAS
DESDE EL ARTE ACTUAL

3.1 LA PSICOTERAPIA EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Luego del panorama que se plantea en el apartado anterior, del cómo emerge lo artístico en el terreno de la psicoterapia, a continuación invertiremos la mirada para observar la influencia de los asuntos psíquicos dentro del plano de las artes, y en específico del arte de nuestros tiempos.

Partimos del hecho incontrovertible de que toda creación artística es en última instancia producto de la psique de un individuo. La parte incognoscible de esta psique, aquello que hoy llamamos inconsciente, encuentra acceso a la conciencia a través de sus representaciones, y eso indiscutiblemente, concierne al arte.

Es el artista el que ha estado explorando el inconsciente —aunque no de manera propositiva— por un tiempo considerablemente mayor que el hombre de ciencia. Las bases para una teoría del inconsciente pueden rastrearse en la literatura y en los escritos de los artistas desde el siglo XVIII. En bue-

na medida, tal inquietud se corresponde con el eclipse y con la reacción contra el cartesianismo que por casi dos siglos equiparó la conciencia con el yo. (Del Conde, 2002)

El arte desde todos los tiempos ha contenido una base psíquica, a veces a nivel inconsciente, otras veces a nivel consciente. Pero es sobre todo a partir del arte moderno, a la par de la aparición de psicoanálisis, que la dinámica que impulsa el arte es una psicodinámica (Kuspit, 2003).

Lo que en el siglo xx importa es la expresión de los conflictos emocionales comunes a todos nosotros [...]. El arte de los más grandes artistas modernos y posmodernos –Gauguin, Matisse, Picasso, Max Ernst, Jackson Pollok, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, entre otros– está envuelto en conflictos irresueltos entre el ego y el *ID*¹⁶, en los que

¹⁶ El *ID* (*ello*) es de carácter impersonal, está formado por disposiciones congénitas y todo aquello que es o ha sido reprimido por el individuo a lo largo de su vida. Constituye el subconsciente, lo que para Freud es lo primordial para determinar la personalidad del individuo (Psicología de la personalidad, 2009).

el *ID* parece obtener lo mejor del ego. Como pudieron afrontar sus conflictos y usarlos creativamente, fueron grandes, es decir, escaparon a los estereotipos y alcanzaron la individualidad, por más que idiosincrásica, y sobre todo [...] su arte muestra que en el fondo seguimos siendo irracionales, que actuamos en nombre de emociones, es más, que el arte es un intento de racionalizar emociones inevitables y no rápida ni nunca fácilmente comprendidas. (*Ibid*)

Ya que estamos en el plano de la psique dentro del arte actual, cabe hacer una distinción entre lo *psicológico en el arte*, y lo *terapéutico en el arte*. Podemos señalar que el aspecto *psicológico* está implícito en la creación, más no el aspecto *terapéutico*, que implica sanación o transformación interior.

El arte moderno y el posmoderno muestran que el arte paga un alto precio por dar testimonio y luchar mentalmente con las emociones, por enfrentarse a ellas directamente en encarnarlas en forma material, con la esperanza de conceptualizarlas, como primer paso de su domesticación [...] por tanto, [el arte] es

una especie de autoengaño, una necesaria ilusión social que hace la gran promesa de autocontrol pero que ella misma no siempre está bajo control. (*Ibid*)

Donald Kuspit, uno de los más relevantes críticos de arte de Estados Unidos en la actualidad, hace una arriesgada revisión de algunos artistas y los conflictos psicológicos que atraviesan a lo largo de su vida y obra, la cual, vista desde el enfoque llevado en esta tesis, puede caer en conclusiones apresuradas y reduccionistas. Sin embargo, lo citamos como un punto de vista que grafica claramente la idea de que el arte no necesariamente sana al creador al exteriorizar sus conflictos.

Matisse nunca superó su íntima relación con su madre: repitió compulsivamente, en una estética innovadora, su gloriosa aunque disfrazada presencia, sin la cual él nunca habría llegado a ser un artista. Como tantos artistas, nunca recuperó el amor a la mujer fálica, la cual adquirió un papel numinoso en razón de su terror infantil. Picasso nunca superó el sentido de amenaza y desintegración –ansiedad alienante y conflicto fragmentador–,

que se hizo dramáticamente explícito en el cubismo analítico. Una profunda ambivalencia hacia la mujer envuelve su arte, que lucha por dominarla incluso cuando se somete a ella. Ernst siguió siendo amargamente alucinatorio hasta el final de su carrera, e hizo un arte que expresaba este sentido de la demencia y la inhumanidad del mundo con lo que se defendía de él mientras reconocía la demencia y el sentido de ser menos que humano –lo cual disfrazaba proclamándose a sí mismo superhumano, un visionario y un profeta– que engendraba en él. Los cuadros de superficies cargadas de Pollock encarnan su ansiedad desintegradora –el pánico y la agresión defensiva que surgieron en respuesta al omnipresente sentimiento de que no tenía un yo de ninguna importancia ni suficiencia– enraizada en una experiencia infantil profundamente desdichada que hizo de él un alcohólico y finalmente un suicida. Beuys, Kiefer y Boltansky tratan de curar las profundas heridas de les infligió la II Guerra Mundial, la ofensa y depresión narcisistas que sufrieron. Cada uno a su modo, en razón de sus diferentes situaciones –Beuys experimentó la guerra como soldado adulto, Boltanski como niño desam-

parado y Kiefer creció entre sus ruinas—, los tres racionalizan artísticamente el profundo e insuperable efecto emocional que ejerció sobre ellos. (*Ibid*)

Consideramos el tinte *psicoanalítico y reductor* de estas conclusiones de Kuspit, sin embargo, las mismas ponen en evidencia el carácter psicológico del arte, y sí coincidimos con su tesis en que los artistas “evitan volverse locos” sin que eso implique el haber logrado *sanarse* a sí mismos con su arte:

Todos estos artistas [...] trascienden su sentido de ser víctimas mediante una estética victoriosa y loca. Muestran que la experiencia de la vida no puede separarse de la realización del arte y que dándole una resonancia estética, el arte más grande hace soportable lo que de otro modo sería una experiencia vital intolerable. (*Ibid*)

Continuando con la observación de la psicodinámica en las artes, reconocemos el interés por la misma en todas las vertientes del modernismo, comenzando desde el postimpresionismo, con Gauguin, uno de sus

principales representantes cuyo afán, declaraba, era “crear un arte cuya emoción se dirija a la parte más íntima del alma”.

La tarea fundamental del arte en el mundo moderno: preservar el sentimiento, darle un pequeño espacio para respirar, en un mundo real que quería excluirlo[...].

Si el arte no se convirtiese en refugio del sentimiento sensible de un mundo insensible, sería algo tan descorazonado y mortecino como la civilización, [...] si el arte no fuese fantástico, instintivo, si no pisotease lo «naturalmente» esperado de él, si no fuese todo color, «un lenguaje profundo y misterioso, el lenguaje de los sueños», estaría profundamente enfermo, sobrecargado de civilización, sería banal, carente de sentimiento, seductor pero insignificante, [...] seguiría siendo un «un vicio de la civilización» [...] Solo el arte que fuera «desnudo y primordial» –sin estorbos ni coqueteos, sin tentarnos– podría curarnos de la «civilización que sufrimos». (Gauguin, citado en Kuspit, 2003)

Para Gauguin “el arte en realidad no existe más que para dar cuenta o aludir a los sentimientos extremos en las profundidades de su ser, a la espontánea integración o consolidación de sí mismo bajo la presión de hacer arte y ser revolucionario”. Gauguin se aferró al arte como un instrumento para investigar el inconsciente y forzarlo a ser consciente.

La importancia de Gauguin estriba en que fue “el primer artista que salió ileso de este conflicto con y en el inconsciente”, comprendió además que el arte tenía que decidir deliberadamente ponerse del lado de la vida y cuán difícil era tal decisión (*Ibid*).

En ese entonces, este innovador propósito, que Gauguin hace explícito en su obra, fue quizás un detonador, (paralelo a otras iniciativas similares de otros artistas de la época), que movilizaría a varias corrientes que conforman el modernismo del siglo pasado a abrir la cuestión del inconsciente y lo invisible en el arte.

El expresionismo, suele ser entendido como el empleo de distorsiones y deformaciones con fines emocionales:

Se aplica a cualquier forma de arte en la que predomina el sentimiento subjetivo por encima de la observación objetiva, reflejándose el estado anímico del artista más que las imágenes que conforman nuestra experiencia visual. El expresionismo supuso una rebelión contra el naturalismo del siglo XIX, y su insistencia en la suprema importancia de los sentimientos personales del artista se convirtió en uno de los fundamentos de las actitudes estéticas del siglo XX. (*Diccionario de artes y arquitectura*, 2015)

El arte abstracto, por otro lado, considerado como “la innovación más significativa del arte del siglo XX”, intenta hacer un arte no objetivo que cuestiona a su sociedad *moderna*, cuya tecnología (a inicios del siglo pasado) había traído tanto beneficios como sufrimiento que generaron mucha incertidumbre y ambivalencia (Kuspit, 2003).

Las condiciones de aquel *mundo moderno* fueron experimentadas inconscientemente por los primeros artistas “autoconscientemente abstractos” como una amenaza para el arte. “Al acabar con los valores tradicionales, el mundo moderno pareció acabar

con la estima tradicional del «superior» significado del arte”. Al parecer la vida interna necesitaba “reducir la velocidad” hasta la eternidad para preservarse a sí misma, para conservar su sentido de la estabilidad y la autoidentidad; en otras palabras, el arte moderno se encontraba defendiendo y preservando un sentido arcaico del yo “eterno” frente al mundo moderno.

La no objetividad era un grandioso “modo nuevo de insistir en la omnipotencia del arte frente a los esfuerzos modernos por trivializarlo”, “fue un nuevo y valiente intento de hacer al arte irresistiblemente seductor, de mostrar su irresistible poder sobre la psique” (*Ibid*).

Estos artistas abstractos concluyen en un tipo de arte que busca el objetivo del suprematismo que consiste en conquistar la cima del arte verdadero, “sin máscara”, y desde este mundo panorámico ver la vida a través del prisma del puro sentimiento artístico. Tal sentimiento no objetivo ha sido siempre, de hecho la única, fuente posible del arte –según planteaba este movimiento–, pero existe no como un fin en sí mismo, sino para erigir “un genuino or-

den del mundo, una nueva filosofía de la vida” (Herschel B., citado en Kuspit, 2003).

Modrian (1872-1944) y Wassily Kandisky (1866-1944) hacen explícita en varios de sus escritos la cuestión profundamente psicológica del arte no objetivo. “Kandisky no sólo insistía en el «Sentimiento» como la «guía siempre fiel» en el arte, sino que sentía que la nueva composición «espiritual» de la «pintura pura»[...] debe «descansar sobre el único gran fundamento: el Principio de la necesidad interna»” (John E. Bowlit, citado en Kuspit, 2003).

Otro representante del arte abstracto, Malevich (1879-1935) se empeñaba en “mostrar la creación como un fin en sí mismo” la pura forma geométrica para él, era un vehículo del sentimiento en un estado no adulterado, cristalino, irreductible.

El arte abstracto, con sus manifestaciones expresadas en el marco del expresionismo abstracto, o el constructivismo, deja en evidencia que él mismo es en esencia un arte del sentimiento, “un arte que recupera el sentimiento reprimido en la vida cotidiana y el arte conformista, en la ordinaria «representación» civilizada de las cosas” (*Ibid*).

Existen varios puntos de convergencia entre el desarrollo del arte no objetivo y el desarrollo del psicoanálisis. Comenzando por este *descubrimiento* de la necesidad interna como la base del arte, recuerda inevitablemente el *descubrimiento* del *impulso instintivo* por parte de Freud como la base de la vida inconsciente. Hay una extraña semejanza en sus metas, la recuperación de sentimiento hasta su origen en el instinto y hasta sus impulsos originales. “En el arte no objetivo el sentimiento instintivo se encarna en una irreductible forma de afrontar su irreductibilidad”. Sin embargo existen también oposiciones, mientras que Freud intentaba hacer inteligibles los misterios de la psique, los artistas abstractos no podían soportar o no se atrevían a descubrir (ni siquiera a sí mismos) la ansiedad que hacía inteligible su persecución de la *enigmaticidad*.

Es decir, el arte abstracto de ninguna manera pretendió ver más allá de los signos depositados en las obras, mientras que los mismos sugieren una gran ansiedad inherente a la respuesta del artista abstracto al mundo moderno, y a su vez, según él, una determinación del artista a ocultar su ansiedad (*Ibid*).

Esta última característica del arte abstracto marca una importante diferencia para los intereses de esta investigación, ya que revela a este estilo como fuente de comprensión o lectura de la psiquis del artista o creador. Hay artistas serios entre los no objetivistas que “creen que el arte puede ayudarnos a entender la realidad, que no pueden imaginarlo aislado en el gueto de su propia creatividad partenogénica”, entre ellos Malevich, Mondrian, Pollock, Newman y Rothko. Por lo tanto, sus obras sí caben como realizaciones de deseos inconscientes, tal como las obras surrealistas, pero a diferencia de estas, el arte abstracto no emprende un estudio serio del inconsciente que entre en diálogo con los estudios psicológicos en ese entonces.

En ese sentido sí podemos definir a la corriente privilegiada dentro de las artes, para estudiar el material inconsciente, quizás de entre todas las del siglo pasado, al surrealismo.

La asociación libre, propuesta por Janet y Freud y modificada después por Jung para descubrir los *contenidos latentes*¹⁷ del preconscious e inconsciente a

¹⁷ Contenidos Latentes: Conjunto de significaciones a las que conduce

través del sueño, constituyó la base del automatismo psíquico bretoniano, que tuvo repercusiones no sólo en el surrealismo a través de “la conquista de lo irracional”, sino también y en forma determinante, tanto en el expresionismo abstracto como en buena parte del arte informal (Del Conde, 2002).

André Breton había venido recogiendo, posiblemente desde 1916, nociones propuestas por Freud en *La interpretación de los sueños* y las utilizó en diversos momentos de su labor poética y teórica (*Ibid*).

“Podemos afirmar al surrealismo como una filosofía de la vida y no como una poética”, comenta Benjamín Valdivia (2015) desde su libro *La enfermedad Sagrada*:

Metidos a esclarecer la esencia de las cosas, la verdad de la vida, fundamento de la existencia, los surrealistas ofician más en el terreno del conocimiento que en el de las artes. O bien, más allá del conocimiento, extienden sus intenciones al terreno de la ontología.

el análisis de una producción del inconsciente, especialmente el sueño. Una vez descifrado, el sueño no aparece ya como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno o varios deseos (Laplanche Jean, 1996).

Se plantea una revelación y una revolución. La epifanía del practicante surrealista no viene del dominio estético sino del metafísico.

El surrealismo toma las ideas del psicoanálisis pero las lleva mucho más lejos que el psicoanálisis mismo, se pregunta “¿se puede imaginar que el surrealismo podría terminar algo que el psicoanálisis comenzó? ¿Que el surrealismo podría ser un intento de realizar todo el potencial del psicoanálisis?” (Kuspit, 2003).

Cómo ya habíamos comentado, podemos considerar el de Freud como un trabajo que defiende la *civilización*, con su adulto uso de la razón, “con el fin de liberarnos de las fuerzas del inconsciente que nos esclavizan con sus determinismos irracionales e infantiles [...] Freud abogaba por «el progresivo fortalecimiento del espíritu científico»” (*Ibid*).

El surrealismo puede entenderse entonces como “un intento de prolongar la auto comprensión del psicoanálisis”, en el sentido en que Breton no solo quiere hacernos conscientes de nuestro sentido inconsciente de la realidad como un sueño, sino que insiste en que nunca perderemos este sentido;

[...] Por descifrable o analizable que sea, la experiencia de la realidad como un sueño nunca puede ser enteramente borrada de nuestra psique. Esto se opone diametralmente al psicoanálisis, que parece basarse en el supuesto de que es posible separar absolutamente el sentido infantil de vivir en la realidad como en un sueño privado del sentido adulto de la realidad como lo objetivamente dado. (*Ibid*)

El concepto del surrealismo aboga por una interacción continua entre sueño y realidad, aparentemente tan contradictorios en una especie de realidad absoluta, una surrealidad (Breton, citado en Kuspit, 2003); contrasta claramente con el supuesto psicoanalítico de que inconsciente y el consciente pueden distinguirse claramente e incluso separarse.

Breton grafica la idea de que sueño y realidad tienen la misma raíz en la psique, con la imagen de las serpientes entrelazadas del caduceo, y define a la consciencia de esto a un aspecto de la genuina autoconciencia.

Frente a esta drástica división del pensamiento inconsciente del consciente que hace el psicoanálisis, por mantener aparente armonía con el constructo de la sociedad, Breton propone:

Liquidar el residuo cartesiano de sentido común que queda en el psicoanálisis, no solo porque es un error epistemológico, sino porque impide al psicoanálisis llevar a sus últimas consecuencias –sin residuos– su revolucionaria comprensión de las fuentes del sentido de la realidad lo cual no puede sino tener un importante efecto social. (*Ibid*)

En esta misma dirección, Salvador Dalí propone la “actividad paranoico-crítica” como un método experimental para hacer manifiesta la surrealidad que está “universalmente latente” (Iribas Ana, 2004).

Otro artista que propone un método similar es Marx Ernst, con su “método alucinatorio” el cual es conocido como medio para producir imágenes irracionales: “Ernst emplea el material bruto como una matriz alucinatoria de la cual las alucinaciones particulares emergen y aparecen espontáneamente,

y en la que espontáneamente se sumergen y desaparecen” (Kuspit, 2003).

Pero más allá de su método, el caso de Marx Ernst es especial por su necesidad personal y psíquica de abordar este trabajo. Ernst es considerado por Kuspit como “el primer analista artista”. Mediante su arte psicoanalítico, Ernst intentó liberarse a sí mismo de su triste pasado personal y social. Incluso, él emplearía el psicoanálisis para hacer un arte que era a la vez una experiencia de autoanálisis y de análisis social.

A través de su método, Ernst perseguía el estado alucinatorio como tal. Tomaba literalmente la tarea surrealista: juntar «dos realidades distintas» para crear una contradicción visual, una imagen auto contradictoria. Esa ininteligible unión de lo in-unible o, con la famosas palabras de Ernst, «el encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no familiar» [...] el surrealismo en general persigue la alucinación, es decir, «el derribo de las barreras entre lo real y lo imaginado». (*Ibid*)

Ernst mismo califica sus cuadros collage como “auto-retratos psíquicos”, él se presenta a sí mismo en “un estado de incompletud, insalubridad o identidad incompleta, cuando no de completa carencia de identidad”. Y en cuanto a su obra, a criterio de Kuspit, ella revela “un estado casi psicótico de desintegración aparentemente irreparable, de insuperable escisión”.

Lo curioso en Ernst es su modo de aceptar la psicosis como la felicidad. ¿Qué podemos hacer con esta extraña actitud, que celebra la patología como salud al mismo tiempo que niega haber confundido ambas cosas? El asunto de la enfermedad mental y las artes se trató con más amplitud en el apartado anterior, y continúa siendo un interrogante a lo largo de esta investigación.

Siguiendo con Ernst –y subrayando así una de las hipótesis que defiende esta tesis– fue únicamente porque él dio a la alucinación un uso artístico, es decir, lo plasmó en el arte, que no cayó completamente en estado psicótico.

El arte de Ernst puede considerarse como una arriesgada aventura en el núcleo psicótico, en un intento de

auto-curación correlativo con un intento de liberar al arte de su tradicional compromiso con la representación de la realidad patológica [...].

Ernst podía experimentar lo que era perder contacto con la realidad sin perder contacto consigo mismo, con su realización de arte [...].

Él estaba en aguas psicológicas más profundas de lo que creía. Estaba nadando, con la ayuda de su arte, en un caos que no ofrecía ningún lugar de reposo. Que sobreviviera en un tributo al poder del arte para salvar la vida y para dar la vida. (*Ibid*)

Podemos concluir en cuanto al surrealismo y la psiquis, que para Breton “el arte era una manera de explicar las fuentes y los recursos de la identidad, más allá de los dados en el mundo ordinario, que parecen muy inadecuados para una apreciación sensible de las posibilidades del yo”. Basándose primero en el psicoanálisis (lo cual lo cita en el primer manifiesto), después en el marxismo, Breton vio a través del surrealismo “el fundamento de una revolución humana verdaderamente comprensiva y auténtica”.

Sin embargo las intenciones expresadas por Breton, en su total magnitud, no fueron alcanzadas. Estas fueron “un intento de encontrar una alternativa revolucionaria a las relaciones sociales convencionales en las relaciones personales espirituales, en las «afinidades electivas»”; citando a Breton: “Uno llega a ser persona rebelándose contra el contrato social consciente –imponiendo limitaciones racionales, estéticas y morales a la vida– y recuperando las raíces inconscientes y espontáneas del ser humano[...]”.

El fracaso de tan ambicioso propósito se explica a continuación:

Los esfuerzos de grupo por alcanzar la autonomía mediante el «puro automatismo psíquico», con su «ausencia de cualquier control ejercido por la razón, aparte de todas las preocupaciones estéticas y morales» (tal como se describió en el *Primer manifiesto surrealista*, de 1924), no llevó a la autonomía, sino a la dinámica de grupo destructiva. La individualidad llegó a existir únicamente como la negación del derecho de los otros a existir; adoptó una forma solo agresiva, negativa. (*Ibid*)

A pesar de no haber alcanzado sus revolucionarios propósitos, el surrealismo fue y sigue siendo una amenaza concreta para el modo alienante de pensamiento actual. El discurso de Breton a través del surrealismo, tiene el crédito de seguir siendo un discurso que desestabiliza la burocracia del sistema canónico dominante, recordándonos ante todo la insuficiencia del mismo.

Ahora continuando con esta revisión, existen dos corrientes más que no pueden dejar de mencionarse al hablar de lo psicológico dentro de las artes. Se trata de Jean Dubuffet (1901-1985), el creador del término *Art Brut*, una incursión trascendental para los artistas hacia la psicología.

Las indagaciones de Dubuffet se iniciaron en plena Segunda Guerra mundial (1940) con las expresiones plásticas infantiles (Gysin, 2011).

El Art Brut y el Outside-Art comprendido como arte psicopatológico, luego conceptualizado por Jean Dubuffet, refresca la escena de lo artístico llegando a ser reconocida como una tendencia a nivel mundial.

El artista del Art Brut no se preocupa por el reconocimiento, para él no existen ídolos-maestros. Su

arte se renueva una y otra vez desde su vivencia, su experiencia y su condición vital (*Ibid*).

Dubuffet desarrolla un trabajo más profundo dentro del esquema de análisis de obra, trabajando con Wolfi, Muller, Aloise y Jules Doudin, pacientes psiquiátricos, con quienes llega a conclusiones muy interesantes que dan fuerza a estas corrientes en el mundo de las artes (Del Conde, 2002).

Hemos mencionado aquí algunas de las corrientes artísticas modernas, (sin decir que sean las únicas) que han sido marcadas por su cercanía al estudio de las psique, en el contexto al que hacen referencia al estado interior, y generan una función catártica, de transformación ya sea para el autor como para el espectador, o simplemente por contener un discurso que interroga y cuestiona al sistema dominante de la sociedad en un ámbito que atañe a la psicología.

A continuación observamos el papel que desempeña la psiquis y el estado interior del sujeto en el contexto del arte más actual.

3.2 EL INTERÉS POR LA PSIQUE EN EL ARTE ACTUAL

En cuanto al panorama artístico, esta investigación se enfoca en el arte contemporáneo, como soporte de referencia de estudio.

Aquello que ha sido expuesto anteriormente, sobre la necesidad del artista del siglo pasado de entablar diálogos con el mundo del inconsciente y de la psiquis en general, parece estar en declive en términos del arte actual. El arte dejó de tener la pretensión de “sanar” y para decirlo en términos de Gauguin, no se sabe si está del lado de la vida o de la muerte, si es *biofilico o necrofilico*, si es sano o insano, en su mayor parte no parece preocuparse de ello (Kuspit, 2003).

En la actualidad, al contrario, lo que prima en el arte es que se continúe produciendo, y que el contenido de dicha producción sea abundante y adecuado al *control social*. Vivimos bajo la cotidiana exigencia de lo “nuevo”, del “imperialismo de lo nuevo”, según la bailarina Claudia Galhos (citada en Buitargo, 2009). Lo nuevo no en el sentido de original, genuino o singular, sino lo nuevo desde el sentido mercantilista: “algo que puede ser panfleteado, publicitado, adquirido voraz-

mente para que la cadena natural del consumo se empache en el exceso de cantidad y genere la necesidad de cambiar rápidamente”. La sociedad contemporánea de modas y tendencias, genera la necesidad radical de nuevos acontecimientos, y esa presión recae en el arte como la enfermedad heredada de los excesos.

Concordamos con Galhos (*Ibid*) en que gran parte del arte de hoy responde sumisamente a lo hegemónico, reduciendo la obra a una mercancía más del sistema capitalista.

Sin embargo, es necesario añadir aquí que dentro de esta mayoritaria tendencia del arte contemporáneo existen vertientes que justamente vuelven a buscar, de renovadas maneras en el arte, su carácter de *lo invisible*, lo que se moviliza a través de la expresión, haciendo muchas veces obras íntimamente ligadas a la vida personal de sus creadores, situando a los mismos autores como tema de exploración en su creación, volviéndose a veces a lo político o siendo un factor crítico del entorno, y como veremos más adelante, cobran así un fuerte discurso transgresor y transformador a múltiples niveles.

Sobre ellos dedicaremos el capítulo siguiente. En específico analizaremos por qué el arte contemporáneo en su esencia representa un interesante canal de estudio hacia la psiquis, tanto del artista como del espectador de la obra. Sin dejar de lado lo que ha sido dicho en cuanto a lo artificioso del mundo del arte, queremos a continuación enfatizar en aquellas características del arte contemporáneo que hacen del mismo un lugar idóneo para el estudio de la psiquis y del ser, pero que ha sido un área descuidada por la ciencia cognitiva, la psicología y la neuroestética.

La historia del arte y la estética nos han ayudado a comprender nuestros apegos emocionales a las texturas, colores, historias y mitos del arte [...] y nos han hecho susceptibles a las situación política y social que las obras parecen reflejar. Estas disciplinas también nos muestran cómo formamos respuestas éticas al arte. Mientras tanto, la neurociencia y la psicología del arte han puesto luz en como nuestros cerebros procesan el color, la forma, el ritmo y las cualidades táctiles del arte, y han explicado el rol del proceso evolucionario en nuestras respuestas a caras, gestos

y cuerpos. Estas investigaciones científicas han elucidado muchas otras respuestas sensoriales y perceptuales en la mirada del arte, pero no han mostrado como el proceso que absorbemos por el arte es una premisa en la dinámica de integración creativa de contextos en redes complejas (Minissale, 2013).

Los más modernos estudios de neurociencia y psicología sobre arte contemporáneo limitan su atención a nuestras respuestas sensoriales y percepciones del arte. Mas, si indagamos esto *a posteriori*, encontramos que nuestras respuestas al arte pueden ser variables y psicológicamente complejas; tanto en contextualizar las impresiones de una obra dentro de nuestro bagaje de conocimiento del arte así como en generar nuevos pensamientos y sensaciones “afectando así nuestra habilidad de creatividad para integrar conceptos y cargarlos en espacios más grandes” (*Ibid*).

Pero antes de ir más allá, hace falta describir a qué nos referimos como *arte contemporáneo*.

3.2.1 Arte contemporáneo

Históricamente el arte contemporáneo ha sido un término impreciso que se refiere a trabajos de artistas, entre 1960 y la década de 1970, siempre directa o indirectamente refiriéndose al trabajo de Duchamp (Minissale, 2013).

Generalmente se comprende como el arte que es producido ‘hoy’, en cualquier lugar del mundo, incluido trabajo ‘reciente’ de los últimos treinta años. Una de las razones por las que este período es impreciso, es que si la obra producida hace décadas aún parece ser ‘relevante’, fresca e imponente, puede ser referida como ‘contemporánea’. El filósofo Alain Badiou insiste en que una de las funciones principales del arte contemporáneo es crear nuevas posibilidades, las cuales, presumiblemente, también incluyan la posibilidad de pensar nuevo arte, más allá de la novedad de las formas.

Badiou comprende tal arte a partir del denominado arte moderno. Definiendo a este último como la expresión que predomina a mediados del siglo XIX, un modo de arte que no es ni clásico ni romántico.

Es decir, supera lo clásico sin ser del todo romántico, ya que no se queda en la imitación de lo antiguo, como el clásico, y además instala al arte en una temporalidad terrestre, pero no supera completamente lo romántico ya que mantiene la idea de la eternidad de la obra, la idea de obra como realización finita de arte. “Al contrario, el arte contemporáneo va a abordar o atacar la noción misma de obra, y va a ir más allá de lo moderno en su crítica del romanticismo y del clasicismo” (Badiou, 2013).

“Una crítica del arte misma”, “una crítica artística del arte”, es como Badiou denomina al arte contemporáneo cuestionando principalmente estas ideas previas a lo largo de la historia del arte:

En primer lugar, el arte contemporáneo critica la idea finita de la obra, abriendo la posibilidad de una repetición de la misma, idea ampliamente elaborada por W. Benjamín (2010). Ataca además la figura del artista, cuestionando su postura sagrada o su genialidad y de alguna manera postulando que el gesto artístico no solo puede ser reproducido sino que puede ser producido de manera anónima. También la idea de que el arte no es una técnica en particu-

lar, sino que es una elección de medios que no está determinada con anticipación, desapareciendo así las fronteras artísticas y en esto la figura del artista como técnico superior.

Por último, el arte contemporáneo renuncia a la permanencia de la obra, al contrario de la gran tradición de la eternidad del arte, se propone una obra frágil, momentánea, efímera, así más cercana a la muerte y que no se separa de la vida, sino es parte de la misma (*Ibid*).

Concluimos en que el arte contemporáneo va a dejar de ser algo que uno contempla, “porque el acto de contemplar era justamente lo que detenía la vida, en cambio si la obra comparte la vida, la relación con la obra de arte tomará otra dirección, que estará más relacionada con los efectos que la obra produce, no es más un espectáculo, tampoco es una detención del tiempo, más bien se compromete con el tiempo produciendo efectos en él”, siendo esto una acción que cuestiona y transforma al sujeto y que atañe a la ambición política del arte contemporáneo (*Ibid*).

Para concretar el tema, nos servimos de una lista de tendencias de arte contemporáneo:

- Mucho del arte contemporáneo genera sorpresa o un choque de valores, nos saca como espectadores de la zona de confort, explorando temas tabú y deliberadamente cuestionando las convicciones estéticas basadas en el placer y la recompensa, unidad y coherencia, moralidad y belleza. El arte contemporáneo no necesita ser funcional y hermoso, de hecho a veces parece sin sentido, feo o neurótico.
- Frecuentemente el arte contemporáneo tiene una relación ambigua con el mercado debido a la tensión entre la necesidad de ser *avant-garde* o la reinención formal y de cualidades estéticas. Algunos artistas contemporáneos ven al arte encadenado a las ‘tendencias’: el principal eje de la producción y publicidad capitalista donde los productos abrazan la novedad, los artilugios o el sensacionalismo en la búsqueda de ganancia. Es así que es visto como parasitario, o a veces crítico de la cultura corporativa, los iconos de masa, las marcas, las noticias y entremetimiento. El arte contemporáneo entonces es crítico

pero también cómplice del arte como corporativa de negocio, donde el estatus del arte objeto visto como una comodidad, y el artista como una celebridad, se convierten en objetos de arte frecuentemente con ironía. Este tipo de trabajo, hijo del *Por Art*, levanta preguntas sobre la relevancia de la estética en el arte, y sobre los valores que priman en la sociedad occidental.

- En contraste con previas tendencias, el arte contemporáneo puede ser *site specific*¹⁸ libremente colocado fuera del dominio de una galería. Algunos *happenings* o performances pueden consistir en un solo evento que subsecuentemente sea mostrado a través de fotografías, continuando el tema de la ‘desmaterialización del arte’. Otros de estos tipos de trabajos involucran voluntarios amateur o al público en general en proyectos de larga trayectoria que generan obras de arte no tangibles sino solo actos e interacciones sociales; así también la auto documentación, juegos

¹⁸ *Site-specific* se refiere a una obra de arte diseñada específicamente para una locación en particular y que tiene una interrelación con esa locación (Tate Museum, 2017).

de rol, simulaciones. Obras algunas intangibles, efímeras, o que se desvanecen. Aquí se incluyen obras con la tierra y el medio ambiente, donde el rastro del artista y la estructura construida para disolver en los procesos naturales o en el paisaje combinan conceptos que tienen que ver con la *transciencia* y la entropía.

- Muchas obras de arte contemporáneas son sociales, en cuanto a representar un lugar o tiempo para intercambios de subjetividades y discursos, permitiendo al observador tomar una variedad de roles, comunicar y negociar diferencias. Algunas obras pretenden facilitar un sentido de responsabilidad al espectador en crear significados como un comunicador social, otras situaciones creadas por el artista que involucran la participación del observador que se convierte en material de la obra. El arte involucra complejos compromisos con la sociedad y con el mundo, volviendo más político en el amplio sentido de la palabra. Este tipo de arte ha sido apodado como ‘arte participativo’ y está relacionado con el teórico Nicholas Bourriaud, ‘estéticas relacionales’ (1998).

- Algunos ejemplos o aspectos del arte contemporáneo estimulan o exploran temas relacionados con el cuerpo. Esto involucra puesta en escena centrada en el cuerpo y el performer en colusión con la audiencia, en trabajo que explora lo abyecto, el dolor y el miedo, así como las formas de masoquismo ritual y sadismo. En escultura y fotografía esto a veces aparece enfocado en el uso de sangre, eses, fluido de semen, que generalmente aluden a alguna pregunta o propósito, funcionalidad o significado. Los trabajos emplean ironía, parodia, o el absurdo para descolocar o cuestionar presentimientos, creencias y convicciones sobre las relaciones, miedos sobre el cuerpo y la enfermedad, funcionando a veces como un tipo de terapia. Explora usualmente el automatismo emocional, respuestas sensoriales y perceptuales al cuerpo y sus procesos naturales. Relacionado con esto, las obras de arte se asocian con las ciencias contemporáneas como las robóticas, las biotecnologías, clonación, genética, ingenierías ambientales, bioquímica, internet y tecnología computarizada. Respuestas al rango de la ciencia entre la tecnofilia y tecnofobia.

- El arte contemporáneo se relaciona con la política, lo ético y los temas epistemológicos en la exploración de las memorias culturales, las memorias diáspora, la guerra, los rituales de muerte, amor, historias de luto o duelo. Algunos de los trabajos tienen tendencias retrospectivas donde el arte reintegra nociones tradicionales de contemplación y cuestiones espirituales ligados a la memoria cultural y ritual; procesos tradicionales de habilidad en pintura, y memoria cultural, o religión, mito, fe y valores.¹⁹
- Otra tendencia consistente en muchos trabajos de arte es la tradición conceptual de producir imágenes que emplean lingüística y nuestras capacidades en juego de palabras y acertijos, así como propaganda paródica, convenciones o mensajes públicos.
- Muchas obras valorizan temas de multiplicidad,

¹⁹ Los propósitos políticos y tácticos que puede generar una obra muchas veces son reflejo de la continua influencia en el arte contemporáneo y la teoría ejercida por la filosofía francesa, en particular; el trabajo de Alain Badiou, Roland Barthes, George Bataille, Jean Baudrillard, Guy Debord, Michael de Certeau, Gilles Deleuze, Michel Foucault, y Jaques Rancière; para quienes si la obra logra hacer resistencias a las formas tradiciones de autoridad y poder, transmitiendo contenido que se ajusta a las convenciones estéticas o las ataca, es una crucial diferencia (Ibid).

hibridación y pluralismo, en oposición de las nociones de pureza, esencialismo y lo unívoco. Lo heterogéneo en la obra puede frecuentemente ser entretejido con la multiplicidad de subjetividad cultural de puntos de vista, y así hay una estrategia de mutuo refuerzo de tema y factura. Muchos artistas empelan combinaciones inusuales de técnicas y media, permitiendo esta hibridación el argumentar ideologías y multiplicidad cultural . En el núcleo de estas participaciones hay un profundo cuestionamiento de identidad y de sí mismo. (Minissale, 2013).

Muchas de estas tendencias en el arte contemporáneo son con frecuencia combinadas, o se mantienen ‘abiertas’ o irresueltas. Esto levanta preguntas, dudas y posibilidades sobre novedosos e inusuales caminos de creación. Este tipo de interacción entre cualidades diferentes causa que la obra de arte tenga cierto carácter y estructura heterogenia.

La integración de estas tendencias puede hacerse en un solo trabajo o exhibición, o quizás distribuidos a lo largo del tiempo de vida de un artista. El

cómo las combinaciones ocurran depende de las capacidades de los observadores y de la configuración de las pistas perceptuales dadas por la obra. Este proceso de combinación es casi siempre conceptual así como es material y técnico en cuanto al soporte, la técnicas y el proceso utilizado por el artista (*ibid*).

3.2.2 El arte contemporáneo y la psicología

Las relaciones implícitas que mantienen esta actual tendencia del arte con la psicología hacen del arte contemporáneo un medio idóneo para la indagación en la psiquis.

Los trabajos de arte contemporáneo generan situaciones donde las emociones, las percepciones sensitivas y los conceptos se combinan de maneras únicas para estructurar significados (Minissale, 2013).

La psicología ha desarrollado acercamientos sofisticados para comprender cómo agrupamos los conceptos con el objetivo de crear diferentes tipos de conocimiento relacional. Sin embargo, estos acercamientos no han sido aún aplicados al estudio del arte contemporáneo.

Para el artista contemporáneo Guillermo Kuitka, cada obra constituye una respuesta de la pregunta que plantea una obra previa, “Muchas veces a uno lo mueve seguir haciendo lo que hace, seguir pintando, en mi caso para dar respuestas a lo que hice antes, casi como una especie de cadena”, y así sucesivamente cada obra planteará nuevas preguntas formando el corpus que genera la obra de un artista, la cual no se puede separar de su vida y las preguntas que esta le plantea (Reviriego, 2014).

Este oficio, según Kuitka, es un amplio generador de conocimiento relacional, por todos los contenidos que cada obra trae a colación. Así también, muchos ejemplares en la obra contemporánea hacen referencia a obra de otros artistas, generando una telaraña artística, un sistema de conocimiento relacional que elabora percepción, conceptos, emociones y memorias rápida y automáticamente.

Mientras que es cierto que como individuos podemos crear distintos elementos sobre la misma obra de arte, para hacerlo debemos retomar conceptos con los que ya éramos familiares, tomarnos el tiempo de explorarlos y a veces reordenarlos y ajustarlos

a la luz de nuevas experiencias. Desde un punto de vista entre la psicología y las neurociencias surge este planteamiento: “si tan solo supiéramos cómo ser más conscientes de nuestros conceptos y cómo los combinamos, seríamos capaces de apreciar exactamente cuán creativos somos al experimentar el arte; también podríamos usar esta creatividad y voluntad para muchas otras situaciones en la vida. Esta creatividad en mirar demuestra que nunca somos simples consumidores pasivos de imágenes” (Minissale, 2013).

La psicología envuelta en la producción y recepción de arte contemporáneo representa una importante oportunidad de comprender cómo se construye nuevo conocimiento a cerca de nosotros mismos y del mundo en el que vivimos hoy.

A pesar de esto, sorprendentemente, las elaboradas subestructuras de conceptos envueltos en la simulación que la obra de arte provee, se encuentran totalmente desatendidas, no estudiadas por la ciencia y el mismo arte.

Muchas veces mal entendido, como la adquisición del gusto de una elite educada, el arte contemporáneo presenta una importante oportunidad para compren-

der la naturaleza de nuestro pensamiento conceptual. Por el escaso material existente al respecto, pensamos que la ciencia cognitiva y la psicología necesitan estar informadas de estas tendencias en arte contemporáneo que proporcionan un énfasis en la producción de arte conceptual. Esta experiencia comprende la integración de los siguientes fenómenos que conciernen a ambas ciencias: mezcla de conceptos, memoria a largo plazo y conocimiento relacional, conducción racional²⁰, razonamiento analógico²¹, experiencia propioceptiva²² y experiencia corporizada e integración emocional y sensorial (*Ibid*).

20 Conducción Racional o Eficiente: consiste en introducir ciertos cambios en los hábitos de conducción para adaptarlos a las innovaciones introducidas en los motores actuales. La forma tradicional de conducir no tiene en cuenta estas innovaciones y las posibilidades de los nuevos vehículos, es por ese motivo que debemos adaptar nuestra forma de conducir (Universidad Autónoma de Barcelona, 2016).

21 Procedimiento cognitivo que se aplica a dominios de conocimiento poco familiares o desconocidos basándose en situaciones previas conocidas (Psicología Online, 2016).

22 Propriocepción: Es el sentido que nos informa de la posición, orientación y rotación del cuerpo en el espacio, y de la posición y los movimientos de los distintos miembros del cuerpo, merced a las sensaciones sinestésicas (o sensaciones de movimiento); los receptores o terminaciones nerviosas de este sentido están localizados en los músculos, tendones, articulaciones y oído interno. (Diccionario de Psicología Científica y Filosofía, 2016)

Entonces, ¿cuáles son los principales puntos que hacen del arte contemporáneo una fuente de información importante para la psicología?

La experiencia fenomenológica de las combinaciones que hace el arte contemporáneo, es lo que llamamos: “ser absorbidos o inmersos por la obra”. Parte de los recursos que utiliza el artista para que su obra sea percibida, van más allá del aspecto de la percepción ‘retinal’, ya que en sus trabajos el carácter conceptual es de gran importancia, su obra requiere al espectador la ‘integración conceptual’, un proceso que toma tiempo y no es inmediatamente evidente. Los materiales del arte podrán ser visibles instantáneamente, reconocibles y ligados a estimulación sensorial, pero su significado y los pensamientos que provocan pueden tomar algún tiempo y esfuerzo, envolviendo al espectador en un proceso con su propia memoria. Muchos artistas contemporáneos nos incitan a ver detrás de los hechos brutos de la obra de arte, permitiéndonos reflejar en cómo juntamos los espacios conceptuales (*Ibid*).

Según el mismo autor, estas tendencias nos afectan de cuatro maneras principales:

Nos estimula porque es ingenioso, desconcertante y enigmática, como en un juego de palabras, y depende del juego entre las pistas del léxico y/o lo visual para hacernos preguntas filosóficas a cerca de la realidad y la apariencia, la abstracción y lo concreto.

- Los tipos de respuestas psicológicas que los artistas contemporáneos se interesan en lograr en el observador, estimulan la movilización entre estados internos del sí mismo. Brinda al espectador la experiencia de re-evaluar su visión y su subjetividad, invita a un encuentro entre lo visible y lo invisible, así como las cualidades perceptibles con los conceptos abstractos, las nociones del arte material y su aspecto inmaterial. Cuestionando de esta manera la importancia tradicional de las cualidades visibles del arte; e invitando así al espectador a salir de sus hábitos emocionales y perceptuales para ejercitar un proceso *metacognitivo*.
- El arte contemporáneo representa una serie de referencias a otras obras de arte, un fenómeno que, podemos llamar conocimiento relacional. En este proceso el observador, ayudado por las pistas

perceptuales en la obra, disfruta de una compleja relación entre conceptos con temas y obras en la memoria a corto y largo plazo los nuevos conocimientos y significados emergen del uso de estos conocimientos relacionales que hacemos, la manera en que conectamos unas cosas con otras en la situación en la que nos pone la obra de arte.

Existen diferentes maneras de esquematizar estos conocimientos, como la mezcla de conceptos, procesos analógico de mapeado, y estudios psicológicos de la metáfora. Estas maneras pretenden demostrar cómo procesamos elementos en el mundo, comparamos y creamos categorías a partir de ellos. Incluso es posible demostrar cómo construimos conocimiento relacional a través del uso del arte.

- Muchas obra de arte contemporáneo pueden producir una experiencia envolvente y absorbente, acompañado frecuentemente con sentimientos de placer y recompensa, o a veces sentimientos de disturbio o depresión de maneras similares a las que se experimente leyendo ficción o viendo películas. Estas experiencias variarán de intensidad [...] la inmersión puede ocurrir en diferentes

maneras: puede ser en el dominio de lo político, de la imaginación, lo erótico, lo ético, o lo relacional, por ejemplo. (*Ibid*).

3.3 CONCLUSIÓN

Habiendo revisado cómo influyen los aspectos psicológicos en las tendencias artísticas del arte moderno y el arte contemporáneo; encontramos mayor efectividad de este último, por su capacidad de generar una red de conceptos que se construyen a partir del conocimiento de una obra y sus conceptos asociados. De esta manera resulta fácil ver cómo un encuentro con este tipo de arte genera una atracción hacia las experiencias estéticas, y al mismo tiempo la obra representa aspectos de nuestro pasado, presente o futuro.

A pesar de la riqueza de material que existe en esos procesos de percepción para la psicología cognitiva, los mismos casi siempre han sido ignorados por los estudios psicológicos.

Por todo ello, encontramos pertinente que la psicología y las múltiples terapias contemplen dentro

de sus herramientas al arte contemporáneo por su potencia y efectividad en procesos de sanación y auto conocimiento. De igual manera en el sistema del arte contemporáneo vemos nutritivo considerar estas otras posibilidades psicoterapéuticas que el arte actual presenta.

IV

**LA FILOSOFÍA ACTUAL Y
EL ARTETERAPIA: NUEVAS
PERSPECTIVAS**

4.1 LA FILOSOFÍA Y EL ARTE

Como se ha venido argumentando, el enfoque terapéutico aquí presentado, no obedece exclusivamente a la psicología, sino se nutre de ella, así como también de diversas corrientes alternas. La misma psicología hoy en día expresa esa necesidad de valerse de otras vertientes de conocimiento, así lo afirma un representante de la psicología operativa, y un referente en el pensamiento de la psicología contemporánea. Hernán Kesselman: médico, psiquiatra, psicoanalista, psicodramatista, psicólogo social, cuya autodenominación como *cartógrafo operador de salud* será el concepto que introduzca este interés nuestro de la terapia basada en otras corrientes de pensamiento:

El *cartógrafo operador en salud mental*: es quien, entre otras cosas “se vale de la antropofagia²³, [...] para aceptar intervenciones provenientes de diferentes co-

23 Antropofagia: Es una forma de canibalismo que consiste en el consumo de carne humana. En este contexto, el término es utilizado por Hernán Kesselman como el acto de apropiarse de pensamiento de vertientes ajenas a la psicología.

rientes con las que él simpatiza. El *cartógrafo operativo* estimula la invención (por terapeutas, alumnos y pacientes) de nuevas intervenciones para operar, dando legitimidad actual a los multirecursos, a las intervenciones múltiples, siempre abiertos a lo que vendrá”. (Kesselman, 1999)

El *cartógrafo operador*, como explica Kesselman, se sirve de la Clínica Antropofágica, la cual describe a continuación:

Es aquella que desmitifica los axiomas impuestos por el terrorismo *cientista*²⁴ al imponer su concepto de asepsia, por el cual una disciplina no puede contagiarse de ideas de otra disciplina para transformarse y producir nuevos conceptos. Por el contrario, la antropofagia se vale de la *caósmosis transdisciplinaria* que nos ayuda a fundar utopías dominadas por el para-

24 En algunos países de América, se usa a veces esta voz en las construcciones *cientista social* y *cientista político*, para designar, respectivamente, al estudioso de la sociología y al estudioso de la política. En este contexto, asumimos que Kesselman se refiere a la connotación de *cientista*: Teoría según la cual los únicos conocimientos válidos son los que se adquieren mediante las ciencias positivas.

digma de la creatividad (el que es alternativo al paradigma *cientista* que domina el universo capitalista). Estamos hablando del Paradigma Estético y de una Ética de la Multiplicidad. (*Ibid*)

Entre las corrientes que nos disponemos a indagar para enriquecer la comprensión y efectividad de la terapia, la filosofía constituye una vertiente importantísima en el ámbito del trabajo artístico con fines terapéuticos, incluso podríamos decir que aporta con más frescura y eficacia que varios enfoques psicológicos, los cuales, como ya se ha explicado anteriormente, pueden resultar excesivamente intelectuales y cerrados por su insistencia en corresponder a una técnica específica que requiere de un encuadre poco adecuado a aplicar a un proceso tan orgánico y subjetivo como es el tratamiento de un sujeto.

El aporte de la Filosofía como enfoque terapéutico en las artes, será el tema que abre este apartado, comenzando por su epistemología. Tomaremos el concepto del filósofo francés, uno de los más influyentes e importantes del siglo xx: Gilles Deleuze; desde 1960 escribió numerosas obras filosóficas

sobre la historia de la filosofía, política, literatura y la pintura. Pero no es sino hasta el final de su vida que se dedica a describir el concepto de su quehacer principal: ¿qué es la filosofía?:

La filosofía no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación. Es la actividad que crea los conceptos. ¿Cómo se distingue de sus rivales, que pretenden proveernos de conceptos (como la mercadotecnia en la actualidad)? La filosofía tiene que decirnos cuál es la naturaleza creativa del concepto y cuáles son sus concomitantes: la mera inmanencia, el plano de inmanencia y los personajes conceptuales.

Con ello, la filosofía se diferencia de la ciencia y de la lógica. Éstas no se rigen por conceptos sino por funciones, en un plano de referencia y con observadores parciales. El arte se rige por preceptos y afectos, en un plano de composición de figuras estéticas. La filosofía no es interdisciplinaria; es, en sí misma, una disciplina completa que entra en resonancia con la ciencia y con el arte, como éstos con ella: encontrar el concepto de una función, etc.

Lo que sucede es que los tres planos son las tres maneras que tiene el cerebro de coincidir con el caos y de afrontarlo. Se trata de los Caiodes. El pensamiento sólo puede constituirse en esta relación en la que siempre corre el peligro de abismarse. (Deleuze, 1991)

No corresponde aquí adentrarnos en los complejos y profundos contenidos de la filosofía, lo que interesa a esta investigación es su relación directa con la psiquis del individuo cuando se enfoca al propósito de sanación, como sucede en la terapia, y también en su relación con las artes. Esta última es una alianza ineludible tanto para la filosofía como para el arte contemporáneo, ambos se nutren entre sí. A continuación, el doctor Benjamín Valdivia (2016) señala lugares donde se encuentran el arte y la filosofía.

La filosofía trata de darle sustancia a un modelo que la imaginación ha diseñado. Y es notorio también el hecho de que ese sendero descubierto esté invadido por la ampliación de la sensibilidad [...] La razón para organizar sus elementos, requiere del modelo imaginario, siempre en torrente de la sensibilidad.

Convergiendo los procesos de la filosofía contemporánea y las artes, continúa Valdivia:

La filosofía llega a darse cuenta de que es una invención de explicaciones. Ya no se asume como el sistema de la razón pura en el que todo es lógico y está ordenado, sino como una invención en la que los contenidos son verdaderos sólo para quienes así lo asumen. Entonces, la filosofía, desde un punto de vista teórico y disciplinario, explica todo; pero desde el punto de vista técnico y práctico, sólo explica algo que es plausible históricamente. (*Ibid*)

La búsqueda de un rumbo diferente, otro importante rasgo en común del arte y la filosofía, “Una vez que el objeto de la sensibilidad tiene realidad, la misma ya no basta. Cuando se realiza el acontecimiento «invadido de sensibilidad» ya es historia, pertenece al pasado. Y el pasado tiene la calidad de no ser suficiente para la situación actual” (*Ibid*).

“Para el arte, lo ya dado en la vida, lo ya producido, se tiñe de esa frivolidad y ese tedio, que impulsan hacia el deseo de que aparezca lo nuevo,

lo nunca antes realizado o percibido”. Así el pensamiento comienza a acentuarse como factor esencial en las artes desde el siglo XIX, “los artistas se han cuestionado –o han sido cuestionados– respecto de qué es eso que están creando. Los artistas, en ese trance, comienzan a hacer lo que era propio de la filosofía: empiezan a inventar explicaciones. Así el arte [actual] está en situación de ofrecer soluciones conceptuales a lo que en etapas históricas previas era un placer sin concepto”.

Y así llegamos al arte conceptual que aprovecha estas circunstancias para apegar su creación al sentido explicativo, mediante el producto material diseñado por alguien más, a veces incluso firmado en falso, y alejándose al sentido perceptual que había distinguido por siglos. A su vez la filosofía reciente intenta ser expresiva, “narrar las cosas conceptuales, porque ha sido influida por los avances artísticos” (*Ibid*).

Se va aclarando este camino común entre la filosofía y el arte: “el de la imaginación de mundos. La fantasía desaforada se une a la concreción técnica, asumiendo los nuevos recursos informáticos y de producción social e industrial”.

Y finalmente ambos se interesan por la producción de nuestro mundo, “Mundo que, al instante mismo de hacerlo, ya es histórico y se orienta hacia el futuro, al alcance de lo próximo inexistente y tal vez imposible” (*Ibid*).

4.2 LOS FILÓSOFOS CONTEMPORÁNEOS

Una vez comprendida como un acto creativo de pensamiento, la filosofía queda más accesible a cada individuo, como la posibilidad de repensar aquello que está establecido en el colectivo, y ejercer así un empoderamiento de la propia subjetividad individual.

Daremos una mirada del cómo confluyen alternativas corrientes de conocimiento en la sanación a través del arte, según los pensadores más importantes de tiempos actuales, los teóricos contemporáneos vivos que desde la filosofía, la historia o la sociología han realizado análisis imprescindibles para las artes visuales.

La decisión de concentrarnos en los filósofos vivos, es debido al enfoque contemporáneo que tiene esta investigación, de trabajar con pensamientos que aún están en discusión, además, como lo dijo

Jaques Derrida, citando a su vez a Hegel “La filosofía siempre es y será hija de su propio tiempo” (Derrida, 2006).

Presentamos a seis pensadores cuyos discursos se entrelazan en torno a los propósitos de este estudio. Existen muchos otros filósofos que pueden aportar en este cruce de disciplinas, entre ellos el sur coreano Byung Chul Han, cuyas ideas quedaron mejor enlazadas en el contexto del uso práctico de la terapia (ver el caso *Entre la psiquiatría y el Arteterapia*, p. 297).

Para poder generar una discusión entre sus ideas, hemos encontrado tres temas principales y sus derivas, a partir de los cuales se aclaran sus posturas y su aporte a lo que aquí llamamos *Arteterapia con artistas*.

Comenzando por su visión de este contemporáneo fenómeno de entretrejado de vertientes de conocimiento que confluyen en el estudio del arte y su relación con la persona y la sociedad.

4.2.1 Confluencia de las vertientes en el pensamiento actual: Filosofía, Política, Estética, Psicología y Arte

Introducimos aquí al pensamiento de la psicoanalista, filósofa y crítica de arte Suely Rolnik. Sus estudios son un referente en la actualidad, que tienen resonancia en el campo de la ética, estética, política y clínica de la experiencia artística.

Sobre su relación con el psicoanálisis se comentó en un apartado previo, lo que observamos aquí es el desplazamiento de su interés desde la psicología hacia otras vertientes de conocimiento:

Fue en la bienal Documenta de 1997 cuando realicé la migración radical hacia el arte contemporáneo. Luego de haber estado comprometida con el campo de las ciencias humanas clínicas, veinte y tres años me di cuenta de que el campo de las psicologías estaba infértil, mientras que el arte contemporáneo confluía con todos los estudios que eran de mi interés [...]. (Rolnik, 2006)

Para ella, el psicoanálisis con el arte tienen una relación indisociable. En su trabajo busca en estos dos campos la relación inmanente entre la subjetividad, la política, y la creación.

De esta manera Rolnik encuentra en las artes una interrelación con otras esferas pertenecientes a varias disciplinas que como individuos y comunidad nos afectan. Describe esta potencia de las artes de la siguiente manera:

La fuerza poética es una de las voces de la polifonía paradójica a través de la cual se delinean los devenires heterodoxos e imprevisibles de la vida pública. Estos devenires no cesan de inventarse, para liberar la vida de los impases que tienen lugar en los focos infecciosos donde el presente se vuelve intolerable. El artista tiene un oído fino para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible en los puntos donde se deshilacha la cartografía dominante. Su poesía es la encarnación de tales sonidos que así se hacen escuchar entre nosotros (Rolnik, 2007).

La fuerza que cobra Rolnik en el pensamiento contemporáneo, es probablemente por la naturalidad con la que entremezcla estas materias, sin jerarquías y al margen de encuadres científicos, para generar espacios de diálogo entre pensamientos provenientes de distintas vertientes del conocimiento que confluyen hacia nuevas soluciones a problemas actuales.

En el arte ella distingue claramente “una posición ética, una posición política y una dimensión estética indisociables, [a las que añade] la dimensión clínica”, entendida esta última como la capacidad que tiene el arte de ser un pensamiento o una acción, y por el hecho de serlo ya está liberando la opresión de algún impedimento, de algún bloqueo “está reinventado canales para seguir el proceso de creación, está interviniendo en la interrupción o en la disminución de fuerzas de plasma germinativo.”

Por lo tanto, concluye la autora, el arte “es político y es clínico necesariamente por venir de esta experiencia estética del mundo, [...] y es ético porque está haciéndose responsable no en el sentido moral, sino en el sentido vital de la vida misma en su esencia” (Rolnik, 2006).

Otro autor que aborda el encuentro de las artes, política y terapia para generar pensamiento es el filósofo, escritor y teórico Franco Berardi, cuyo discurso enfatiza: “El arte por sí solo no consigue modificar la realidad, sólo conceptualizarla y denunciarla. El arte debe mezclarse con la política y la política con la terapia” (Berardi: 2015).

Este analista del semiocapitalismo²⁵ y movimientos sociales, investiga el papel del arte en la política, la economía o la violencia contemporáneas. “Para el pensador italiano el arte es una herramienta de disidencia y sublevación, una expresión que detona el deseo y libera la mente y el cuerpo.”

Este interés de Berardi de estudiar lo relativo a la psiquis desde lugares ajenos a la psicología, se gesta a partir de su experiencia trabajando con el psicoa-

25 Semiocapitalismo es el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace esencialmente por medio de una producción y una acumulación de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva, sobre la atención, la imaginación y el psiquismo social. Gracias a la tecnología electrónica, la producción deviene elaboración y circulación de signos. Esto supone dos consecuencias importantes: que las leyes de la economía terminan por influir el equilibrio afectivo así como el psíquico de la sociedad y, por otro lado, que el equilibrio psíquico y afectivo que se difunde en la sociedad termina por actuar a su vez sobre la economía (Berardi, 2008).

nalista y filósofo Felix Guattari en el famoso psiquiátrico francés, *La Borde*. “no me parece que en el interior de la institución psiquiátrica hubiera un lugar para discutir el método [...] Los grandes conflictos sobre el tema de *si Lacan o no Lacan* [...] No creo que el papel del psicólogo sea hablar de psicología, el papel del psicólogo es hablar de sufrimiento, de sexo, de trabajo, de distintas cosas, no de métodos” (*Ibid*).

Adentrándose más en el lugar que ocupa el pensamiento filosófico en la terapia, en la misma entrevista responde:

Existe todo un movimiento que habla de [la relación de la filosofía y la terapia] y hay mucha confusión al respecto, si sufres y lees Kierkegaard puede resultar bueno, puede ayudarte, pero no creo que pueda ser una utilización sistemática de la filosofía. La filosofía no es una herramienta psicoterapéutica, aunque puede serlo, como muchas otras cosas. La filosofía es la condición de pensamiento de la cura, no es una herramienta de la cura. (*Ibid*)

Siguiendo esta manera de comprender a dos vertientes, no como herramientas que se aportan entre sí, sino como una sola unidad, igual que en el caso de la filosofía y la terapia, Berardi explica el arte y la terapia:

[...] La relación entre arte y terapia no es una relación instrumental, no se trata de terapia a través del arte, sino que en un punto arte y terapia son la misma cosa. No se puede realmente curar el sufrimiento sino de manera artística, y por otro lado, no hay arte interesante si no es capaz de curar el sufrimiento. Para mí ese ha sido el tipo de relación práctica de la experiencia de Guattari, que me marcó. (*Ibid*)

Así como Berardi por lo mencionado, no ve la necesidad de nombrar la relación entre arte y terapia, porque ya están implícita una en la otra, Donald Kuspit, estudia el componente de la psiquis como inseparable del arte y la crítica de arte, a lo cual se dedica.

“Profesor de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad del Estado de Nueva York, colaborador asiduo de numerosas revistas de arte especializadas

y director de la colección *American Art Criticism*". Kuspit es autor de varios libros, y un referente del pensamiento actual de algunos temas que concierne a este estudio (Guasch, 2007).

Mucho se ha tomado de Kuspit en este estudio debido a su interés en la psiquis del artista que prima en su trabajo.

En cuanto al tema del encuentro de las corrientes del pensamiento en la actualidad, Kuspit lo observa como el dominio de lo incierto: "En la modernidad los valores estéticos y culturales, y el valor del arte en sí mismo, si bien parecían claros, no obstante eran objeto de discusión. En la posmodernidad nada es claro, todo lo relacionado con el arte está abierto a una interminable discusión. Y por encima de lo cierto, lo que domina es lo incierto" (*Ibid*).

En esta confusa postmodernidad, en la que las disciplinas de pensamiento desdibujan sus contornos y se entremezclan unas con otras, en especial con el arte, Kuspit saca a las mismas del contexto usual para pensarlas primordialmente desde la psiquis de su creador. Aunque (a diferencia de nuestro enfoque) su herramienta principal

es el psicoanálisis, nos brinda claves importantes en esta relación psiquis-creación que aquí nos concierne:

Para mí el artistas es ante todo un ser humano que con su arte nos permite penetrar en su experiencia personal más profunda. Por supuesto que el artista forma parte de un entorno social, pero sobre todo cada una de sus obras es como una declaración de intenciones de su condición humana, de sus sentimientos, de sus pasiones, sus sueños. Lo cual va también más allá de toda lectura formalista de la obra [...]. Para mí lo más importante es la dimensión simbólica de la obra artística. (Kuspit, citado en Guasch, 2007)

Este influyente autor, rescata entre las cualidades de la obra de arte: “un cierto impulso de trascendencia” que anima a crear desde los “dictados de su subjetividad, de sus experiencias humanas y de su espontaneidad”, lo que él denomina crear desde “cierto sentido de sí mismo” (*Ibid*).

Para contextualizarlo en nuestros propósitos a la tesis de Kuspit, el factor de la psiquis se vuelve clave

para comprender el arte y viceversa, la obra presenta claves para comprender la psiquis de su creador, hecho que se ha tratado de constatar a lo largo de este estudio.

4.2.2 El arte contemporáneo y su relación con la terapia desde la filosofía

Filósofos contemporáneos

Las perspectivas de tres referentes del pensamiento actual, nos son claves para analizar los cambios de paradigma del arte contemporáneo y su influencia en la psiquis del creador así como en la comunidad receptora del arte:

Empezando por el filósofo, matemático y lingüista Boris Groys.

Nacido en Berlín oriental (1947), se crió en la Unión Soviética donde se formó en Lógica Matemática y Lingüística Aplicada. Durante los años gloriosos del conceptual soviético participó en la escena artística no oficial y se convirtió en uno de sus más agu-

dos comentaristas, trasladándose a principios de los ochenta a la República Alemana, donde años más tarde completó una tesis de Filosofía. Esta formación amplísima y atípica permea su escritura sobre arte, [...] (Hernández, Yaiza, 2011)

Este multifacético pensador ha desarrollado algunas de sus ideas más brillantes desde el arte. Y a pesar de haberse convertido en “uno de los teóricos más prolíficos de influyentes de la escena contemporánea”, Groyes parece más cómodo “en el papel de outsider”, es decir, ejerciendo su pensamiento desde plataformas ajenas al mundo oficial del arte (*Ibid*).

Alain Badiou, por otra parte, es un filósofo francés nacido en Rabat en 1937; es uno de los referentes más importantes en la filosofía del arte actual:

[...] Realizó sus estudios de filosofía en la École Normale Supérieure (ENS). Impartió clases en la Universidad de París VIII (Vincennes-Saint Denis) desde 1969 hasta 1999 año en que fue nombrado director del departamento de filosofía de la ENS. Dedicó gran parte de su tiempo a la militancia política, en torno

al “mayo francés del 68” y a sus consecuencias. Junto con Sylvain Lazarus y Natacha Michel dirigió “L’Organisation Politique”, una organización dedicada a la intervención ciudadana en temas como inmigración, trabajo y vivienda. (Círculo de las Bellas Artes, 2016)

Otro filósofo que viene de actitudes políticas similares a Badiou (aunque difieren en varias ideas) es Jacques Rancière (Argelia, 1940), quien se ha convertido en uno de los pensadores franceses más importantes de esta época. Junto a Badiou continuando el pensamiento de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida (*Ibid*).

Será con sus ideas que empezaremos a entablar diálogos entre arte contemporáneo y el ámbito terapéutico, tomando como punto de partida una base de la filosofía *ranciérian*, la relación estrecha entre estética y política, cuyas nociones tienen un punto en común que es la ética. Estas tres esferas, según Rancière, “permiten hacer frente a las problemáticas individuales que se abordan en el arte” (Arcos-Palma, 2008).

Dentro de este marco, el filósofo francés propone varias claves del arte contemporáneo, que como se irá demostrando, son pilares para el trabajo con el sujeto en un contexto terapéutico, e incluso a un nivel político con el entorno social.

El paradigma de lo estético en el plano individual y social

La tesis de Rancière sobre el *paradigma estético* representa un rescate al mismo, en tiempos de *crisis de la estética*. El pensamiento estético ha sido muy cuestionado dentro del arte contemporáneo por una corriente de pensadores formados en una postura analítica²⁶.

La postura de Rancière al contrario, defiende a la estética como aquello que devela lo esencial de las obras de arte, y que no se desvincula de la filosofía, porque al hacerlo ve su discurso rápidamente agotado (*Ibid*).

26 Para ellos la estética no es una disciplina filosófica. "Algunos como Hal Foster saludaban una cierta antiestética que considera que: «la estética sería el discurso capcioso por el cual la filosofía o una cierta filosofía desvía en su provecho el sentido de las obras de arte y de los juicios del gusto»". Otros como Alain Badiou para quienes "la estética es una disciplina que somete al arte a un carácter especulativo, dejando a la filosofía del arte en desventaja, la cual en última instancia debería estar al frente de tal reflexión" (Foster; Hal, en Arcos-Palma, 2008).

Rancière también redefine la estética, para comprenderla no solamente dentro del régimen de las formas sensibles, sino también al orden social y por ende político. “Es decir que la estética en tanto disciplina filosófica tiende un puente entre las formas sensibles (el arte con mayúsculas) y la vida misma la cual encuentra su mayor expresión en las esferas de lo político y lo social”.

De esta manera no solamente reconoce la vigencia de la estética, sino al comprenderla dentro de la realidad social y política “hace una *redistribución de lo sensible*, sacándola de la exclusiva esfera del arte y la extiende a la esfera de lo social y por ende político, apelando así a una visión más amplia de la cultura” (Rancière, en Arcos-Palma, 2008).

Argumenta su postura ante la estética volviendo a sus orígenes. Para el filósofo francés, la estética es más antigua que cuando se erige como disciplina en el siglo XVIII por Alexander Baumgarten, insistiendo que esta ya existía en su singularidad, con sus raíces más profundas en la antigüedad clásica. “No es el nombre de una disciplina. Es el nombre de un régimen de identificación específico del arte. Los fi-

lósofos a partir de Kant, se dedicaron a pensar este régimen, pero no lo crearon” (*Ibid*).

El pensamiento del *sensorium*, como aquello a lo que Rancière se refiere como *estética*, “implica toda una corporeidad y un sinnúmero de relaciones que se desprenden de ellas, en el campo perceptivo que se extiende al conjunto de las esferas humanas, en particular a la sociopolítica, es decir a la cultura²⁷ en un sentido mucho más amplio que al reducido círculo de las artes” (*Ibid*).

Concluimos esta idea enlazándola con nuestro tema, al tomar el *pensamiento del sensorium*: Un pensamiento que no emerge exclusivamente de la mente racional, sino del cuerpo vibrátil, apelando desde el pensamiento de Deleuze a la *lógica de los sentidos* por sobre *el sentido de la lógica*. El *pensamiento del sensorium* es aquel desde el cual se establece cualquier tipo de diálogo en el terreno del arte terapia.

27 La cultura debe entenderse en un sentido ampliado, donde ya no entra la distinción entre cultura de élite y cultura de masas o popular (Arcos Palma, 2008).

La filosofía del arte contemporáneo y la filosofía de la vida

En su tesis sobre la similitud del arte contemporáneo con la filosofía de la vida, Alain Badiou insinúa varias formas de abordaje a la terapia desde el arte actual. Principalmente sugiere este paralelismo desde tres características propias del arte contemporáneo²⁸:

- La posibilidad de reproducción de la repetición de las series
- La posibilidad del anonimato en todo lo que atañe a la figura del artista
- La crítica de la eternidad y la voluntad de compartir la finitud
(Badiou, 2013).

El conjunto de esta filosofía que caracteriza al arte contemporáneo, dice Badiou, coincide con lo que él llama “la filosofía de la vida” en que: “la vida también se repite y se reproduce, la vida también es una

²⁸ Estas características están desarrolladas a detalle en el apartado de arte contemporáneo.

suerte de fuerza anónima, y por último la vida es frágil, no es eterna sino más bien está habitada por la muerte” (*Ibid*).

Va más allá Badiou sugiriendo que “La ambición de lo contemporáneo entonces es crear arte viviente, [...] reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida”.

El arte contemporáneo toma entonces una dirección que está más relacionada con los efectos que la obra produce. [Al dejar de ser] un espectáculo, no es más una «detención del tiempo», [y de esta manera] se compromete con el tiempo mismo en que produce sus efectos. Podremos decir que la obra de arte clásica es una instrucción una lección para el sujeto, mientras que la obra de arte contemporáneo apunta a ser una acción algo que cuestiona y transforma al sujeto. (*Ibid*)

Con base en esta reflexión que hace Badiou, y volviendo a lo terapéutico en el arte contemporáneo, podríamos decir que: esta cercanía de la obra a la vida cotidiana, es de gran potencial para la terapia

si se toma el arte ya no como una representación, sino como un referente de diálogo con nosotros mismos y sobre todo, porque toma en cuenta el efecto que, en todo su contexto, el arte genera tanto en el artista como en el espectador.

No todos están de acuerdo con la tesis de Badiou; Boris Groys problematiza la idea de que el arte contemporáneo pretenda estar vivo, difiriendo de alguna manera con el filósofo francés, y trayendo a la vista en esa discusión nuevos paradigmas del arte contemporáneo que a su vez dejan lugar para el pensamiento de lo terapéutico.

La promesa de incorporar el arte a la vida –dice Groys– “no es una rebelión del arte actual a la constante histórica que han tenido tradicionalmente las artes, de estar supeditadas a las instituciones, ya sean estas el Museo, o la Academia o el Mercado del Arte”. Al contrario, la idea del *arte vivo*, sigue siendo una respuesta a la misma dependencia de la Institución que tradicionalmente ha sido (Groys, 2002). Para empezar, explica Groys, de qué se trata el *arte vivo*: “Los artistas y teóricos desean mostrarse realmente vivos y reales en oposición a las construcciones

históricas abstractas y muertas representadas por el sistema de museos y por el mercado del arte”. De esta manera, el arte contemporáneo pretende comprometerse política y culturalmente con la realidad social; “quieren reflexionar sobre su propia identidad cultural y expresar sus deseos, entre otras cosas. Pero ante todo quieren mostrarse realmente vivos y reales”.

Sin embargo, piensa Groy, estos creadores están todavía supeditados a la institución del museo, el cual acepta sólo cosas que obtiene de la vida real, distinto de lo que ya existe en sus colecciones. De esta manera, el museo nos da una definición muy clara de lo que para el arte significa parecer real, vivo, presente: significa que no puede parecerse al arte que ya está museografiado o coleccionado. Y esto, según Groy, es la razón por la cual el artista requiere que su arte parezca real y vivo.

Esto explica la paradoja de cuanto más quiere un artista liberarse del museo, más sujeto está a la lógica de las colecciones de los museos.

A todo esto cabe la pregunta ¿qué significa ser nuevo?, a lo que en principio se podría entender como una combinación entre ser *diferente* y ser *reciente*.

Sin embargo, citando a Sören Kierkegaard, Groys niega que ser nuevo sea lo mismo que ser diferente.

Kierkegaard incluso opone rigurosamente la noción de lo nuevo con la noción de la diferencia, y su argumento principal es que una cierta diferencia se reconoce como tal sólo porque ya tenemos la capacidad de reconocer e identificar esta diferencia como diferencia. Por tanto, ninguna diferencia puede ser nueva en ningún momento –porque si fuera realmente nueva no podría ser reconocida como diferencia–. (Kierkegaard, citado en Groys, 2002)

Concluye con la idea de que “lo nuevo es una diferencia sin diferencia, o una diferencia más allá de la diferencia, una diferencia que no somos capaces de reconocer porque no está relacionada con ningún código estructural previamente dado”. Da como ejemplo de esta *diferencia más allá de la diferencia* a lo que fueron en su contexto los *readymades*²⁹ de Duchamp.

²⁹ *Readymade* es la denominación introducida en 1913 por M. Duchamp para definir materiales elaborados industrialmente (p. ej: un sacacorchos), que sólo modificaba un poco y los declaraba “obra de arte”, en un intento de relacionar arte, actualidad y vida (Groys, 2002).

A partir de este hecho, Groys concluye con las siguientes reflexiones que abren nuevas perspectivas a la relación del arte y la terapia que aquí conciernen:

- Esta posibilidad de producir nuevas diferencias no existe en la realidad misma, porque en la realidad sólo conocemos las diferencias antiguas, las diferencias que reconocemos. Para producir nuevas diferencias necesitamos el espacio de la «no-realidad» culturalmente reconocida y codificada.
- Siguiendo con la lógica hegeliana del espíritu absoluto: el sujeto del conocimiento y la memoria está motivado a través de toda la historia de su desarrollo dialéctico por el deseo por lo otro, por lo diferente, por lo nuevo, pero al final de esta historia debe descubrir y aceptar que lo otro como tal se produce mediante el movimiento del *deseo en sí*.
- Lo *Nuevo* funciona aquí no como una re-presentación de lo *Otro* o como un paso adelante hacia una progresiva clarificación de lo oscuro, sino más bien como un nuevo recordatorio de que lo oculto permanece oculto, de que la diferencia entre lo real y lo simulado permanece ambigua, de que la

longevidad de las cosas siempre está en peligro, de que la duda infinita sobre la naturaleza interna de las cosas es insalvable. (*Ibid*)

Estos tres puntos centrales del discurso de Groys en torno a lo nuevo en el arte, esclarecen varios parámetros del enfoque de lo terapéutico en el arte.

Comenzando por el primer punto: el potencial de las artes de trasladarnos a lo que él llama la “no-realidad” en oposición de la *realidad culturalmente reconocida y codificada*. Esta capacidad es aprovechada por la terapia para desde esa “no realidad”, re descubrirnos, interrogarnos, re plantear nuestras certezas, que es lo que en terapia denominamos “la capacidad de devenir *otro*³⁰”, un espacio esencial en todo

30 En una aproximación más obvia, el otro es todo aquello exterior a un yo. Eso es lo que se aprende en el plano visible. A la sobra de todo aquello, en lo invisible hay una textura ontología de partículas que constituyen nuestra composición actual, conectándose con otros flujos y partículas con las cuales estamos coexistiendo, sumándonos y esbozando otras composiciones. Tales composiciones, generan en nosotros estados inéditos, enteramente extraños en relación a aquello de lo que está hecha la consistencia subjetiva de nuestra figura actual. Así se rompe, irreversiblemente, el equilibrio de esta figura nuestra, tiemblan los contornos de nuestra identidad entendida como unidad provisoria donde nos reconocemos (Rolnik, 1992).

proceso terapéutico, porque, citando ahora a Suely Rolnik, “es en la coexistencia con lo *otro* que se producen turbulencias y transformaciones irreversibles en el sujeto” (Rolnik, 1992).

Siguiendo con las apreciaciones de Groys, en el segundo punto, cuando habla del *deseo en sí*, de esa motivación de buscar lo *otro*, lo diferente. Se refiere a que aquello que ha estado detrás de la creación verdaderamente artística a lo largo de la historia, y es el mismo deseo a partir del cual, en lo terapéutico se pueden generar transformaciones en ámbitos más íntimos del sujeto.

La última reflexión que hace Groys, referente a lo *real*, lo *diferente*, lo *nuevo*, son otras características implícitas del arte contemporáneo que aprovecha la terapia y que salvan al enfoque arte terapéutico de un carácter tranquilizador, *anestésiante*, consolador, o simplemente intelectual en el que muchas psicoterapias distorsionan sus tratamientos. Lo *oculto*, el misterio, la duda, el caos, lo ambiguo, son esencias implícitas en la vida, que por lo tanto se expresan en el acto creativo y deben ser consideradas en el proceso terapéutico.

Lo nuevo y la verdad en arte contemporáneo

Volviendo hacia la cuestión de lo *nuevo* en el arte, tomemos la perspectiva del artista en cuanto a las decisiones que debe tomar en el proceso de creación. A partir de las reflexiones previas emerge la pregunta: ¿cómo crear *arte nuevo*? Distinguímos dos caminos posibles, el primero que describe Boris Groys (2002) es la perspectiva del museo:

El museo no dicta cómo *debe ser* este nuevo arte, sólo indica cómo *no debe ser*, actuando como el demonio de Sócrates que le decía a Sócrates lo que *no* debía hacer, pero nunca lo que tenía que hacer. A esta voz, o presencia, demoníaca la podemos llamar el «conservador interno» [...] Cada artista moderno tiene un conservador interno que le dice lo que ya no se puede hacer.

Siguiendo esa perspectiva, el artista debe permanecer siempre pendiente de lo que se hace en el mundo exterior a sí mismo, como un termómetro para decidir su propia creación. Esto, evidentemente, re-

presenta un aporte en cuanto a la creación de redes de comunicación entre las obras, de señalar caminos hacia donde se avanza en distintos vectores que representan las artes, a entablar vínculos entre artistas sin fronteras geográficas, etc. Sin embargo, esta dependencia al mundo de creación exterior puede representar una carga que bloquea el propósito esencial de un artista que quiera responder a una necesidad real, porque la institución del arte (marcada por el museo, la academia, o el mercado del arte) dice que “eso ya ha sido hecho”.

Ha sido una parte importante de esta investigación confirmar una segunda perspectiva a partir de la cual el artista puede crear algo nuevo. Y esta es contraria a la mirada hacia el exterior, para voltearse hacia *adentro*. Solo desde una escucha cercana al sí mismo, el artista contacta su necesidad vital, la cual, no puede sino encontrar un genuino camino de desarrollo, por ser propia desde la subjetividad de una persona, que es irrepetible; y de seguir ese impulso el artista hasta las últimas consecuencias de ese germen vital, utilizando ahora sí la técnica o la forma de expresión que cada artista domina, es im-

posible que existan dos obras iguales. Esta manera de proceder ha sido varias veces confirmada en el trabajo directo con los artistas en esta investigación, como se verá más adelante.

Con esto no queremos decir que no hace falta observar lo que en el mundo está creando y lo que dicen los otros artistas. Esto está disponible para todos y sería una enorme desventaja en el proceso creativo el perderlo de vista. Siempre que este estudio constituya una fuente de inspiración esporádica, o un diálogo necesario del interior con el exterior. Esto requiere de una sutil escucha del saber cuándo es momento de mirar afuera, cuándo hace falta mirar adentro e incluso retirarse por temporadas de la avalancha de información que en muchos casos termina abrumando y castrando el pensamiento genuino en los artistas.

La perspectiva de la *mirada hacia adentro* en el proceso de creación, cuestiona el limitante de la consecutiva idea de que *algo ya se hizo*, tomado incluso antes de arrancar el proceso de creación, o de haber llegado a la última consecuencia del impulso, que de ser fiel a la propia escucha engendra una verdad auténtica para su ejecutor así como para su tiempo y entorno.

En este sentido, es el arte el que se nutre de la terapia en el proceso de creación, retomando la idea de Groys de que para poder ser contemporáneo, se necesita estar vivo desde la propia subjetividad, siguiendo *nuestra naturaleza* que volviendo a Rolnik, añade: “nuestra naturaleza es necesariamente producción de diferencia, y la diferencia génesis de devenir otro” (Rolnik, 1992).

En la idea del arte como una *producción de la voz de la subjetividad* (Ibid), Rolnik coincide con la idea de Groys de reconocer en el arte la capacidad de ser un medio de *verdad*, porque, según el filósofo: “si el arte no puede ser un medio de *verdad*, entonces el arte es solamente una cuestión de gustos”.

Uno tiene que aceptar la verdad incluso si a uno no le gusta la obra de arte. Pero si el arte es solamente una cuestión de gustos, entonces el espectador del arte se vuelve más importante que aquel que produce arte. En este caso, el arte puede ser tratada de forma meramente sociológica o, en términos del mercado del arte, no tiene independencia ni poder. El arte se vuelve idéntico al diseño. (Groys, 2016)

Acercando más la idea de *la verdad en el arte*, hacia la terapia, en el sentido de búsqueda de la subjetividad del individuo, el mismo Groys menciona entre las formas en las que el arte habla de la verdad:

Nuestro mundo está dominado por grandes colectivos: estados, partidos políticos, corporaciones, comunidades científicas, y así. Dentro de estos colectivos, los individuos no pueden experimentar las posibilidades y limitaciones de sus propias acciones —estas acciones se asimilan a las actividades del colectivo. Sin embargo, nuestro sistema artístico está basado en la presuposición de que la responsabilidad de producir este o aquel objeto artístico individual, o realizar tal o cual acción artística, corresponde a un artista individual por sí solo. Así, en nuestro mundo contemporáneo el arte es el único campo reconocible de responsabilidad personal. (*Ibid*)

Visto de este modo, el enfoque arte terapéutico se coloca como una poderosa herramienta de responsabilizar al individuo de su propia existencia. Utilizando la experiencia estética y en compañía del terapeuta,

el paciente se hace protagonista de su propio proceso y adquiere una perspectiva desde la cual interrogar incluso sus propias creencias.

Sobre la identidad en el arte contemporáneo

Otra reflexión que trae implícito el arte contemporáneo, es un nuevo acercamiento hacia lo individual o personal. Primeramente Groys reformula lo *individual*, no como aquello diferente de los otros, sino más bien como “la diferencia de uno frente a uno mismo” o el rechazo a ser identificado de acuerdo al criterio general de identificación (*Ibid*).

En efecto, continúa Groys (*Ibid*) “los parámetros que definen nuestra identidad nominal, socialmente codificados, son ajenos a nosotros”. Refiriéndose a nuestros nombres, que no elegimos, ni nuestros padres ni nacionalidad, ni época, ni nacimiento, ni género, etc. “Todos estos parámetros externos de nuestra personalidad no se correlacionan con ninguna evidencia subjetiva que poseamos. Solamente indican como los otros nos ven”.

Desde hace mucho tiempo los artistas toman posturas en contra de las identidades que eran impuestas por las instituciones, sean estas, el estado, la escuela, la familia, las religiones, etc. “Desafiaron las expectativas relacionadas con su rol social, del profesionalismo artístico, y de la calidad de la estética”. Esto era la búsqueda del “Verdadero yo” que ejerció el arte moderno. Más tarde, vimos cómo la tendencia renunció a esta búsqueda por este escondido yo, para dar paso a usar sus identidades nominales como *readymades*, lo cual implica una lectura más compleja en relación a ellos mismos.

Hoy podemos concluir que, “la política del arte contemporáneo es la política de la no identidad, el arte parece decir a su espectador «no soy el que crees que soy»”. Tal vez sin que este sea su principal propósito, con su arte el artista cuestiona las identidades nominales, crea nuevas, quizás sin afiliarse a ninguna, pero cuyo accionar aún presupone una desidentificación de las identidades socialmente codificadas “con la meta de manipularlas, transformarlas, y reapropiarse de ellas de manera artística” (*Ibid*).

En este sentido podemos hablar de la función paradigmática de representación del artista en su creación, la cual es de gran provecho en el territorio de la terapia, no como una composición de símbolos que tenemos que decodificar para dar al artista un diagnóstico de lo que él no sabe que está diciendo, desde la suposición de que nosotros sí sabemos. En cambio, sí utilizar ese material como un medio para entablar un diálogo en el triángulo artista-terapeuta-obra, sacando provecho de la rica fuente de información que la obra contiene y su capacidad de desplegar enlaces importantes con múltiples subjetividades latentes y de otra manera inaccesibles al artista o al espectador.

Nuevo paradigma en los procesos creativos y la ausencia de espacios de intimidad

En el contexto del arte contemporáneo existe un factor fundamental que cambiará definitivamente el paradigma del funcionamiento del arte en todos sus sentidos: el Internet.

La red informática representa un giro significativo a modos pasados de producción artística sin que sea el ámbito psicológico una excepción. Uno de sus efectos en este sentido es descrito por Groya a continuación:

Tradicionalmente, el artista produjo una obra de arte en su estudio, escondido del ojo público, y luego exhibido como resultado, como producto —una obra de arte que acumulaba y recuperaba el tiempo de ausencia. Este tiempo de ausencia temporal es constitutivo de lo que llamamos el proceso creativo— de hecho, es precisamente eso a lo que llamamos proceso creativo. (*Ibid*)

Groya cita una anécdota de André Bretón que resume el entendimiento tradicional del trabajo creativo: La de un poeta francés que, “cuando se iba a dormir, colocaba en su puerta una señal que decía: «Por favor, silencio, el poeta está trabajando»”.

Así hace referencia a cómo el trabajo creativo necesariamente tomaba lugar fuera del control público, e incluso fuera del control consciente del autor:

Este tiempo de ausencia podría durar días, meses, años, incluso toda una vida. Solo al final de este periodo de ausencia se esperaba que el autor presentara una obra (tal vez encontrada entre sus papeles de manera póstuma), que sería entonces aceptada como creativa justamente porque parecía emerger de la nada. (*Ibid*)

Hoy la situación ha cambiado; “los artistas contemporáneos trabajan usando la Internet –y también colocando su trabajo en la Internet”. Y eso incluye el *work in progress*³¹, también publicado ya que el artista tiene la presión de mantener una expectativa para figurar en el imaginario del arte actual, Groys lo expresa de esta manera: “La Internet es el lugar donde el sujeto es originalmente constituido como un sujeto transparente y observable” (*Ibid*).

Sin adentrarnos en las varias patologías contemporáneas que desencadena esta desconexión con el espacio íntimo en la sociedad en general; sí nos

31 *Work in progress*: (trabajo en proceso) son obras o proyectos que toman un lapso considerable en ser terminados, y se centran en el proceso de creación más que en el resultado final (glosario para acercarse al arte, 2015).

preocupa en el ámbito artístico, en cuanto a cómo este “juego de miradas” –como lo denomina Groys– ocupa la atención del artista, y consume tiempo y energía originalmente destinada al trabajo creativo. Consideramos el espacio de intimidad como lugar fundamental para el delirio, el juego, la mirada hacia dentro de sí mismo, el contacto con lo desconocido o lo poco familiar que habita dentro de uno mismo; todos estos factores juegan un papel vital en la creación artística.

De ninguna manera pensamos que la terapia puede tomar el lugar del tiempo de intimidad del que el artista carece hoy en día en el proceso de creación de su obra, pero dadas las condiciones actuales que han sido descritas, la terapia cobra mayor importancia por suceder en un espacio de complicidad e intimidad del artista con su propia obra a través del acompañamiento respetuoso a esa relación por parte del terapeuta.

4.2.3 La Política y el Arte

Para comprender la estrecha relación entre política y arte contemporáneo dentro del contexto terapéutico que aquí concierne, hace falta introducir a qué nos referimos con política.

Echeverría (2016) deplora “la política entendida como el sometimiento a los lineamientos del capital; la política que conforman los partidos de la representación de la democracia de corte norte americano; la política como mera superestructura de los negocios”. Celebra en cambio lo que él llama *la verdadera política*, que define como “la libertad sobre la toma de decisiones del pueblo sobre su propia vida; la reconquista de la capacidad del ser humano de dirigir sus propios destinos y decidir hacia dónde caminan”.

Así comprendemos lo político en su amplitud como derecho de todo individuo, y responsabilidad que debe ejercer toda comunidad; reside ahí su relación con la actividad psicoterapéutica.

Ahora, en cuanto al potencial político en el arte contemporáneo, el teórico y activista Franco Berardi (2015) opina que “lo político en las manifestaciones

artísticas no se reduce a la imagen o a la denuncia sino que debe «reactivar el cuerpo para vincular las emociones con la inteligencia o entender el nexo erótico entre un cuerpo y otros para ocupar la ciudad o hacer vida en el espacio urbano».

Berardi nos habla de una manera muy orgánica de conectar el arte a la política que pasa por el individuo, por su cuerpo y sentimiento, relacionándose en eso directamente a la terapia.

Por su parte, Rancière analiza lo político en el arte no como una función, sino como una característica inherente al mismo. Explica: “El arte es un dispositivo de exposición y, una manera de hacer visible determinadas experiencias de creación enmarcadas dentro del tejido complejo de la cultura.” En el arte contemporáneo más que nunca, no nos referimos a una determinada técnica de arte, sino a una aptitud y una postura «Ante el tiempo»; “de hecho el arte no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el dispositivo que les hace visibles” (Rancière, 2008).

Y la manera de hacer visible el arte es lo político, como lo explica a continuación:

El arte no es político por los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual él representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que él toma en relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que él instituye, por la manera mediante la cual, corta este tiempo y puebla ese espacio (*Ibid*).

En otras palabras, “lo propio del arte es de operar un recorte del espacio material y simbólico. Es por ahí que el arte toca lo político”, y no que lo político sea una idea puesta en marcha de lo ideológico a través del arte, sino “una condición inherente al arte mismo en su experimentación”.

Rancière expande el foco de atención hacia el espectador y el público, le interesa que la pasividad del espectador se ve cuestionada por la incursión del artista, en lo que él llama “La repartición de lo sensible”. Y en esto consiste, según el autor, el corazón de la autonomía del arte, es decir de su potencial de emancipación (*Ibid*).

Advierte que “no todo arte es político, como se afirma inconsecuentemente”; para Rancière “las políticas de lo estético, se enraízan en el horizonte de una resistencia en el seno de una sociedad que tiende a homogeneizar y administrar el mundo del arte” (*Ibid*).

El arte propiamente político, según Rancière, adquiere dos aristas: acentúa una autonomía y una fusión con lo social, y suceden en el espacio en donde el arte se funde con la vida misma.

Suely Rolnik (2007) señala distintas aristas de lo político en el arte, sobre todo haciendo una distinción entre lo político en el arte frente a lo político en el activismo:

Las acciones activistas y las acciones artísticas tienen en común el hecho de constituir maneras de enfrentar las tensiones de la vida social en los puntos donde su dinámica de transformación se encuentra obturada. Ambas tienen como propósito la liberación del movimiento vital, lo que hace de ellas actividades esenciales para la *salud* de una sociedad³². Pero son distintos los órdenes de tensiones que cada una enfrenta.

32 Es decir, la afirmación de su potencial inventivo de cambio cuando éste se hace necesario.

Ella define a las *macropolíticas* como aquello que se pone como vehículo de mensaje, lo cual es una operación propia del activismo:

[La macropolítica] interviene en las tensiones que se producen en la realidad visible, estratificada, entre polos en conflicto en la distribución de los lugares establecida por la cartografía dominante en un determinado contexto social (conflictos de clase, de raza, de género, etc.). La acción activista se inscribe en el corazón de esos conflictos, ubicándose en la posición del oprimido y/o del explotado, y tiene por objeto luchar en pos de una configuración social más justa. (*Ibid*)

Esta manera de hacer política (la *macropolítica*) no tiene nada que ver con aquello que según Rolnik puede hacer *el arte en su máxima radicalidad*, estamos hablando de política en otro sentido, en la operación propia de la acción artística que es la potencia de la *micropolítica*:

[La micropolítica] es aquella que interviene en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad

de un lado, y del otro la realidad sensible en permanente cambio, producto de la presencia viva de la alteridad que no cesa de afectar nuestros cuerpos. Tales cambios tensan la cartografía en curso, cosa que termina por provocar colapsos de sentido. Éstos se manifiestan en crisis en la subjetividad que llevan al artista a crear, de manera tal de dotar de expresividad a la realidad sensible que genera esa tensión. La acción artística se inscribe en el plano performativo –visual, musical, verbal u otro–, operando cambios irreversibles en la cartografía vigente. (*Ibid*)

Lo que Rolnik deja claro en este anunciado es que las macropolíticas están del lado de la militancia, “donde entramos en las tensiones propias de los conflictos en el plano de la cartografía de lo real visible y decible”. Todo aquello es pertinente en un sentido vehicular, para hacer trabajo de concientización, de pedagogía lo cual no corresponde al arte. De hacer uso de la *Macropolítica*, el arte según Rolnik resulta “un arte militante, un arte panfletario”³³ y a quienes

33 Rolnik, Suely. (2006). *¿El Arte Cura?* Recuperado en: [Http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf)

realizan este arte “meros escenógrafos, diseñadores gráficos y/o publicistas del activismo”.

De hacer uso de las macropolíticas en las artes, se es víctima del “bloqueo de la potencia política que ejerce el capitalismo cultural, con su lógica mercantil mediática que se impone en el contexto del arte”, haciendo que el artista muchas veces sea sujeto de esta represión del inconsciente y en consecuencia produce más de lo que Rolnik llama la *imagósfera* que hoy recubre el planeta³⁴.

Tales prácticas artísticas, a-críticas, en términos de Rancière, son consecuencia de una relación de exterioridad entre el cuerpo y el mundo; la desconexión del artista de su entorno y de su propio cuerpo. Rancière denuncia al sistema de las artes contaminado por su lógica mercantil mediática, y un abandono a la responsabilidad del arte como productor de subjetividad de la cultura (Arcos Palma, 2008).

³⁴ *Imagósfera*: Una capa continua de imágenes que como un filtro se interpone entre el mundo y nuestros ojos, que los vuelve ciegos ante la tensa pulsación de la realidad. Dicha ceguera, sumada a la identificación acrítica con estas imágenes (que tiende a producirse en los más diversos estratos de la población por todo el planeta) es precisamente lo que prepara a las subjetividades para someterse a los designios del mercado, lo que hace posible reclutar a todas las fuerzas vitales para la hipermáquina de producción capitalista (Rolnik, 2007).

Mientras que con su verdadero potencial, con las *micropolíticas* en el arte “estamos ante las tensiones existentes entre este plano y el que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible” (Rolnik, 2007).

Las *micropolíticas* en el arte suceden solamente cuando el arte se encuentra en su *máxima radicalidad*. Esto se da según Rolnik cuando “el artista consigue decir su obra desde *la voz del vivo*”, es decir, “desde la manera en que el estado de cosas vital compartido colectivamente está presente y afecta su cuerpo”. Cuando *eso* está presente en la obra, puede ser pintura, escultura, performance, video, puede ser abstracta, figurativo, en cualquier expresión —dice Rolnik— “cuando eso está ahí, eso tiene un poder de abrir estas potencias en la experiencia del espectador; y de esta manera puede intervenir en la operación más perversa de la cultura occidental, desde el punto de vista *micropolítico* que es la operación de reprimir la experiencia estética del mundo, y la posibilidad de pensar desde ahí” (*Ibid*).

En este respecto coincide Rancière, quien hace referencia al efecto de lo *micropolítico*, desde lo que denomina *arte crítico*. Opina que para que el arte

diga una verdad, y para que el espectador salga del estado de anestesia de entretenimiento, el arte, tiene que estar en la condición de arte crítico.

El arte crítico, en su forma, la más general, se propone generar consciencia de las mecánicas de la dominación para cambiar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. (Rancière, 2008)

El arte crítico se inscribe dentro de lo que hemos considerado como la esfera de lo sensible donde arte y no-arte, donde culto y popular extremos aparentemente irreconciliables se tocan al fin (Arco Palma, 2008).

El anti arte en el sentido de lo político

Volviendo a la similitud que hacía Badiou en cuanto a la filosofía de vida y la filosofía del arte contemporáneo, existe un asunto más en el que coinciden, vida y arte, haciendo que esta última pierda todo valor político.

Este es el concepto de la *mercancía*: “[La mercancía como] el gran modelo de lo inmediato, de lo que circula, de lo que sucede, de lo que muere cuando aparece, lo que debe ser consumido y luego desaparecer”. Y en esto –según Badiou– coincide con el arte contemporáneo en su “ideología de la finitud de la equivalencia de las cosas, de su inmediatez, la idea de que el arte mismo debe estar en la circulación anónima, el hecho de que nada debe ser contemplado sino que debe ser consumido”, concluyendo que la ideología del arte en estos tiempos es la ideología de la mercancía (Badiou, 2016).

Aquí evidencia el peligro que corre un arte que obedece a las mismas leyes de la oferta y la demanda, a las leyes de circulación de mercancía. “El arte contemporáneo es quizás el arte de la época financiera del capitalismo”; y en ese sentido pierde toda capacidad crítica (*Ibid*).

Suely Rolnik denuncia en el interior del circuito institucional de las artes la presencia del *individualismo dominante*:

La pareja formada por el artista inofensivo en estado de goce narcisista y su espectador-consumidor en estado de anestesia sensible.” Se explica este abandono de la micropolítica de esta manera: “es seguramente al sentir la exigencia de enfrentar la opresión de la dominación y de la explotación en su propio terreno, producto de la relación entre el capital y la cultura en el neoliberalismo, que los artistas empezaron a optar por estrategias extradisciplinarias, añadiendo la dimensión macropolítica a sus acciones. (Rolnik, 2007)

De aquí nacen una serie de propuestas artísticas, que se reducen a menudo a “un ejercicio estéril de entretenimiento que contribuye a la neutralización de la experiencia estética [...], una «tendencia» perfectamente adecuada al gusto del capitalismo cognitivo que se expande junto con éste, exactamente al mismo ritmo, velocidad y dirección”. Esta gama de propuestas que mantienen a la atención entretenida, inmersa en un estado de distracción “que vuelve a la subjetividad insensible a los efectos de las fuerzas que agitan el medio que la circunda” –añade Rolnik– produciendo arte estéril que constituye “uno

de los medios privilegiados de producción de una subjetividad fácilmente instrumentalizable” (*Ibid*).

4.3 CONCLUSIÓN

Concluimos esta escucha a las voces de los pensadores del arte, en que con la potencia que toman estas corrientes jutas: la filosofía, la estética, la política, la psicología, y a través de la terapia, es posible acompañar el proceso creativo de los artistas, generando un efecto positivo en la relación del producto artístico tanto con su creador, como con el espectador, ejerciendo así el impacto transformador que le corresponde al arte tanto en la psiquis del individuo como en la sociedad.

De todas estas reflexiones de los filósofos, encontramos en común con este estudio la preocupación de que el arte contemporáneo recupere su capacidad crítica y su potencial estético. Para este propósito de empoderamiento que corresponde a las artes, ninguno de estos pensadores sugiere hacer uso de algún enfoque de la psicología como método. Sí en cambio, se menciona al arteterapia como vía hacia

un despertar al sujeto y a la sociedad a partir de la estética, tal como dijo Berardi, o Rolnik, quien no hace referencia al *arteterapia*, pero sí al potencial sanador del arte en la relación de la experiencia estética con la toma del inconsciente (Rolnik, 1992). Así mismo, sin hablar de terapia, todos estos pensadores se refieren al efecto político que el arte implica en el sujeto y en el mundo, ejerciendo su potencial de agente productor de subjetividad y constituyendo un espacio donde generar pensamiento.

Para terminar, se cita la reflexión final que hace Badiou en su conferencia, referente a la función del arte en la actualidad.

El arte debería devenir en algo más afirmativo, debería intentar no solo criticar el arte al arte mismo, debería buscar los recursos secretos del mundo, las cosas positivas pero escondidas, los elementos de liberación que todavía están en proceso o están naciendo.

Manteniendo sus orientaciones contemporáneas y la importante violencia crítica que [el arte] ha ejercido, este debería también ser una *promesa*, debería *prometer* algo, dentro de su capacidad subversiva.

Hay que desconfiar del consuelo, [el arte] no está ahí para consolarnos ni acunarnos, pero *prometer* es otra cosa y creo que estamos en un tiempo donde recordamos lo que es el mundo con la fuerza del arte, su nueva fuerza contemporánea que es necesaria; pero podría decirnos también lo que podría ser, como por atrás, *en sueños*, pues también esa es la función del arte, tener una visión del futuro, no solo anunciar el desastre, incluso habiendo tantas razones para hacerlo, pero creo que el arte debe no solo decir el desastre posible [...] tiene que decir también que algo depende de nosotros, eso es lo que yo llamo una *promesa*, entonces diré simplemente que el arte contemporáneo despliega todas sus funciones multiformes, sin forma, pero que también tenga la capacidad de recordarnos eso de lo que somos capaces. (Badiou, 2016)

V
EN LA VOZ DE LOS
ARTISTAS

5.1 ENTREVISTAS A ARTISTAS:

Introducción

Conversamos con algunos artistas en torno a la relación que tiene la creación con la vida íntima de las personas involucradas en el mundo de las artes.

Para este testimonio encontramos como medio más oportuno la *entrevista*, que “*como género literario*” –dice Estrella de Diego³⁵– constituye un territorio intermedio entre lo formal de la obra con su discurso más evidente y el testimonio de lo íntimo.

En el género de la *entrevista* –continúa De Diego– muchas veces sucede que “se van construyendo las narraciones como no se hubiera imaginado; como quizás no ocurrieron pero debería haber ocurrido. [...] Lo que debería haber permanecido oculto o aquello que había pasado desapercibido. Es casi pues, un ejercicio donde aflora lo oculto: el «testigo de primera mano»; el entrevistado va recordando e hilvanando los retazos a veces rotos que allí adquieren una unidad inesperada” (Jarque, 2015).

35 Ensayista y catedrática de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid.

Es así como hemos abordado a los artistas a continuación entrevistados, con el propósito de llegar a testimonios que den cuenta de lo verdaderamente íntimo que contiene su obra, de encontrar la voz de su relación con sus procesos creativos, la obra misma y sus maneras de compartirla con los otros.

Los artistas que presentamos a continuación tienen en común el hecho de que su trayectoria artística ha tenido un impacto definitivo en el desarrollo de sus vidas íntimas; en otras palabras, podríamos decir que sus vidas están marcadas por su labor creativa:

Elvira Santamaría, una reconocida performer a nivel internacional, habla del efecto transformador de su trayectoria a nivel personal, así como de la transformación que sucede en el espectador y en la sociedad con el arte que ella promueve.

Kat McMillan, desde su trayectoria en la danza *butoh*, propone búsquedas más profundas aún que la propia intimidad personal, involucrando lo *invisible*, lo *energético*, y lo *desconocido* como componente vital de la creación.

Ana Casas Broda retrata su intimidad y la de sus hijos en la fotografía, amplifica el tema de la función de lo íntimo en la obra de arte.

Finalmente, Malcolm Harris, habiendo sido un artista de profesión, ahora nos da su perspectiva desde la consultoría del arte, además propone otras alternativas de acompañamiento paralelas a lo terapéutico que nutren ampliamente esta investigación.

Esperamos que estos testimonios complementen la estrecha relación que se ha ido insinuando a lo largo de este trabajo, entre la vida íntima de los creadores y la obra de arte, y que así mismo dé luces de cómo potencializar la terapia con artistas.

5.1.2 Las Entrevistas

ELVIRA SANTAMARÍA³⁶

Estudió pintura en la antigua Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda. En 1991 inició sus presentaciones de performance en *La Esmeralda*. En 1992 participó en el Primer Festival del mes del performance en el *Museo Universitario del Chopo* con la pieza *Una noche sin dormir...* Ahí conoció al artista polaco-mexicano Marcos Kurtycz; a Richard Martel, teórico y promotor del arte acción en Quebec, y al poeta y performer Serge Pay, de Francia, a través de los cuales se conectó con la herencia de los vanguardistas europeos de la acción.

En 1993 abandonó la escuela dejando de lado su interés por la pintura y se dedicó de lleno al performance, investigando y realizando piezas de forma independiente. Ese año participó en el Segundo Festival del mes del Performance con la pieza *Todo a ciegas*, con la que se despidió de su compañero, el fotógrafo Ian Dryden, fallecido ese mismo año.

36 Fuente: Archivo Virtual Arte Escénicas, consulta: diciembre 2016

En 1994 obtuvo el primer premio del *Concurso del Mes del Performance* organizado por Ex Teresa Arte Alternativo con la pieza *Donación para una fuerza ígnea*. Ese mismo año fue invitada al *Rencontre International d'Art Performance* de Quebec. Desde entonces, su campo de acción e investigación se extiende al medio internacional del performance.

En 1995 obtuvo la beca de residencia artística en Canadá; en 1996 la beca *Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* y en el 2002 la Residencia Artística en Quebec por el FONCA. Desde el 2000 es miembro del grupo de performance *Black Market International*, compuesto por destacados artistas del performance internacional, principalmente europeo. Es miembro fundador del laboratorio *PERFORMA05122003*, grupo con el cual realiza actualmente trabajos.

Al día de hoy, radicada en Belfast, Irlanda, se encuentra en continua producción de performance y talleres llevándolos alrededor del mundo.

Introducción

Conocí a Elvira en las calles de Ciudad de México. Me impactó mucho el encuentro, la plática, las búsquedas en común, las risas y la espontaneidad con la que pusimos todo lo dicho en la improvisación de un acto en el espacio público.

Enseguida resonó un interés por temas comunes, ella en su larga trayectoria llevando al performance los mismos interrogantes que yo llevaba al arte terapia. Terrenos muy distintos los de ambas, pero con muchos puntos en común.

No pude sino seguirla al último taller que daría en su estancia en México, en Zacateros. Allí nos encontramos pocas semanas después, y valió mucho la pena. En el contexto del taller, Elvira prioriza la importancia del pensamiento que se moviliza a partir del arte acción, que en su conjunto opera como un potente productor de subjetividad, vital en la resistencia a la normalización y alienación social que amenaza hoy en día al sujeto hacia un pensamiento homogeneizado.

En la entrevista se constata que un compromiso tan íntegro con el arte como el de Elvira, no puede dejar indiferente a ningún aspecto de su propia vida. A lo largo de su relato, su relación con el performance da visibilidad a sentidos que entretejen su subjetividad interior con el mundo que la rodea, permitiéndole atravesar los acontecimientos más impactantes de su vida personal. Así mismo nos cuenta como su propio estilo actual se ha ido definiendo como una derivación de las vivencias más íntimas.

Performance: ventana hacia la realidad

Elvira Santamaría: La obra de arte es para mí una aproximación a la realidad externa e interna del ser humano en términos creativos. El proceso en que opera la mirada del artista es muy libre, quizás el más libre, debido a que los artistas no somos filósofos, no somos antropólogos ni sociólogos; nos permitimos salir de esos marcos acotados de las disciplinas del conocimiento, pero generamos un saber. Además que el arte implica un riesgo, lo cual las disciplinas tratan de evitar. Todo esto genera un marco de mayor libertad práctica

y brinda una mirada especial de la humanidad íntima, personal. El performance ha sido como una ventana en la misma realidad. Imagina una ventana flotando en el aire, pensarás ¿para qué una ventana si no hay paredes? Pero esa ventana en el aire hace de marco conceptual que permite una perspectiva privilegiada a la realidad.

Marinés Cardoso: Hablando de la realidad que es vislumbrada a través de esa ventana, no solo la realidad externa, sino la realidad interior del artista también, ¿cómo se vive la interacción de ambas realidades en el marco de las expresiones escénicas?

ES: Mi tesis tiene que ver con el compromiso del cuerpo y la presencia. En el arte acción el soporte físico que pones a confluir con la realidad es tu propio cuerpo. Todas tus facultades mentales también participan, pero tus actos dan cuenta de ellas. Todo esto se pone en juego cuando presentas escénicamente algo. El soporte de tu existencia es tu cuerpo en presencia.

MC: Además el performance dice una verdad, no interpreta, no “representa”, sino presenta.

ES: Así es, revelamos, y casi nunca sabemos qué. Aunque no queramos, revelamos algo, aunque sea,

inconscientemente. También elaboramos algo; se procesan vivencias consientes o no, y mutan de alguna forma esas experiencias y se adhieren a tu ser como un nuevo elemento que eres tú. Ya no puedes seguir siendo el mismo después de un trabajo escénico.

MC: En tu caso, ¿cómo ha cambiado tu vida con el arte escénico?, ¿qué relación personal tienes con el arte acción?

ES: Me cambió la vida hace 25 años cuando escuché por primera vez hablar sobre el performance, a partir de entonces me dedico únicamente a esto. Aquello ocurrió durante mis estudios en la antigua *Esmeralda*³⁷, donde no había otra alternativa que la de ser escultor, pintor, o grabador. Afortunadamente, en el 91, dos profesores de la escuela se organizaron un manicurso de arte conceptual; Duchamp-Beuyes; instalación, arte objeto, arte correo, performance, etc.

Creo mucho en el poder movilizador que tienen las ideas; las ideas pueden ser como una droga. A mí esa idea (del performance) me alucinó completa-

37 La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) es una universidad del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México.

mente; eso de que el arte se podía aplicar a la realidad, con objetos reales o con actos, ¡casi me vuelan los sesos! Ya ni podía dormir imaginando que nosotros podríamos tornarnos materia de creación y me dije: “si eso es posible, entonces quiere decir que *yo puedo transformarme, ser materia de creación*”.

En aquellos tiempos eso tenía implicaciones maravillosas para mí, y bastante radicales. Implicaba también liberarme de mis propios prejuicios hacia mí misma, enfrentar mis propios límites y los límites que pongo a los otros. Implicaba una esperanza: que la humanidad también pueda ser transformada.

Empecé a darme cuenta de que todo lo que me rodeaba no era más que una construcción cultural, y ahora me era posible intervenir en ella. Eso era trascendental para mí, y desde entonces sigo loca por la idea de salir a la calle y dirigirme a alguien que no es un público, sino un pasante, un transeúnte, una persona que puede tomarse mi obra como quiera, pero que va a ser afectado por la estética y otros aspectos que se despliegan en ella.

Entonces sí, mi vida cambió a partir del performance, hizo que saliera a la calle, al mundo; que me fuera

de casa, que dejara la Esmeralda, la escuela, la pintura. Lo dejé todo. Y a esto me dedico hasta ahora.

MC: ¿Cómo fueron tus experiencias a partir de explorar la performance en las calles del México de inicio de los noventa?

ES: En un principio todo aquello era para mí aún solo una idea, yo nunca había visto antes un performance. El profesor que me introdujo a esta idea en la escuela de arte nos mostró solo fotos. Sin embargo, estaba decidida a experimentarlo. Así que salí a la calle, así, sin ninguna preocupación de si esto iba a trascender o no. En verdad aquello era un idealismo total en la forma.

A veces salía con mi pareja que era fotógrafo, a veces sola. Eran acciones muy sencillas pero súper potentes para mí misma; eran gestos que desafiaban mi propia constitución, mi propia persona en el espacio público.

No lo hacíamos con la idea de experimentar, mi compañero no pretendía hacer un registro formal de mi trabajo. Simplemente salíamos a hacerlo, por pura convicción de que era importante en sí mismo, además estábamos enamorados lo que le daba un súper plus de importancia. Él me acompañaba y tomaba fotos, y también creía mucho en esto. En ese

entonces se trataba de un proceso sin la conciencia de que estaba haciendo un proceso. La vida era maravillosa, la realidad como un manantial.

MC: Háblanos de algún gran tema que has tenido en tu trayectoria de creación.

ES: Estudié dos años filosofía antes de ir a la escuela de pintura. Me fascinaba, pero empecé a tener una crisis existencial, porque al ir comprendiendo ciertas cosas, me iba haciendo terriblemente sensible a la realidad humana, y no podía soportarlo. Dejé los estudios y me fui de viaje, pero me quedó la pregunta, ¿qué somos los seres humanos? Interrogante que hasta ahora persiste en mí y que me ha movilizadado como artista y pensadora.

En las bases de mi trabajo, siempre ha estado esto de entender a la humanidad, una pregunta realmente antropológica. Yo voy tomando los temas que me interesan y los voy elaborando como condiciones. Todo me sirve, desde leer filosofía, hasta ver televisión, las noticias, por ejemplo, porque me interesa lo que ve la gente, lo que le atrae. Hablo con la gente para escucharla, porque me interesa saber cómo piensa y qué siente.

MC: Me ha llamado la atención el tipo de estética que utilizas, pues veo una diferencia importante con la tendencia del performance que predomina en Latinoamérica, especialmente México. Me refiero a una generación de discurso *transgresor*, de estilo violento y escatológico. Desde mi perspectiva, una tendencia que repite la dialéctica entre lo sublime y lo abyecto, si antes era la belleza, ahora es el desecho. Pienso que de esta manera, pierde su carácter transgresor, porque no está trascendiendo sino solo dejando ver aquello que ya está instaurado en la sociedad. Cómo es que en este escenario tú propones una poética tan sutil en su estética, pero que en mi criterio, rompe agresivamente con la realidad sin recurrir a la violencia explícita. Descríbenos tu tendencia en ese sentido.

ES: No me gusta violentar a nadie y trato de no hacerlo, ese es un principio muy personal.

También puedo ser violenta, lo he sido (con la palabra), y tengo el potencial de serlo, pero no quiero. Mi obra es para la gente, no sólo ni principalmente para el circuito de las artes, lo que me interesa es una aproximación lejos de la violencia o la provocación.

La monumentalidad de las bienales, el *shokear* a la gente, el enseñar la sangre, las vísceras, etc., quizás sea transgresor, pero no creo que esa sea la solución a ningún problema que se pretende denunciar, al contrario, creo que vienen a adherir más violencia a la vida, o contribuir a la cultura de la violencia y eso no me interesa.

Mi obra, como dije, es para la gente en su cotidianidad. Compartirles algo que no hayan visto antes y que les lleve a formularse una pregunta, la que sea. Busco una estética visual que genere emociones, una estética para la gente, y no para el mundo de artes.

MC: Me resuenan tus palabras en el taller cuando decías que en este mundo tan saturado de impresiones impactantes, menos miedo nos da sangrar y correr riesgos físicos, que ponernos vulnerable en escena. En ese sentido pienso que tu tendencia es transgresora. Rompe la mecanicidad de lo cotidiano a través de la potencia de lo sencillo, de lo poético. Sin embargo, sospecho de que tu estética sea exclusivamente *para la gente*. Estoy segura de que también involucras un motivante personal en esa elección, lo digo por tu sensibilidad, y por algo que acabas de

mencionar: en un tiempo sí fuiste por aquella otra tendencia, tú necesitabas lo otro, lo extremo, pero ahora no, ¿cómo son esos tiempos interiores tuyos?, y ¿cómo ellos detonan diferentes estética de tu obra?

ES: Cuando murió mi pareja, Ian Dryden, el fotógrafo con quien comencé todo esto, sentí que me quería morir. Se me cayó el mundo. Cuando un ser amado muere, algo de la realidad se quiebra en nosotros, se derrumba.

En ese entonces, me invitaron a participar en un festival de performance en el Ex Teresa³⁸.

Yo estaba muy deprimida. Cada mañana despertar era un gran pesar, y verme al espejo viva era muy doloroso. Cada que lo hacía me decía «quiero desaparecer», era un deseo de muerte, un Tánatos pulsante que, sin embargo, medió el deseo: “*Quisiera traspasar el espejo*”. Una vez más, una idea me empezó a inyectar energías, fue tanta la adrenalina que la simple idea de hacerlo ya no me hacía pensar mucho en morirme o en el duelo por mi

38 Ex Teresa Arte Actual es un recinto y proyecto cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), cuya sede se localiza en lo que fuera el Templo de Santa Teresa La Antigua.

compañero. Me había metido en un problema, y eso abría otras posibilidades.

Atravesaría un espejo de dos metros cuadrados. Cubriría mi cabeza una piel de borrego cimarrón que un amigo cortó por mí y me convertiría en un animal con ella. Del otro lado del espejo estaría una manta de pasto de trigo, la cual yo misma sembré. Después de ‘atravesar el espejo’ pondría los pedazos en él. Estaba todo planeado, sin ensayo alguno, estaba yo lista.

Faltando solo dos días para la acción, supe que por motivos de transporte, el espejo no podría ser de 3 mm. de ancho como había calculado, tenía que ser de 5 o 7 mm. Esa es la ‘Realidad’ que se moviliza con el arte acción, eso es lo real. La noticia me hizo presa de miedo y empecé a generar dudas.

Las dos noches siguientes no pude dormir pensando si debía hacerlo o no, tenía tanto miedo. La pieza se llamó entonces *Un anochecer sin dormir*. Se estaba dando en mí un proceso para decir: “¡Quiero vivir!, no me quiero matar ahí, no quiero lastimarme, ni siquiera quiero cortarme”, pensaba en mis seres queridos, en mi madre, entonces empezó ahí a pulsar la vida, a crear sentidos nuevos para vivir, y todo

esto pulsando hasta el último momento antes de hacer el performance.

Llegado el día, sólo sabía que tenía que correr contra el espejo sin detenerme, que si me detenía al último momento podía ser fatal. No quería ver mi propia imagen estrellándose y tenía miedo, por lo que me cubrí la cabeza y la cara con la piel del borrego cimarrón; no podía ver nada. Había como 400 personas en Ex Teresa, y guardaban un gran silencio.

Llegado el momento, corrí, pero corrí ligeramente desviada, lo que me hizo pasar a un lado del espejo. Entre la gente había un silencio mortal, una chica rompió en una risa que apagó inmediatamente. Me quité la piel del cordero de la cabeza, vi que estaba del otro lado, pero no había atravesado el espejo. Sentí que ya me había muerto de miedo, sin embargo, regresé con la piel cimarrón bajo el brazo al mismo punto de partida y sólo dije en voz alta: “primer intento”.

Fue horrible ese segundo intento porque en la primera carrera algo en mí ya había sido atravesado, había recorrido una emoción muy fuerte, y tenía que volver a intentarlo.

Esta vez me tomé más tiempo, mi tiempo, el miedo me hacía preguntarme: “¿por qué me metí en esto?, ¿no lo quiero hacer!” Empecé a llorar en silencio, bajo ‘mi piel’. Pero me di cuenta que tenía más miedo de regresar de dónde vengo: de la pasividad de mi duelo. Ahora ya no podía perder nada.

Corrí. Atravesé el espejo, lo rompí con mi cuerpo. ¡Lo hice!

MC: A partir de aquel entonces, tu estilo ha cambiado bastante. Cuéntanos sobre los símbolos que utilizas en el presente.

ES: Actualmente trabajo acciones bastante organizadas. Las flores son un elemento recurrente en mi trabajo.

Una vez hice que cuatro mujeres me arrastraran de los pies por un camino de flores, y yo iba recogiendo como podía al mismo tiempo que me protegía de la bajada por escalones y soportaba la cuerda que rozaba mis talones (algo que por descuido no previne) lo que en un momento me hizo llorar y gritar: «¡Sí, así nos arrastra la vida, pero yo llevo flores!».

MC: Parece que las flores cumplen un papel primordial en el mensaje que da Elvira, ¿qué son las flores para ti?

ES: Quiero utilizar flores para la gente, para la gente toda. Y me desmarco así de las tiránicas exigencias de una estética en boga del mundo y del mercado del arte.

Las flores son un objeto simbólico de carácter universal, sin embargo no las uso siempre, las uso sobre todo en Latinoamérica y países como Birmania o China, ahí donde la gente ha resistido tanta violencia desde hace mucho tiempo y donde elementos de las tradiciones siguen vivos y con los que la gente se conecta fuertemente todavía. Trato de darles algo amable, algo que resuene la continuidad de algo común.

En nuestra historia, en México, las flores están culturalmente presentes desde los pueblos prehispánicos. Representan la finitud de la vida, nuestra mortalidad. Las flores viven poco tiempo pero son bellas, perfectas. Es aquello que raramente se rechaza, son un símbolo antiguo cargado de posibles sentidos de vida-muerte. Adoro las flores porque me recuerdan que la vida, por corta y dura que sea, vale la pena vivirla.

MC: Finalmente, en el momento actual de tu trayectoria, ¿cuáles son las preguntas que te movilizan como creadora?

ES: Actualmente tengo varias preocupaciones en relación a mi trabajo como artista, como pensadora y como ser humano que tienen que ver con cómo vivir y transitar la cultura de la violencia: ¿qué hacer con este quiebre de sentidos que están viviendo muchas sociedades actuales?, ¿cómo transitar por esta situación límite?, ¿puede algo de esto ser resuelto?, ¿cómo le hago para ser humano en medio de las condiciones que me presenta la vida?

El cómo resolver este problema nos ha rebasado a todos, por lo que yo empiezo por el otro lado: cómo vivir con la violencia ya perpetrada. No es resignación pura, es tomar a la violencia en un momento de su ciclo y examinarla. Es humanizarnos desde la tragedia y empezar a hacer políticas no solamente desde otras ideas sino desde otra actitud.

Siento muy presentes esas interrogantes cuando doy un taller, cuando termino pienso mucho en lo que dije. No quiero confundir a la gente, que, seguramente, ya está bastante confundida con todo lo que pasa. Quiero ponerles a pensar, pero que también eso les anime en la vida. Esa es una de mis preocupaciones, cómo estructuro yo mismo mis ver-

dades, de qué forma las transmito y en qué contexto lo hago o las digo, para que en el momento en que les presento una obra de acción como realidad puedan pensar la realidad sin dejarles un sabor a desesperanza. Varias de las cosas que digo van, muchas veces, en contra de certezas que se tienen en común y que de alguna forma ayudan a vivir. Sin embargo, esas son consecuencias de escuchar algo que, más allá de estar o no de acuerdo con ellas, mueven los cimientos del entendimiento.

Todo esto me preocupa como le preocupa a un poeta estar convencido de que su poema es justamente aquello que quiere decir en forma única como marcando un momento único en el mundo, esto es para mí una preocupación de la creación. Cómo crear una experiencia para los demás, que apunte a algo y que traspase la vida de alguien para la realización de algo. Hay artistas que hacen lo que quieren, y 'les vale madres' cómo llega eso a la gente, y está bien, pero a mí sí me preocupa qué y cómo le ofrezco algo a la gente, lo quieran recibir o no.

Me encantan los talleres, porque me hacen trabajar mucho a mí misma como persona y como ar-

tista. Estoy convencida de que si sé alguna cosa es para compartirla y confrontarla iniciando un proceso de diálogo con alguien, lo que es el principio de la política; esta se renueva como actividad fundamental de la humanidad, lo que hace mucha falta en nuestros días. Las obras de acción en espacios públicos son en sí mismas potenciales lugares de diálogo.



Encuentro en la Ciudad de México



Invitación al Taller en Zacatecas







Performances de Elvira

KAT MACMILLAN³⁹

Kat Macmillan es miembro original de la compañía de *Vangelina Theater* en Nueva York, la misma que tiene “firmes raíces en el butoh tradicional japonés en tiempos de transición al siglo veintiuno”. Kat continúa estudiando con Vangelina y con Diego Piñón de *Butoh Ritual Mexicano*. Adicionalmente ella ha entrenado con Atsushi Takenouchi, Natsu Nakajima, y Hiroko Tamano. En la actualidad Kat da clases a bailarines como a no bailarines en Portland, Estados Unidos, y alrededor del mundo en talleres intensivos.

Otros trabajos pasados incluyen tours con *The Carpetbag Brigade Physical theater company*, entrenamiento con Anne Bogart y la compañía S.I.T.I. Teatro experimental con *Doomfish* en Nueva York y tour y performance en solo con Stephen Rappaport como parte de la banda “*Steve’s Main Squeeze*.” Ahora vive en Portland, Oregon. Ella hace performance y enseña butoh y yoga mientras hace sus estudios en música clásica vocal de la India.

Kat ve el butoh y otras expresiones artísticas como una manera de sanarnos a nosotros mismo y a nuestra comunidad. Su inspiración viene del yoga, el Qi Gong, de una

³⁹ Currículo personal de la artista

profunda relación con la naturaleza y el estudio del Nada Yoga y movimiento del sonido en el cuerpo.

El butoh y la terapia

El encuentro con Kat sucedió en condiciones que considero valen la pena relatar, debido al contexto de la entrevista:

Kat me contactó para un masaje. Se podría decir que la conocí no desde su obra ni desde ella como persona, sino desde su instrumento de trabajo.

Un cuerpo vibrátil, especialmente sensible, abierto y desprovisto de una coraza que frecuentemente los cuerpos instalan en su superficie como una capa de defensa del exterior. Estas condiciones inusuales como las que presentaba Kat permiten que el masaje que se hace a nivel corporal, acceda a niveles más profundos y sutiles en la persona, generando una experiencia más integral y holística.

“El único lugar –le dije a Kat después del masaje– donde encontré tensión y bloqueo en tu cuerpo, fue en la zona de la escápula, debajo de ella, donde se inserta el músculo *infraespinoso*; este –le comenté– se conoce como el lugar *de donde crecen las alas*”.

Kat sonríe y me explica que es bailarina, que justamente se encuentra en el proceso de montaje de una obra: “Mi personaje es un ángel”.

Le pedí hacer una entrevista.

Pocos días después me estaba explicando lo que para ella es el butoh.

El butoh: de la forma a la experiencia

“A pesar de que en este momento la danza y el butoh para mí son lo mismo; existe en realidad una clara diferencia. La danza puede ser vista como el hecho de mover nuestro cuerpo acompañado con música. Pienso en la danza muchas veces, como lo que hace con su cuerpo una persona que está pensando formas con una cierta estética, o imágenes conectadas a la mente o los sueños o la vida.

El butoh es otra cosa, tiene que ver con investigar lo que tienes adentro y hacer una historia personal, o experiencia que toque esta historia dentro conectada con el movimiento del cuerpo. Es como tocar una carga o una emoción o memoria y hacer un ritual y ver qué surge de ahí, solo después pasamos a encontrar su forma, a dejar que surja una danza cuyo impulso emerge desde adentro, no desde la mente. A veces los sueños o el arte pueden ejercer una influencia que afecta el adentro. En todos los casos, creo que realmente para bailar butoh la inspiración o imagen tiene que ser experimentada adentro de tu propia vivencia y hacer un ritual. Crear una experiencia para que puedas entrar en una conversación entre el adentro y el afuera. Eso es el butoh, y eso es ahora lo que yo quiero bailar”.

Kat entró en el camino del butoh a través del teatro, en ese entonces solo estaba ejecutando los movimientos, con su entrenamiento como actriz “pensaba que bastaba con representar ciertas formas, pintarme de blanco la piel, hacer los ojos hacia arriba”. Poco a poco se dio cuenta de que esos estereotipos hacen solo a “la muñeca de papel de butoh”; es decir, la forma está, pero el fondo está vacío.

Pronto comprendió que “hay que hacer algo más para entrar en esa otra conciencia [...] en ese otro plano de existencia”. “Que cuando uno entre en estado de butoh el aire cambie, que los que están presentes en la sala puedan sentirlo. Que aparezca una vibración, que no existe si uno simplemente utiliza la forma”. Finalmente, aclara “Pero hace falta toda una vida de entrenamiento para atravesar de la forma a la experiencia”.

Entre el butoh y la terapia

Kat señala una diferencia importante entre el butoh como terapia y el butoh como trabajo de danza escénica.

“La mayoría de personas que asisten a mis talleres no son artistas ni bailarines, es distinto a trabajar con ellos que con gente que baila como profesión. A diferencia de esos últimos, la gente que viene aquí viene a trabajar consigo mismo. Esto permite durante la práctica dejarnos atravesar por muchos estados, entrar en catarsis, llorar, reír, gritar, entrar en memorias. Es una experiencia personal, el grupo le sirve de compañía, distinta a la de un público. Nos

mostramos al grupo para ser atestiguados, porque su mirada nos acompaña para ser escuchados, sostenidos, saber que alguien puede ver lo que estamos sintiendo.

La persona que está mirando no tiene que decir nada ni hacer nada, solo estar, es suficiente para entablar un vínculo y asentar así la experiencia del que se muestra en el movimiento. Entonces no es importante qué vas a ofrecer como bailarín.

Pero si uno quiere presentar una danza a un público, todo aquello es solo un primer paso, hay que continuar el camino. Sí tienes que sacar todo, pero luego pensar en cómo vas a presentarlo, construirlo, bailarlo con otra consciencia, utilizar la técnica, pensar qué tienes para ofrecer”.

Fragmentos de la entrevista

Marinés Cardoso: Asumiendo esta importante exigencia del elemento introspectivo en el butoh, ¿cómo logras acceder a tu interior desde la práctica de la danza?

Kat Macmillan: Durante la ejecución de la danza me sirve ponerme frente a una pregunta,

“¿para qué estoy bailando?” es importante generar una conciencia en el movimiento que se haga preguntas: “¿Para qué estás haciendo eso?, ¿por qué necesitas mostrar eso?, ¿para qué estas bailando?”

Estas cuestiones hacen de movilizador de conciencia en la danza, quizás no requieren de complejas respuestas intelectuales, pero sí hacen de detonantes de movimiento, detonantes de una danza que emerge de lo que cada uno necesita expresar en ese momento para seguir en la vida.

MC: Entonces, ¿qué función cumple el entrenamiento físico en una práctica tan introspectiva?

KM: El entrenamiento sirve para poner el cuerpo en un punto en que empiece a dejar los hábitos de movimiento, para que el individuo deje las formas repetidas de movimiento que se han petrificado en el cuerpo, y adquiera una energía fluida, buscando que lo que está surgiendo en el interior del individuo puede encarnar en su danza con total fidelidad del cuerpo. Dejarse ser movido en lugar de pensar cómo moverse. Si realmente estas aflojando las máscaras es como una danza que danza a tu cuerpo, la danza la estás haciendo, no tú. Para esto sirve el trabajo físico.

MC: Guardando este entrenamiento tantos paralelismos al proceso que se atraviesa en una terapia, ¿te ha sido posible traspasar ese trabajo a tu vida personal?, ¿cómo es que el butoh ha generado vínculos en Kat como persona y ya no solo como bailarina?

KM: El butoh fue y sigue siendo una herramienta que me acompaña en mi vida emocional, en mi vida personal. Cuando suceden cosas que no sé cómo transformar, o transitar, con mis relaciones o con la vida recorro a la danza como un lugar para confrontar.

MC: ¿Cómo sucede eso?, ¿podrías dar un ejemplo?

KM: Hace casi diez años perdí dos embarazos. Fue un duro momento de cambio en el que dejé ir muchos planes. Sentí como que aquella experiencia me estaba bloqueando, poniendo en una posición de no saber cómo seguir en la vida. Fue ese uno de los momentos en los que recurrí a la danza. La danza como una ceremonia para el alma de ese bebé.

Para mí entonces fue como entrar y encontrar lo que tengo dentro, aquello que me bloqueaba se va transformando en una danza. Y entonces es como atravesar una puerta. Transité un lugar difícil en mi vida, y además me quedo con muchísimo material,

porque si realmente utilizas algo que cuesta atravesar en la vida, eso en la danza te mueve de verdad.

MC: ¿Aquella experiencia de movimiento quedó en una danza personal o se hizo obra para el público?

KM: Construí de aquello una obra que mostré en tres festivales.

MC: Me pregunto por el efecto que ejerce en el público una obra con un contenido personal tan fuerte como el de tu historia; ¿conocía el público la temática de tu obra?, ¿sabían ellos tu historia?

KM: Eso no es necesario. Es importante que yo conozca mi historia, pues es la semilla de mi danza, pero el público incluso, a veces ve otra historia.

MC: Quisiera hacerte tu propia *pregunta detonante*, de la que estabas hablando, aplicada en tu momento ahora *¿para qué estás bailando?*

(Kat sonríe, se toma su tiempo, como siendo sorprendida por su propia vieja pregunta que siempre resulta fresca y desafiante.)

KM: Estoy trabajando en *Last Dance*, la obra que me trajo a México. Trata de una mujer que se suicida y mi papel es de un ángel que quiere encarnar un ser humano por su profundo deseo de sentir, llorar, reír,

existir en la tierra como los mortales humanos. Entonces este ángel se divide en dos, una parte entra en el cuerpo de esa mujer que se murió, y se separa de la parte que yo represento, aquella que todavía está conectada con lo divino, el ángel mismo.

Siento que en el momento que atravieso en mi vida también estoy enfocada en las preguntas de ¿qué quiero hacer?, ¿por qué estoy aquí y cómo puedo ponerme ahora y manifestarme tal como soy?, ¿cómo hacerlo de la manera más simple y más linda?, ¿cómo puedo servir a mi comunidad, mi familia y mis propios sueños? Pero todo esto en el preciso ahora, que es cuando uno entra en el camino y ya, no está mirando atrás, no está pensando en el cuándo, sino manifestando lo que aquí en este cuerpo, sin preocuparse del trabajo, la vida, el dinero, la casa, poniendo la energía en lo que en este momento estoy haciendo.

Descubro que es una cuestión de presencia, de estar completamente enfocada en mi propia práctica, porque ahora veo que eso es la única cosa que tenemos en realidad, tenemos la práctica personal y la conexión con lo divino. Y cómo juego con el papel

de tiempo, porque los días están pasando, y trata de eso también la obra. De cómo la arena está cayendo dentro del cristal, el tiempo que no se detiene, ¿y qué hago yo con eso?

MC: ¿Cómo se comunica este papel que estás tomando en la obra, con este momento de tu vida?

KM: Ahora que lo pienso, el papel en la obra coincide justamente con lo que estoy atravesando en mi vida. Poco antes de conocer al director de la obra ya me encontraba en un momento de transición. Mi hijo cumplió 10 años, siento que está empezando a separarse e identificarse más autónomamente con su comunidad. Por esto mi sensación estaba siendo de tiempo, porque los días están pasando, y trata de eso también la obra. De cómo la arena está cayendo dentro del cristal, el tiempo que no se detiene.

MC: ¿Cómo se comunica este papel que estás tomando en la obra, con este momento de tu vida?

MC: Parece sorprenderte la similitud de la metáfora: tu sintiendo cómo crecen las alas a la mariposa en el momento que atraviesas en tu vida, y como si hubieras estado convocando esas alas, en tu danza te ofrecen un papel de ángel.

KM: Es que así es como pasan las cosas, la realidad que creamos la proyectamos y empieza a manifestarse. Por eso yo creo que el butoh es una gran herramienta a utilizar para transitar, cambiar en la vida.





ANA CASAS BRODA⁴⁰

Nacida en Granada, España, en 1965, de madre austriaca y padre español, pasó sus primeros años entre estos países. En 1974 vino con su madre a vivir a la Ciudad de México. Estudió fotografía, pintura e historia, dedicándose a la fotografía desde 1983. Entre 1989 y 1993 vive en Viena y Madrid. Vuelve a México en 1993, hasta la muerte de su abuela en el 2002 pasa largas temporadas cuidándola en Viena.

Trabajó por 14 años en el proyecto *Álbum*, primero en la serie de imágenes con su abuela y posteriormente en el desarrollo del libro y la exposición incluyendo textos, diarios, imágenes de sus antepasados, de su abuela, audios, videos, etc. En el año 2000 publicó el libro *Álbum*. A partir de 1991 ha realizado exposiciones individuales en España, Austria, Alemania y México, así como exposiciones colectivas en varios países. Ha sido acreedora a varios reconocimientos y apoyos en México y Austria. Desde 2008 hasta el 2011 contó con el Sistema

40 Currículo personal de la artista

Nacional de Creadores de Arte del FONCA para el desarrollo de su proyecto *Kinderwunsch*.

Además del desarrollo de su obra, desde 1990 se ha dedicado a la organización de actividades sobre fotografía, tales como programas de estudios, seminarios, talleres, encuentros, conferencias, etc. Fundó y coordinó el área de talleres del Centro de la Imagen hasta el año 2008. Desde el año 2002 hasta el 2006 fue coordinadora de *FotoGuanajuato*. Desde el año 2007 trabaja como coordinadora y tutora del Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen.

En el 2003 nació su primer hijo, Martín, y en el 2008, Lucio.

Trabajó en el proyecto *Kinderwunsch* desde el 2006 hasta 2013. En 2013 *Kinderwunsch* fue publicado como libro en español, inglés y alemán. En mayo 2014 recibió el segundo premio del Ministerio de Educación en España, al libro mejor editado. También realizó una exposición individual de este proyecto en el festival *PhotoEspaña 2015*.

En 2012 funda el proyecto *Hydra* con Gabriela González Reyes y Gerardo Montiel Klint, una plataforma para generar proyectos fotográficos.

Kinderwunsch

Un deseo de tener niños...

Un deseo de sanar a la niña interior

Al trabajo de Ana se pueden dar múltiples lecturas tanto en contenido como en forma, que atañen al arte más actual:

Discursos sobre maternidad; la trasgresión de un imaginario del cuerpo; un sentido de la estética desmitificador; la fotografía como una herramienta catártica; la cuestión de trabajar con niños; una polémica manera de tratar la maternidad.

Sus fotos que tocan violentamente el inconsciente de quien las mira, ya sea por ser madre/padre, hijo/hija, uno no puede desentenderse de estas imágenes.

Entre otras varias miradas desveladas en su última obra, *Kinderwunsch*, la que en este contexto nos interesa, es la relación entre su obra y su vida íntima, y es que en Ana estas son difíciles de separar.

Podríamos decir que la fotografía y su vida personal se entretrejen a lo largo de su trayectoria artística, siendo sobre todo a partir de *Álbum* (2000) que esta relación se hace evidente. A través de sus fotos y tex-

tos, dicho trabajo aborda temas como la memoria, la herencia personal y cultural, o la fotografía como forma de explorar la identidad.

“Inicié el proyecto a partir de la profunda atracción que ejercían sobre mí las fotos que mi abuela tomó de los primeros años de mi infancia en Viena. No lograba distinguir mis recuerdos en sus imágenes y sentía que en ellas se escondía un misterio esencial para mí.

Álbum se convirtió en una exploración más profunda y abordó temas centrales en las relaciones familiares, la historia de mis antepasados, la construcción del cuerpo dentro de la búsqueda de identidad”.

Su abuela, una presencia fundamental en su vida, inspiró en Ana el interés de otras cualidades en el medio fotográfico.

“[...] Fue la relación con ella, el silencioso lazo a través de la cámara, lo que me ha hecho percibir a la fotografía como un acto de atención y una forma de relacionarme vitalmente con el mundo”.

Fue entonces cuando su interés por la fotografía comenzó a ir más allá de un “medio de *redescubrir* la realidad” a plantearse “*transformar* la realidad” a través de las fotos.

“Las imágenes detonan cosas en la realidad que permiten abordar desde otro lugar la existencia [...] Me interesan los descubrimientos que posibilitan la fotografía en la vida; por eso trabajo libros, porque en ellos es posible plasmar el cambio existencial que el proceso fotográfico representa”.

Así, a través de su trabajo, Ana nos pone frente a una alquimia que acciona el arte en lo privado y lo más íntimo de su vida personal. “De lo que se trata es que de la misma foto se descubra algo en la vida”, nos cuenta. Y así sucede en su última obra, *Kinderwunsch*.

El *Kinderwunsch* es el trabajo a través del cual conozco a Ana. Vi sus fotos y supe que me hablaban: por ser mujer, por ser hija, por ser *no madre* mayor de treinta años... No lo sé, no comprendo claramente lo que me transmite su trabajo, pero sé que toca íntimas fibras y transgrede conceptos instalados en mí: sobre lo femenino, sobre lo animal, sobre el sentido de la vida y mis propias imágenes internas.

Cuando fui a entrevistarla, la expectativa de encontrar a la Ana de *Kinderwunsch*, (deprimida, desnuda, en su casa vacía...), contrastó con la imagen de la mujer que me recibió, corroborando la idea de la

transformación que genera la obra en la persona. Y es que la Ana a quién entrevisté era una Ana que había transitado el deseo (*Kinderwunsch*: el deseo de tener hijos), hacia *otra* que no se consume en su propio deseo y ausencias.

Kinderwunsch representa un descubrimiento a lo largo del embarazo y posterior crianza de sus hijos, de un universo interno enterrado en las capas más profundas de la memoria. A través de las fotos en que captura cinco años de vida entre el nacimiento de Marín y de Lucio, Ana regresa a su niñez para desentrañar un dolor fruto de sus experiencias ocultas. A través de su proceso artístico, Ana descubre el origen de su depresión, le hace frente y finalmente supera.

La Ana a quien entrevisto es la mujer que es capaz de mirar sus fotos separándose de ellas. Es la madre, la artista, la emprendedora que dedica su tiempo a este vínculo entre el arte y la vida.

Dice no querer cargar su arte más que con lo necesario y vital, Ana no emprende un proyecto artístico si no significa este un tránsito en un momento de su existencia. El tiempo entre proyectos lo ocupa en profundizar el estudio de esta relación proceso

creativo/proceso personal, a través de los talleres y clases donde explora el potencial catalizador de la fotografía como medio.

En el trabajo que realiza con sus alumnos aborda el vínculo que se establece con la propia identidad a través de la foto, indagando en temas de índole muy personal. Sobre esta insistencia comenta:

“Yo no creo que se pueda generar arte si no se halla una conexión interior con el tema. Mi apuesta es cómo puedes tú hacerte consiente de donde estas poniendo tu energía –y añade– si una imagen tiene un fuerte significado para su autor, igualmente tendrá un significado fuerte para quien la mira; mientras más específico seas en tu trabajo, más universal te vuelves, porque esa honestidad de lo íntimo toca con una humanidad que nos hace iguales por un instante, ahí es donde nos conectamos.

Se trata de un trabajo de la intuición, si se parte desde algo de lo que uno mismo no tiene explicación, pues no hay manera de que no sea universal”.

Así, las fotos son las que mueven la vida de Ana, pasando por el *Álbum*, cuyo proceso de creación exigió dejar todo e ir a Austria a convivir con su abuela; hasta

el *Kinderwunsch* que registra con fotos y letras 5 años en procesos de fertilidad y cuando su primer niño tuvo tres años, descubre en sus imágenes un profundo deseo, tener otro hijo, y fotografiar también ese proceso.

Es evidente en su relato que la de Ana es una vida entregada y guiada por la creación, el arte, sus fotos. “De no ser así no trabajo –dice ella– no puedo producir por producir”.

Desde allí parte Ana para esbozar un discurso que proyecta su trabajo con la idea del Arte como una forma de terapia:

“El inconsciente no es nombrable, lo que de verdad es importante no tiene que ver con lo racional, no pasa por la estructuración sino precisamente por otros lugares, por la intuición, por aquello ligado al arte, si reestructuras una historia, en realidad lo que estas es reescribiendo tu historia”.

Finalmente, le pregunto por la niña, la pequeña Ana Casas de seis años, que reapareció en el proceso de *Kinderwunsch* con sus reclamos y dolores aún latentes, justo cuando su primer hijo alcanzaba los seis años de edad.

“Lo curioso –responde– es que haya transcurrido tanto tiempo, (más de treinta años de vida), 18 años de psicoterapia, la creación de un libro que indagaba el mismo tema...”, y no fue hasta las imágenes del *Kinderwunsch* que Ana recuperó la memoria de haber sido abandonada por su madre durante un año, o al menos así es como ella lo vivió.

Al reflexionar sobre esto último me surge la sensación de que la fotografía es el camino de Ana para crear la realidad, para poner luz sobre la oscuridad del inconsciente, y sin pretender racionalizarlo, lo transforma desde su arte que habla el mismo idioma que su ser más esencial.

En la voz de los artistas



Fotografías: Kinderwunsch, Ana Casas Broda



Fotografías: Kinderwunsh, Ana Casas Broda

En la voz de los artistas



Kinderwunsch, Ana Casas Broda



René Torres, Museo de la Ciudad, 2019

MALCOLM HARRIS⁴¹

Conocido como *Curator of Cool* en Nueva York, donde se establece, Malcolm Harris es un consultor creativo, ícono cultural, y aficionado al mundo de las artes.

Harris ha curado exhibiciones alrededor del mundo y se ha desempeñado como un asesor de arte (*art adviser*) para galerías, museos, ferias de arte así como para una extensa gama de colecciones privadas.

Harris es particularmente reconocido y celebrado por haber traído a prominentes y acaudalados coleccionistas desde las familias reales de medio oriente (Arabia Saudita, Qatar, EAU, etc.)

A pesar de que Harris prospera a ser un *as de todos los oficios*⁴², afirma que su principal propósito es vivir su vida como un vehículo para el cambio social. Su innata pasión por el arte, la moda y el emprendimiento empresarial, a la par de su extensiva red social hacen de medios de respaldo a una simple aspiración: “hacer al mundo un mejor y más hermoso lugar”.

41 Harris, Malcolm, consulta 2015

42 Traducción del original “*Jack of all trades*”

Malcom Harris se graduó en el Instituto Tecnológico de Moda, Estados Unidos, y tiene un título de Maestría en Literatura Inglesa de la Universidad de Nueva York. Fundador de The Muse Creative Gallery and Foundation localizada en el distrito de Soho, ciudad de Nueva York. Su galería privada está dedicada a construir y mantener un armazón que garantice la igualdad, valoración y aprecio de arte creada por artistas emergentes.

Su área de experticia es localizar, descubrir y promover artistas emergentes con potenciales excepcionales, muchos de quienes, eventualmente, han ganado reconocimiento internacional siendo llevados a prominentes museos e influentes colecciones privadas.

Al combinar sus pasiones, la creatividad, la filantropía, Malcolm ha acumulado una larga lista de celebridades, personalidades de las artes y la política como respaldo y auspicio de su trabajo, entre ellos; el ganador del Academy Award, George Clooney, Reese Witherspoon y Angelina Jolie; la actriz/cantante Jennifer Lopez; la activista social Queen Rania of Jordan, Sheikha Mozah bint Nasser Al Missned of Qatar, y Arch Bishop Desmond Tutu; así como celebridades de la altura de Bono y Madonna.

Harris se ha destacado como una influencia cultural y ha tenido voz en revistas como el *New York Times*, *Vogue*, *The Economist*, *The Wall Street Journal*, *The Washington Post* y muchas otras publicaciones globales. En la actualidad, Malcolm continúa como colaborador y *adviser* de importantes compañías, marcas de lujo y clientes de alto perfil en cuanto a cómo combinar arte, propósitos y pasión en la vida cotidiana, tanto para entidades empresariales, así como para personas individuales.

Entrevista

Noviembre, 2015

Cité a Malcolm para una entrevista con la certeza de que encontraría material muy interesante y pertinente para este estudio; sin embargo, hasta el momento en que nos sentamos en el café no sabía de qué trataría la entrevista, puesto que desconocía con exactitud a qué se dedicaba.

Describiría a Malcolm como una persona que inspira, que llama la atención donde quiera que esté; por su aspecto da la clara impresión de pertenecer al mundo de las artes, pero incluso después de

la extensa entrevista que sostuvimos, aún no puedo definir su profesión.

Así que mi primera pregunta fue: ¿cuál es tu relación con el arte?

“Yo veo en las artes algo espiritual y sagrado. Entro en el espacio de las artes como la gente entra en una catedral, con reverencia. No puedo concebir que hayan vidas sin relación con las artes, todas las personas la tienen, aunque algunas de manera menos consciente, pero desde todos los tiempos el hombre tiene el sentido de la estética”.

“El arte me acompaña como una manera de existir en el mundo; es una relación constante, está en todas partes. Mirándote en este momento por ejemplo, aquí sentada, y la manera en que te encuadras en este marco, yo inconsciente e inevitablemente voy a moverme de tal manera en que el encuadre se sienta bien, el entorno, la luz la sombra. Es una forma de mirar de respirar de estar presente en el mundo, siento que en mi caso, esa es la función de mi existencia. Si hay un don que cada ser recibe al nacer, éste es el mío”.

Al tratar de concretar el oficio al que se dedicaba, definió esta profunda relación con las artes en algunas vertientes que me interesaron, una como creador de su propia obra, y otras como acompañante a artistas coleccionistas y otros personajes del mundo de las artes. Con todos ellos se relacionaba de las maneras más diversas:

“Antes apreciaba tener un título, cuando era diseñador de modas me encantaba que la gente me llamase diseñador de moda, tenía un nombre, un lugar, pertenecía a algo [...] luego me di cuenta que nada de eso es cierto. No importa el título que tengas, eso delimita tu accionar en el mundo a una sola función, y todas las personas somos seres con múltiples capacidades y facetas”.

“Sin embargo permito que la gente me ponga títulos, porque es lo que necesitan, enmarcar con un nombre para contextualizar la situación y sentirse cómoda. Eso para mí es irrelevante, mi gestión en las artes depende más de aquello para lo que la gente me requiera. A veces sirvo como escritor, he trabajado de fotógrafo. Aquellos que están apenas empezando en la colección de arte, me contratan

para guiarles en su proceso de adquisición, otros que tienen grandes colecciones piden mi consejo para agregar elementos. A veces solo hago sugerencias, otras les acompaño a ir de compras, o a descubrir que hay de nuevo en el arte. Otras veces trabajo directamente con los artistas, ya sea vendiendo su trabajo a coleccionistas o poniendo su obra en galerías o museos. Mi profesión depende de quién está frente de mí.”

Todas sus posturas me interesaban para entablar diálogos con mi investigación desde distintos ángulos y puntos de vista. Por su puesto comencé por la relación que entablaba con los artistas.

“Mi acompañamiento al artista es en difundir y vender su obra ya terminada. Pero también lo es en otro nivel. Durante el proceso de creación, yo me siento con los artistas.”

Esta definición me llamó mucho la atención. No se trataba de ningún oficio pre determinado, no se refiere a un terapeuta ni psicólogo ni maestro en la técnica que desarrolla el artista, ni tampoco musa. “*Sentarse con artistas*” estaba tan fuera de toda catalogación, y sin embargo parecía tener la esencia

de todos los oficios mencionados. Quise saber más sobre su actividad.

“Yo sostengo el espacio de creación, ese espacio sagrado con el artista mientras él trabaja. Me siento y no hago nada, durante horas, a veces días [...]”

“Es importante tener a un extraño haciendo conexión contigo en un momento tan vulnerable, riesgoso y complejo como es el de la creación.”

“Lo único que los artistas saben es que yo quiero que ellos sean lo mejor de ellos mismos en ese momento, y ellos saben que yo estoy ahí para que ellos sean la mejor versión de sí mismos.”

“Comparto su espacio de creación no para hacer sugerencias técnicas de la obra ni dar mi opinión en ningún aspecto. El tipo de conexión con cada artista es diferente, pero siempre es silenciosa. De cuando en cuando durante el proceso de creación, el artista busca mi mirada, como buscando aprobación, pero yo no estoy ahí para eso, no soy su profesor de arte, estoy solo para atestiguar su tiempo de creación.”

“Existen personas que prefieren hablar, ya sea sobre la obra o sobre cualquier tema que nada tenga que ver. Yo escucho, pero jamás doy mi opinión,

cuando alguien pide mi consejo, le devuelvo la pregunta, ¿qué crees tú?”

Su manera de interactuar en cuanto al no dar consejos y respetar el propio proceso del artista corresponde al pensamiento de ciertos enfoques de psicología; le pregunté si utiliza algún conocimiento técnico como herramienta en este trabajo, o es su propia intuición la que lo guía.

“Nunca estudié nada al respecto, creo que estoy en este viaje porque he estado pintando, escribiendo, diseñando yo mismo y siempre frecuentando artistas y creadores.”

“Entonces, espontáneamente llevo haciendo esto desde hace mucho tiempo, ¡incluso desde antes de saber que hacía lo que estaba haciendo!”

“Recuerdo haberme sorprendido a mí mismo en la rutina de visitar a mis amigos pintores, y preguntarme, ¿estoy yendo solo porque me gusta el olor a oleo?, ¿qué cosa era lo me mantenía frecuentando estos lugares? No lo sabía, pero siempre estaba yo ahí, cuando la obra sucedía. No fue algo que me propuse hacer, fue que los artistas me pedían que lo hiciera.”

“Recuerdo la primera vez, era 1995, hacía poco que vivía en Nueva York y en ese lapsus ya me había rodeado de artistas. Un amigo pintor, Keith Haret, me pedía que lo acompañara a hacer sus murales e instalaciones, un día me dijo, «tengo que ir a pintar un espejo, ¿puedes venir conmigo?» Pero apenas salíamos de un club, estaba por amanecer, no quería ir a ninguna parte. Keith insistió, «solo necesito que te sientes ahí conmigo».”

“Y fueron estos momentos silenciosos cuando quedábamos solo los dos, él pintando, yo sentado, que me di cuenta que tengo algo, no sé explicar bien qué es, pero me da calma, y transmite calma. Ni siquiera estoy pensando en mi amigo ni en los pigmentos rojos, ni estoy pensando en lo que pasó ayer, solo me siento y comparto el momento.”

Le pregunté, ¿con qué tipo de artistas trabajas?

“Trabajo con todo tipo de artistas, performers, pintores, artistas contemporáneos de todo tipo. Me he sentado con perfectos desconocidos, y con personalidades como Marina Abramovic.”

“Ella me contactó luego de que yo ya tenía tiempo haciendo este oficio de sentarme. Fue justamen-

te cuando ella estaba preparando su pieza *The Artist is Present*. Fue muy poderoso sentarme con ella. Aprendí de su disponibilidad a cada instante, presente a improvisar; todo lo que ves en su trabajo son decisiones de último minuto, pero tan precisas como si las hubiera estudiado durante años. En todo caso lo más importante era ese aparente ‘no hacer’ que es cuando ‘todo sucede’.”

Habían muchas vertientes de interés que emergían de esta idea tan simple que presentaba Malcolm, entre ellas fui por lo que concierne más directamente a este estudio y que interroga algo que también yo estaba experimentando en el proceso de acompañamiento a artistas a través de la terapia: ¿cómo demostrar que ese trabajo existe?, ¿que tu presencia realmente representa un acompañamiento al artista?, ¿que la creación requiere a veces de un sostén exterior, de otra mirada?

“A veces los artistas necesitan de alguien que fortalezca su confianza. Ellos quieren que alguien sea testigo de su proceso, hay infinidad de sucesos que ocurren que no aparecen en la obra, o que aparecen por que fueron atestiguados, si yo acompañé al artista en

ese darse cuenta, es más fácil para él verlo también... No sé bien cómo explicarlo, pero el hecho de que yo esté ahí presente les ayuda a sentir su presencia.”

“En cuanto a hablar sobre un ‘efecto palpable’ de mi trabajo es muy complejo. Es un trabajo muy sutil. Durante un tiempo yo quería grabar las sesiones en video, pero me di cuenta de que añadir ese tercer ojo en el espacio puede ser un gran intruso, como una ventana por donde hay millones de personas mirando. Comprobé que con la cámara la gente se comporta de una manera distinta, todo en la sala cambia.”

“El proceso es lo que me interesa. Cuando miro una pintura que me gusta pienso, cómo me hubiera gustado estar presente ahí, saber qué le pasó al artista mientras lo hacía. No me interesa tanto el producto, hay algo que una buena obra me dice del proceso, porque yo sé cuándo algo es honesto, y sé por la intensidad interior que se tiene que atravesar.”

Para graficar mejor la idea me dio un ejemplo, en el que además, de alguna manera se evidencia su ‘intervención’:

“Se trata de una pintora muy joven pero increíblemente talentosa, tuve que dejar mi preciosa casa y

moverme a la suya que parecía un agujero. Ella había estado usando adderall⁴³ desde los 15 a los 20 años, y ahora que lo estaba dejando no podía volver a pintar.”

”El proceso duró tres meses, previos a una exposición que tenía pactada. Las tres primeras semanas no había nada. Ella tenía un block de hojas frente a su cama; yo la veía levantarse cada mañana y observar el lienzo vacío. Era doloroso mirar. Ella me explicó que la distancia entre el lienzo y ella se extendía, «cada vez estaba más lejos, cada vez lo veía más pequeño».”

“La pregunta que nos guio fue: ¿cómo traemos de vuelta al cambas a su lugar y tamaño original?”

“Continuaba sentándome con ella y el tiempo se iba aliviando, como si la densidad de las horas comenzaran a fluir. Ella accedía al cambas, mientras se fortalecía el vínculo nuestro en ese silencio contenedor.”

43 Adderall: Anfetamina y dextroanfetamina son estimulantes de sistema nervioso central que afectan a los químicos en el cerebro y en los nervios que contribuyen a el control de los impulsos e hiperactividad. Se usa para el tratamiento de la narcolepsia y el trastorno de déficit de atención e hiperactividad (TDAH; ADHD por sus siglas en inglés) Fuente: Drugs.com, (consultado en febrero de 2016) [en línea] url: http://www.drugs.com/mtm_esp/adderall.html

“Ella tenía tics mientras trabajaba. Movimientos involuntarios con su cara y hombros. Había algo de encantador en esos tics. Comencé a hacer fotos de ellos mientras ella trabajaba.”

“Finalmente, en la inauguración de la obra, presentamos sus pinturas y mostramos la serie fotográfica de los tics; sin dar explicaciones a nadie hasta que la obra de aquel show fue vendida por completo.”

“En este caso había una intensión en el proceso, un propósito, una pregunta previa, el cómo llegar de un punto a otro. De todas maneras siempre la prioridad estaba en el proceso”, –comenta Malcolm– “existen otros casos en los que el artista tiene sobre producción, entonces la intensión está en calmar el ruido de su vida. Los propósitos parecen ir apareciendo naturalmente en sus encuentros y en eso reconocía yo una conexión con lo terapéutico. Pero el eje del trabajo –insistía Malcolm– es el sentarse y el ‘no hacer’, acompañar.”

“Es difícil encontrar una explicación racional. Quizás mi manera de acceder a este trabajo es ante todo haber estado yo mismo en procesos creativos de mi propia obra. Sé lo que es pedirse todo a sí mis-

mo. En mi propia creación yo sabía cuándo estaba performando para mis clientes y cuándo estaba performando para dios. Y nada es mejor en la vida que cuando sabes que estas performando para dios. Eso es lo que me motiva siempre, esto es lo que quiero que hagan los artistas, que esa sea su menta. Si pueden lograr hacerlo al menos una vez, un instante, mi trabajo estará hecho.”

Aunque el tema parecía infinito, aproveché la oportunidad, dados sus múltiples roles en el mundo de las artes, para abordar el tema del sistema del arte en el mundo capitalista. Me parecía irónico que alguien que apreciaba tan profundamente un lado tan sutil y espiritual en las artes, pueda estar también envuelto en el sistema que muchas veces desvirtúa eso mismo que Malcolm cuida tanto en el proceso, y traduce el arte en producción, banalizando a veces en otra pieza del juego capitalista.

“Exactamente eso es lo que hace el capitalismo, toma lo espiritual y lo pone fuera de la mesa. Y cuando hay dinero en juego, todo cambia. Tengo que tomar todo lo que creo y ponerlo aparte. Entonces si tú sabes eso, tienes todo a favor. Pero muchos

artistas no lo saben, o no son capaces de ‘separarse’, esta es la razón por la cual los artistas se rompen tan fácilmente.”

“Por todo aquello es pertinente el papel nuestro en la negociación del arte. Gente como nosotros que sepan quitar el corazón de la mesa y ponerse en negocios. He visto que los artistas que avanzan son los artistas que asumen no hacer nada de eso. Deciden «no voy a negociar, porque no quiero quitarle el alma a mi trabajo, no puedo ni hablar de eso».”

“Por mi experiencia puedo decir que el don que tengo es que puedo estar tan presente en el arte como en la negociación. No fue fácil, cuando apenas empecé me enfermaba todo ese asunto, sobrepasaba mi nivel de tolerancia, tienes que lidiar con gente de todo. He aprendido a mantenerme centrado en mí mismo, soy capaz de entrar en esos mundos y cuando los dejo, los dejo y vuelvo a mi propia casa. Es solo un juego que alguien inventó, estar en él no te hace ni más ni menos importante.”

“Me guía la idea de que mi primera protección es el artista. Y en segundo lugar también apoyo a los coleccionistas, pienso que es una nueva manera pa-

raser creativo que ofrece el mundo contemporáneo del arte; si no tienes el talento de crear, o nunca lo trabajaste, no significa que no puedas ser creativo y emprender tu propia colección, hacer composiciones de arte que te inspiren.”

Finalmente, constato esa primera intuición que tuve al invitar Malcolm a esta entrevista. Pienso que su aporte principal es el introducir esta idea de trabajo con el artista, muy similar en su esencia al acompañamiento en terapia al artista en creación. Me llamó la atención su dificultad para explicar su oficio, y me identifiqué en el desafío de cumplir esa tarea en el desarrollo de esta investigación, que implica no solo el acompañamiento a artistas, sino la argumentación y descripción de cómo *funciona* el trabajo.

Compartí con Malcolm una manera de explicarme a mí misma este oficio. En mi trabajo de terapia, el acompañamiento a artistas pretende despertar en el otro la conciencia del observador exterior, con el objetivo de generar un espacio entre lo que ocurre y el sí mismo. El espacio entre la observación y el artista en su proceso, da un mayor sentido de presencia en la persona, la misma que puede ser utilizada en la creación.

Esto lleva, en última instancia, a que el artista luego de la experiencia de ser acompañado, pueda en sí mismo generar una propia observación. Es decir, cómo hacer la transición del observador exterior hacia un observador interior en sí mismo, y así generar este mayor estado de presencia de una manera autónoma.

Malcolm no solo coincidió conmigo, sino incluso añadió en que su propósito de sentarse con el otro, viene a partir de un profundo anhelo de ‘sentarse consigo mismo’, de querer acompañarse tal como lo hace con los demás, de convertirse en su propio *observador*.

En la voz de los artistas



Malcolm en San Miguel de Allende, foto: Alessandro Bo

5.2 TERAPIAS CON ARTISTAS

Introducción

Cinco artistas: una directora de teatro y artista escénica, un pintor y artista plástico, un artista conceptual y transdisciplinario, una fotógrafa, y un escultor.

A lo largo de dos años encontré a estos creadores, dispuestos a indagar en ellos mismos a través del arteterapia.

Un criterio para elegir a los artistas era que se encontraran en activo proceso de creación, que tengan apertura e interés por indagar sobre ellos mismos con propósitos terapéuticos y que estén dispuestos a incluir su propia obra si era necesario. Además les pedía un compromiso de constancia y disponibilidad de su propio tiempo durante un proceso que se prolongaría alrededor de seis meses. El trabajo fue voluntario por ambas partes, tanto mía como terapeuta, así como suya como paciente. Finalmente se les anticipó que el propósito de la indagación terapéutica era, además de su propio beneficio, el alentar esta investigación académica, y también que la misma sería publicada sin omitir su identidad.

¿Por qué la necesidad de hacer explícitos sus nombres? El contexto de esta tesis es el arteterapia aplicado a artistas, esto implica un interés por la *persona* y la *obra*. Por esta razón es importante mostrar la creación del artista, la cual evidencia a su autor. En consecuencia eludimos la omisión de sus nombres, cuidando, como se verá más adelante, no exponer temas de su intimidad que no sean de vital relevancia a la hipótesis de esta investigación.

Al terminar el proceso terapéutico con cada uno, nos tomábamos un tiempo destinado a que decantara en ellos la experiencia, y paralelamente poder yo escribir sobre su terapia. A esto proseguía un último encuentro, esta vez para leerles su texto final, y a sabiendas que el mismo sería publicado, consultar todos los cambios o sugerencias que tengan en cuanto a su contenido.

Así estuvieron todos ellos de acuerdo en publicar este material, algunos incluso añadieron sus propios textos sobre su proceso, y dieron su aprobación de que sus casos puedan ser discutidos en otros ámbitos relacionados con esta investigación.

Introducimos este apartado como un registro de lo que se podría considerar terapia breve, en términos bastante experimentales y de bastante flexibilidad de encuadre. La brevedad de los procesos, que se sostienen entre seis a ocho meses con cada artista, responde por una parte a la afortunada condición de entablar vínculos terapéuticos en el terreno del arte con personas que ya se desenvuelven con libertad en el mismo, pero también a las limitaciones formales propias de una investigación. Estamos conscientes que de haber dedicado más tiempo a la terapia se habrían podido constatar con mayor precisión los resultados; sin embargo estamos bastante satisfechos por lo que se logró con los recursos que estuvieron disponibles y esperamos seguir indagando en este modo de terapia, ojalá con mayor posibilidades de tiempo para futuras experiencias, así mismo que el material vertido aquí puede multiplicarse y profundizarse en otras investigaciones.

De esta experiencia me gustaría enfatizar la incondicional entrega por parte de los artistas voluntarios, de compartir su propia intimidad —no solo para su provecho personal, sino con los fines de aporte

a un material destinado a un colectivo—, agradezco infinitamente la generosidad de todos ellos. Estoy muy contenta de exponer nuestras experiencias que, aprovecho para comentar, quedaron en mí también vibrando, porque eso es lo que sucede en este tipo de terapia, la entrega del otro exige la entrega propia como terapeuta, e inevitablemente, sus temas me tocan; en lo más profundo siempre son temas universales, y por lo tanto son temas míos también, espero que de igual manera puedan resonar estos casos en quienes encuentren este material.

Reitero mi agradecimiento a estos cinco artistas, pacientes y compañeros de búsqueda: Lorenzo, Andrea, Leonardo, Eliane e Iván. A continuación sus procesos de arteterapia.

**LORENZO NUÑEZ
ENTRE LA PSIQUIATRÍA
Y EL ARTETERAPIA**

**La sociedad actual y Lorenzo:
Inicios de un encuentro oportuno**

Lorenzo Lorenzo es el nombre artístico de Jorge Nuñez, originario de Torreón, arquitecto de formación y artista de vocación. Su obra se caracteriza por ser lúdica y personal; dentro de lo artístico se ha destacado en la ilustración y la cerámica.

Actualmente, Lorenzo es director en su propio despacho de arquitectura y diseño *Nosotros Los Barrocos* y fabrica su colección de vajillas *Lorenzo Lorenzo desde el corazón de México*.

Nuestro encuentro fue bastante oportuno para ambos. En mi caso por contar con alguien con tanto compromiso para el proceso terapéutico, mucha entrega y apertura al trabajo; y esto en parte se debía a la verdadera necesidad que en ese momento sentía Lorenzo de un acompañamiento psicológico.

Los temas elaborados con él coinciden con varios de los síntomas que amenazan en nuestros tiempos a la sociedad actual. Por su sensibilidad como persona, como artista, y el medio en que se desenvuelve, Lorenzo toma el perfil del sujeto a quien el estado actual de la sociedad afecta. Estos mismos son temas trascendentales en el trabajo con artistas en el medio contemporáneo y denuncian al agresivo sistema social hegemónico que atenta a la salud integral de sus individuos.

La depresión, la dificultad de proyectarse al futuro, el temor a la muerte, la auto-exigencia de rendimiento de producción, la relación consigo mismo, el distanciamiento al espacio íntimo, el rechazo a la soledad, son temas que trabajamos con Lorenzo, y que coinciden con el cuadro de nuevas patologías, producto de una sociedad neoliberal.

Para abordar muchas de las ideas que se elaboran a partir del trabajo con Lorenzo, nos basaremos en varias de las tesis del filósofo surcoreano Byung Chul Han, además de las citadas desde el *Libro Negro de la Psicopatología* de varios autores. Estas no hacen sino contextualizar en el lenguaje de la filosofía y

psicología contemporánea, algunos temas que fueron abiertos con Lorenzo en su terapia. Pero es sobre todo su apertura y confianza la que agradezco antes de empezar, ya que no fue un proceso fácil y reconozco su entrega hacia el mismo; sobre todo considero de mucha valentía y generosidad su asentimiento de publicación de este trabajo que se prolongó a ocho meses de terapia.

**El insomnio y el temor a la muerte:
Síntomas de la sociedad del cansancio**

Dando señales de insomnio, como principal síntoma, Lorenzo fue desvelando un profundo conflicto con la idea de la muerte. Al mismo tiempo encontramos una continua recurrencia a este tema reflejada en muchas situaciones que eran parte de su cotidianidad cuando nos conocimos, por ejemplo, haber perdido, debido a su inesperada muerte, a un amigo cercano con quien se identificaba en varios aspectos, al mismo tiempo estar recordando el aniversario de dos años de muerte de su abuelo; paralelo a esto sufrió la pérdida de su perrita, además de estar próximo a su

cumpleaños que se celebra el día de muertos. Todo esto parecía ser muy representativo para Lorenzo. Coincidentemente, o quizás por el mismo motivo de tener todo aquello sucediendo en su subjetividad, la misma temática de la muerte confluía con su obra al momento, una extensa colección de cerámica que tenía el tema de la muerte.

Desde el principio se evidenció una relación entre el miedo a la muerte y la falta de sueño. En sus palabras: “la muerte me lleva a la angustia de depender de un cuerpo”, “el sueño me pone en un estado de no poder controlar”.

Parecía que la vigilia representaba para Lorenzo una responsabilidad de mantenerse *vivo*. Y esto denotaba en él una necesidad de control sobre sí mismo, al igual que una voracidad por *hacer*.

Aprovechar la noche y mantenerse en vigilia devino en insomnio por el problema de no poder dormir durante el día, ya que insistía en mantenerse despierto para poder tener una relación con los demás, y avanzar proyectos, como si algo amenazara siempre a acabarse, Lorenzo sufría de un querer aprovecharlo todo.

“Es que quiero tener las horas de la mañana, apenas me pongo en pie y ya la mañana se fue, y son tantas cosas, no hay tiempo para dormir, tengo tantos proyectos en estado de bebé [...]”, así lo exteriorizaba Lorenzo, recordando con esto a la pulsión de auto-explotación a la que se refiere Byung Chul Han, como la epidemia de la sociedad actual (*La agonía de Eros*, 2016).

Chul Han describe al *sujeto de rendimiento* como aquel víctima del régimen neoliberal de auto-explotación. Esta sociedad que vive bajo un proyecto que da la sensación de libertad, escapa de la dialéctica hegeliana del amo y esclavo, para crear al propio empresario de sí mismo, “[el *sujeto de rendimiento*] sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad. El explotador es el explotado. Uno es actor y víctima a la vez” (*Ibid*).

Así como ocurría a Lorenzo, Chul Han habla de un explotarse a sí mismo de forma voluntaria, lo cual, explica el mismo autor, deviene como efecto inmediato en depresión y agotamiento (*Psicopolítica*, 2016).

Como prediciendo lo que estaba por ocurrir, continua Chul Han: para sustentarse a sí misma, la sociedad del rendimiento, como sociedad activa “está convirtiéndose paulatinamente en una sociedad de dopaje. [...] El «dopaje cerebral» en cierto modo hace posible un rendimiento sin rendimiento. Mientras tanto, incluso científicos serios argumentan que es prácticamente una irresponsabilidad no hacer uso de tales sustancias. [...] Un uso general de drogas inteligentes, según ellos, no supone ningún problema” (*La sociedad del cansancio*, 2016).

Así empezamos el trabajo con Lorenzo, con una alta presión sobre sí mismo, y un ritmo habitual de insomnio y consumo de estimulantes blandos y poco nocivos para su salud, pero que ya habían naturalizado en él una manera de *estar* que lo estaba afectando. Lo más predecible era la consecuente descompensación de energía, que como describiremos a continuación, llevó a Lorenzo al consumo de químicos más complejos recetados por la misma industria de consumo que tiene recetas para mantener al sujeto en activos ritmos de producción sin cuestionar las causa ni hacer cambios significativos que lleven a una vida más sana.

**Trastorno paranoide:
Diagnósticos y etiquetas de la sociedad
del consumo**

Cuando conocí a Lorenzo, él apenas había comenzado sesiones de psicoanálisis, las cuales, según comentó, “no ayudaban mucho”. Solo tres sesiones luego de haber empezado a trabajar conmigo, llegó muy alterado tras haber recibido el diagnóstico por parte de su psicoanalista de un “trastorno paranoico”, razón por la cual le había derivado a un psiquiatra para que lo medicara.

Definiría este momento como un punto crítico que atravesó Lorenzo. Fue su propia decisión dejar de ver al psicoanalista, pero sí tomar el tratamiento que recetó el psiquiatra: Rivotril⁴⁴, aludiendo que al menos eso le dejaba dormir. Por otro lado, se había comprometido en seguir con el proceso de arteterapia, el cual, según dijo entonces, le estaba ayudando.

44 Rivotril contiene clonazepam como ingrediente activo, el cual pertenece a un grupo de medicamentos conocidos como benzodiazepinas. El clonazepam tiene propiedades anticonvulsivantes, es decir, previene los temblores (convulsiones) (prospecto: información para el usuario, 2014).

Comprendemos el impulso de Lorenzo hacia la solución de los fármacos como una parte de este ciclo que se ha naturalizado en la sociedad, con un propósito ajeno a la salud del individuo que más bien vela por dar sustento a un sistema basado en la producción y el consumo.

El *furor sanandi* es como se llama a la rápida solución farmacéutica que ofrece la industria para cada conjunto de trastornos, “con la esperanza de que el depresivo pueda rápidamente normalizar su conducta sin tener que indagar sobre su deseo.” (Kehl, citado en Fendrik, 2013).

Esto nos lleva a lo que fue una pauta importante para continuar con la terapia de Lorenzo: el trabajo con el propio *deseo*. María Rita Kehl se refiere a la distorsión de aquello que se entiende por *deseo* en el contexto del sistema de consumo actual:

Aunque el significante *deseo* sea exhaustivamente utilizado para atraer al consumidor, se habla de «deseo de consumo», «objeto del deseo», «realizar deseos» («Tu lo mereces...»). Se invita al consumidor a sobrepasar todos los límites en dirección a «su

deseo». Sin embargo, tales expresiones seductoras están lejos de abordar el movimiento errático del deseo [...]. (*Ibid*)

Así, explica Kehl, se producen “sujetos expropiados de la experiencia inconsciente y del deseo propio, ávidos por el consumo de imágenes que les identifiquen. Pues lo que distingue a la sociedad de consumo [...] es que todos están de acuerdo con la idea de que el sentido de la vida social es dado por el consumo [...] y el fetiche de la mercadería con el agregado de valor (imaginario) de goce⁴⁵” (*Ibid*).

Es esta promesa permanente del *goce imaginario* la que, según Kehl, conlleva a borrar al *sujeto del deseo*, quien desprovisto de su *capacidad deseante* cae en la angustia, “empujando a los sujetos aún más, ya en dirección a las compensaciones del *goce imaginario*, ya en dirección a los efectos anestésicos de los psicofármacos”.

El sujeto depresivo es, según Foucault, el que sufre del único sentimiento de culpa legítimo, el de ha-

45 Para Kehl, la idea del goce en nuestra sociedad proviene del mandato implícito del disfrute del sistema capitalista, “una exigencia promovida como condición organizadora del lazo social”.

ber traicionado su *propia vía*⁴⁶, y por ende se culpabiliza delante del superyó por no sacar provecho de su traición, es decir, por no ser capaz de alinearse con las *ideologías de la felicidad* (Foucault, en Fendrik, 2013). “La dolorosa conciencia de su inadaptación es confirmada por el empeño de la industria farmacéutica en devolver a los depresivos a la convivencia «normal» con el coro de los contentos”.

Sin darse cuenta justamente quien fracasa en alinearse en este mandato de goce de consumo, y por lo tanto está libre de la “fe en la felicidad consumista” es el depresivo, quien a su vez “en su extrañamiento en la felicidad, está mucho más cerca de *su vía* de lo que se imagina” (*Ibid*).

Continuando con la experiencia de Lorenzo, aparece un rasgo más que describe Kehl en este ciclo de la depresión que es “La búsqueda del reconocimiento” como medio para compensar el sentimiento de superfluidad que deja la sociedad de consumo y la situación de no pertenencia, experimentada también por Lorenzo.

46 A *su propia vía*, Kehl se refiere al deseo más genuino que tiene el sujeto, aquello que lo acerca a su ser más esencial (Kehl en Fendrik, 2013).

No es difícil de comprender, en una “sociedad de rechazo al depresivo” (*Ibid*) por la misma razón en que este último no apoya la creencia del *goce* que comparten los demás, que el depresivo busque evadir la soledad a la que remite este aislamiento. Pero cómo re-conectar con el otro en este mismo sistema que Chul Han describe de la siguiente manera:

En una sociedad que se hace cada vez más narcisista [...] el sujeto de esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo (Han, 2016).

Este sistema se reafirma en su lógica de individualismo, a través de las redes sociales, de entre las cuales el mismo Chul Han parodia a Facebook como la iglesia, la sinagoga global de lo digital donde nos confesamos en esta especie de religión de lo contemporáneo (*Ibid*).

En este panorama actual, donde se extiende la dificultad de compartir lo personal de una manera íntima con los demás, Lorenzo, hace un espejo de la sociedad al encontrar como ayuda el publicar su situación en Facebook. Esto, según comentó, lo ayudó a sentirse acompañado por la gente, incluso lo sorprendió por la cantidad de personas que lo apoyaron a través de ese medio. Sin embargo, no resolvió la sensación de vacío como demanda de necesidad de verdadera conexión con el otro.

Así con Lorenzo trabajamos una peculiar concepción de lo íntimo y lo social. Nos dimos cuenta de que una verdadera relación en intimidad, ya sea con uno mismo, así como con quienes nos rodean, es uno de los aspectos de los que nos sentimos cada vez más enajenados con el extendido uso de las redes sociales. Así también se ha acrecentado el temor a la soledad, y es conflictivo el deseo de acercarse al otro, en una forma directa y ya no virtual.

Con todo aquello, se constataba la urgencia de rescatar en Lorenzo su capacidad de *sujeto deseante*, por sobre el *sujeto del rendimiento* que sirve al sistema

y se conforma con la promesa de felicidad ofrecida por el consumismo y la sociedad del espectáculo.

Para estos objetivos cada vez más claros, contábamos con la fuerza del propósito de sanar que tenía Lorenzo y su empeño en dar continuidad a la terapia, además de su propio trabajo creativo entre sesión y sesión que siempre traía avances en su proceso. La depresión el insomnio y el ataque de pánico se entretejían con sesiones de importantes avances, conciencia, y reconocimiento de sus propios métodos de sanar.

Serie de dibujos en estado paranoide Diálogos con lo alterno a través del arte

La expresividad de Lorenzo en su arte, y la relación de esta con su estado interior, permitía hacer avances significativos para superar la crisis. Una de sus herramientas principales para esto era el dibujo.

Hubo en especial una serie de ilustraciones que Lorenzo creó, como él lo definió “en estado paranoide”. La siguiente sesión de terapia después de la crisis que se describió previamente, la hicimos en la galería donde él estaba exponiendo sus dibujos.

El local estaba cerrado al público, por lo tanto, pudimos trabajar libremente frente a cada una de las obras. Entablando diálogos con sus propias imágenes y los elementos que le llamaban la atención de las mismas, pudimos distinguir aquello que amenazaba a Lorenzo en su subjetividad.

Encontramos representada a lo que Lorenzo llamó “*la mente del futuro*”. Esta para él evocaba incertidumbre, desilusión, no lograr alcanzar sus metas, mediocridad, la idea de pérdida de sus seres queridos, entre otras cosas.

Nos detendremos en la idea del *miedo al futuro*, también por corresponder este rasgo a uno de los síntomas que presenta la sociedad actual del malestar; en la misma, existe una ausencia de temporalidad que banaliza incluso al instante presente y desvincula al sujeto de una relación vital de acción sobre el tiempo por venir (Han, 2016).

El presente disponible es la temporalidad de lo *igual*. En cambio, el futuro se abre al acontecimiento, que es una absoluta sorpresa. La relación con el futuro es una relación con el otro atópico que no podemos

alcanzar en el lenguaje de lo igual. Hoy, el futuro deshace la negatividad del otro y se positiva como presente optimado, que excluye todo desastre. (*Ibid*)

Así explica este miedo al porvenir, activo también en Lorenzo, debido a la comodidad que reina en el presente aparentemente predecible que existe en la actualidad. Chul Han (*op. cit.*) añade “El tiempo despojado del instante es tan solo aditivo, y ya no guarda relación con una situación. Como temporalidad del *click*, carece de decisión y resolución [...] sin conclusión todo se derrama y se esfuma”.

Se tornaba indispensable acompañar a Lorenzo a generar una relación más directa con el momento presente, haciendo un eje en el cuerpo más consciente del pasar del tiempo y desmitificando lo temible del tiempo por venir, para así ser capaz de llegar a la conclusión en cuanto a sus acciones.

Regresando a la exposición de las ilustraciones, sin quitarle la fuerza y el sentido estético que tenían, sí pudimos reconocer que denotaban indecisión e incapacidad de resolución, dejando un panorama bastante abierto, y quizás en eso mismo consistía el

atractivo que aquella serie tenía, pero (sin constituir una crítica a la parte artística) la ausencia de imágenes estables de sí mismo invitaba a interrogarnos sobre el estado actual de Lorenzo como persona. Y, además, de alguna manera esta falta de conclusión remitía al tema del temor a la muerte que estaba siempre presente.

La depresión es característica de un tiempo en el que, por exceso de abrir y des limitar, se ha perdido la capacidad de cerrar, de concluir. Desaprendemos de morir, porque no somos capaces de concluir la vida. También el sujeto del rendimiento es incapaz de cierre, de conclusión. (Han, *óp. cit*)

Esta serie –Lorenzo me explicó– es la selección de decenas de imágenes que realizó en estado de crisis. Esto constataba la incapacidad de conclusión en ese estado. Sin embargo, una vez superado el punto más álgido de la crisis, sí había en él la posibilidad de concreción; Lorenzo era capaz no solo de separarse de la obra y darla por terminado, sino de curar él mismo una muestra muy concreta y con la

fuerza estética que distingue a una serie con calidad de obra artística producida en una sucesión de experimentos. Esto señalaba a un gran aliado dentro de Lorenzo, que podía incluso utilizar sus desequilibrios hacia una manera responsable y lúcida de crear. El trabajo debía ir hacia fortalecer esa lucidez en Lorenzo, para que tenga conciencia del acceso a esa parte suya, incluso en los momentos en los que él definía como de *crisis*, poder relacionarse de una manera sana con los estados alterados, y que no sean esos estados los que lo controlen a él.

En las mismas imágenes empezaba a aparecer la contraparte del *temor al futuro*. Era la idea de *El Saltado*, definido por Lorenzo por una necesidad de devenir más *animal*



En esta imagen específica fue la primera vez que se concretó la idea de *El Saltado*, aquel que quiere levantarse de la postura pasiva, cómoda y lanzarse hacia lo desconocido. “Quiere hacer travesuras”, explica Lorenzo, “quiere saltar, pero su cabeza es demasiado pesada”.

Quizás se trataba de lo que según Kehl, la psiquiatría denomina trastorno bipolar: “el contraste entre la más intensa actividad intelectual y su más profunda declinación, los contrastes extremos de humor de la psicosis maniaco-depresiva, hoy llamado por la psiquiatría como trastorno bipolar” (Fendrik, 2016).

Esta conciencia de la existencia de *El Saltado*, como polo opuesto a la depresión y al miedo, dio cabida para reconocerlo en algunas ocasiones en que Lorenzo se presentaba desde ese personaje. Con un ímpetu positivo y de incursión a una serie de proyectos, con una actitud opuesta a la antes descrita, que incluso decía emocionarse por el futuro y tener ganas de correr riesgos.

Desde esta faceta Lorenzo concretaba muchos proyectos y avances en varias direcciones de su vida. De tal manera que el propósito en la terapia no era de ninguna manera apaciguar a este personaje, sino reconocerlo y entrar en diálogo con él.

Autorrepresentación: Una búsqueda de concreción de sí mismo



En el texto *Todo sobre mí mismo*, Rosa Olivares (2009) cita a Augusto Boal, “Cada texto que uno escribe es autobiográfico; cualquier otra cosa sería plagio⁴⁷”.

Efectivamente, el artista siempre está construyendo una autobiografía, creando gran parte de su trabajo en torno a sí mismo y contando su propia historia y experiencias de una forma casi obsesiva. A pesar de la naturalidad con la que esto parece suceder, la autorrepresentación en el caso de Lorenzo fue un tema central a ser tratado en la terapia.

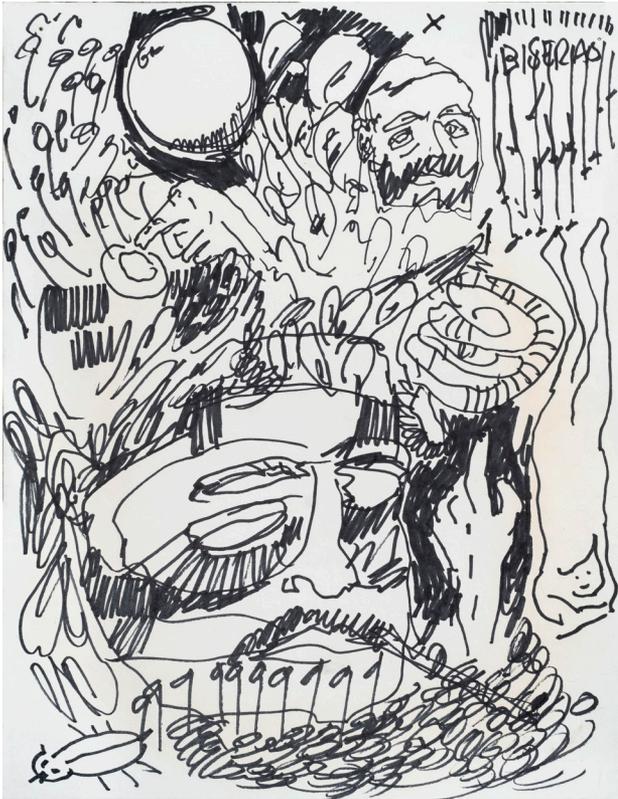
Recuerdo nuestro primer encuentro, luego de una extensa presentación como frecuentemente ocurre

47 “Every text one writes is autobiographical; anything else would be plagiarism”, cita original. Traducción nuestra.

en la primera sesión, tratando de abordar cada aspecto de sí mismo, le pedí:

MC: Ahora cuéntame sobre tu entorno, ¿cómo representarías tu paisaje exterior?

Lorenzo toma un marcador y sobre el papel comienza a dibujar como un flujo que parece no detenerse.



MC: Me sorprende que en el paisaje exterior aparezca dos veces tu propio rostro, y en la explicación del mismo nunca realmente mencionas el paisaje exterior.

Coincidimos con Olivares en que toda obra de arte oculta algún tipo de búsqueda de sí mismo, pero la recurrente autorrepresentación en Lorenzo pedía atención del tema en la terapia, sobre todo por sus comentarios al respecto:

LL: A veces me cansa hablar de mí mismo, se vuelve rutina, una monotonía. Tengo una sobrecarga de mí, me sale natural, es como yo veo el mundo, porque lo veo a través de mí.

Al estudiarlo a lo largo de la terapia, se evidenció una relación de esta “sobre carga de sí”, como Lorenzo mismo la llamó, con la depresión que él sufría.

Chul Han explica esta relación al considerar a la depresión una “enfermedad narcisista”, la cual es producto, según explica, de “una relación consigo mismo exagerada y recargada”. El sujeto depresivo contemporáneo de este tipo está agotado y fatigado de sí mismo, carece de otras miradas del mundo (Han, 2016).

Este reconocimiento sugirió hacer cambios en el encuadre de los encuentros de terapia, con el

propósito de que este espacio no signifique para Lorenzo otro lugar donde girar en torno a sí mismo sin un fin fijo.

Empecé a compartir más mis experiencias propias como participante del encuentro. El exteriorizar cómo yo me sentía frente a él y al trabajo compartido, lo sacaba a sí mismo del centro y lo llevaba a tener una mirada más amplia.

Así también, contrario a la flexibilidad que yo había adoptado en un principio, considerando en primer lugar si Lorenzo estaba disponible o no para la terapia, exigí de su parte mayor compromiso a los tiempos pactados de antemano para las sesiones.

Sobre todo se utilizó como estrategia el distanciarnos un poco de la dinámica de diálogo a través del lenguaje en la que nos estábamos acomodando, la cual era más vulnerable a caer en una plática sobre sí, para invitarlo a dialogar a través de otros recursos del arte que muchas veces incluyeron el cuerpo, el dibujo o la asociación libre de ideas. Estos medios ayudaban a sacarlo de discursos conocidos.

Sentí que su respuesta a esa confrontación fue bastante positiva, y que el vínculo entre los dos se

fortaleció una vez marcados los cambios de encuadre. Esto dio paso a nuevos avances en la terapia.

El neutro

Construyendo un lugar seguro

Debido a la inestabilidad de Lorenzo en cuanto a sus contrastes, sobre todo entre los dos polos previamente descritos, era preciso trabajar un estado desde el cual pudiera relacionarse de manera más consciente con estos polos. Para esto trabajamos mucho en volver a un lugar neutral de sí mismo; con ejercicios, sobre todo de relajación y sensación corporal, Lorenzo fue accediendo a una percepción de sí más cercana a un observador parcial.

La primera vez que reconoció claramente su eje central fue en la sesión luego del diagnóstico de trastorno paranoide; Lorenzo vino bastante alterado con la noticia y un poco atropellado en sus ideas, pero muy elocuente al momento de explicarme su experiencia.

MC: Algo en ti está siendo muy claro al expresarse sobre tu crisis, probablemente me estás hablando

desde aquello que decidió venir aquí para empezar un trabajo, aquello que tiene la voluntad de hacerse cargo de eso que te pasa, háblame de esa parte.

LL: Sí, busca una solución, me dice: “aprende a tranquilizar tu mente y tus apegos”. Esa parte no entiende qué está pasando, dice: “si tu vida está perfecta, entonces, ¿por qué todo esto?”

MC: Cuéntame más, ¿cómo es él?

LL: Es seguro, es más cotidiano, es mi nivel normal, es tranquilo [...].

A esto prosiguió un proceso en indagar en ese estado, ¿de qué se alimenta *Tranquilo*?, ¿qué cosas le hacen fuerte?, ¿qué cosas en tu vida lo ayudan a estar más presente?, ¿cuál es el lugar donde él aparece con frecuencia?, ¿reconoces un paisaje o un lugar donde sea más fácil convocar su presencia?

Así fuimos reforzando a esta parte de Lorenzo ante todo para conocerla, y así tener más despejado el camino de regreso a su propio centro.

Me parece que fue la voz de esa parte suya la que escuché cuando un día dijo: “Me doy cuenta de las etiquetas que me pongo, caí en el juego”, “Ahora estoy ya distante de todo eso, me siento más a salvo”.

Hubieron varias recaídas y contrastes entre la más intensa actividad intelectual y su más profunda declinación. En ese momento, posiblemente su médico psiquiatra lo hubiera diagnosticado como un *disturbio bipolar*, y habría sugerido continuar con el tratamiento antes recetado.

En el proceso arteterapéutico, en cambio, una vez abierto el sendero de regreso hacia su *yo neutral*, podíamos dejar a los polos expresar libremente el mensaje que era vital para que Lorenzo pudiera continuar creando y, al mismo tiempo, tener un lugar seguro y sano dentro de sí para hacerlo.

Como suele ocurrir, tras un tiempo de terapia, una vez establecido el vínculo, y, sobre todo, abierto un acceso de Lorenzo hacia un lugar seguro en sí mismo, pudo emerger por fin el tema que debía ser sanado.

A través de un ejercicio expresivo muy sencillo, en el que se le pidió representarse sí mismo y a su pareja en el espacio en blanco como simples figuras geométricas, él hizo algo totalmente distinto, surgió la pregunta que detonó todo un episodio.

MC: Veo que hiciste otra cosa distinta a lo que era la consigna, ¿no te suena a algo que haces en la vida también?

LL: Siempre la mayoría de las cosas terminan siendo a mi manera.

Esto representó un portal que nos llevó lejos, hasta una herida primaria en torno a la relación con su padre, y que hoy se expresaba como un rasgo conflictivo en la personalidad de Lorenzo. En este episodio no me adentraré por respetar su intimidad, pero me permitiré comentar que Lorenzo abordó el tema de una manera muy creativa, dándose sus propios tiempos y confrontando aquello que ya no pertenecía ni a su padre ni a nadie más que a él mismo.

Trabajando el miedo desde el arte

El monstruo como un aliado

El trabajo de enfrentar el miedo se puntualizó en dos de las últimas sesiones con Lorenzo. Abordamos el trabajo a partir de la idea de enfrentar el vacío, la incertidumbre, el no saber, todo aquello que en principio asociaba con lo que él llamaba la *mente del futuro*.

Le propuse tomar un papel en blanco, cerrar los ojos, y a pesar de todo intento de controlar el resultado, dejar que el color se deslizara por la superficie vacía en un garabato libre. Cuando terminó, comenzamos un diálogo:

MC: ¿Qué ves aquí?

LL: Un paisaje, como una montaña rusa.

MC: ¿Qué pasó con el miedo mientras hacías el trabajo?

LL: El miedo fue parte de la aventura. Veo la importancia de que esté ahí presente. Veo al miedo como un aliado y no como una barrera. El monstruo que antes me comía se convirtió en un refugio.

Le pedí que elaborara el garabato dejando que aparezca más claramente eso que ya estaba implícito en el mismo.



“El monstruo me dio la pauta”, explicó Lorenzo del resultado final, “aproveché la catarsis, dejé que mi inconsciente llenara los espacios.”

Relacionó todo esto con memorias de escenas reales que había tenido en su vida. Recuerdos de sentirse seguro frente a lo desconocido. Sentí que ese conocimiento que le daba el arte le sería útil también en los múltiples ámbitos de la vida en donde se sentía amenazado.

MC: ¿Cómo sería llevar esa parte segura que juega con lo desconocido hacia situaciones incómodas en tu vida?

LN: ¿Cuándo me hacen enojar?, no puedo, socialmente se me dificulta mucho más.

Le pido que haga otro garabato, esta vez encarnando una pulsación desde el enojo.

Le costó mucho trabajo repetir el procedimiento anterior con esta nueva consigna. Fue incapaz de terminarlo en el sentido de dejarlo ser, incluso de dialogar con él. Se sentía frustrado, quería cambiarlo, transformarlo, hacerlo una imagen menos agresiva para él.

Le pedí que no lo cambiara y la siguiente sesión seguiríamos trabajando con esa emoción pero desde el cuerpo.

Así lo hicimos, primero buscando una sensibilidad del cuerpo mismo con ejercicios de relajación y movimiento, luego abriéndose a mirar la imagen y a que el cuerpo resuene esa impresión.

El movimiento que produjo fue llegando a una escultura que convocó una memoria en Lorenzo. Se trata de una escena temida, que tiene que ver con la humillación de pedir perdón cuando no le corresponde. Profundizando el trabajo tuvimos un acercamiento a la escena consonante de la misma, la cual se encontraba en la infancia. Sin entrar en detalles mencionaré que Lorenzo por sí mismo pudo explicarse cuánto había afectado esa situación en su manera de ser, de tal modo que algunas formas que había adoptado de relacionarse con los otros habían sido como modo de defensa de que esa escena no se siguiera repitiendo en su vida.

Lorenzo terminó esa sesión muy sorprendido, como liberado, sin embargo, dijo no saber qué hacer con la información que se hizo consciente, resonó su estado en sus palabras como “un pájaro en cautiverio que no sabe volar”.

Le sugerí que tenga paciencia, a veces el darse cuenta son grandes saltos que da el corazón, a lo que corresponde una espera a que el resto de tus partes se reencuentren, todo a su propio tiempo.

Belleza inesperada, receta privada **Hallazgos que devienen desde el juego**

A lo largo de este relato, hemos mencionado poco la obra de Lorenzo. Esta fue mutando y manteniendo un continuo diálogo con el trabajo que él hacía por dentro.

Un episodio que vale la pena relatar fue aquel que comenzó con el insomnio de Lorenzo, aquello devino en una especie de urna de cerámica que constituía el estómago de un personaje protector de los sueños, dios de la muerte.

LL: Hipnos es una ciencia universal del descanso, y el máximo descanso es la muerte.

De alguna manera Hipnos fue un símbolo propio que acompañó a Lorenzo a atravesar su conflicto con el insomnio y la idea de la muerte, y fue también el germen de una serie de figuras que crearía a continuación.

Eventualmente, aquello confluyó con el trabajo en relación a *El Saltado*, que fue cuando Lorenzo se animó a soltarse más y hacer más experimentos.

LL: Voy a esculpir lo que siento haciéndolo como salga con el torno, como la naturaleza me vaya llevando.

Comenzó entonces con un período experimental no solo en el moldeado de la pieza, sino previo a esto, desde la obtención del barro, el cual fue una mezcla de varios tipos, algo que según Lorenzo ortodoxamente estaba mal hecho. Lo mismo tuvo con el paso final, explorando libremente con el esmalte.

LL: Siento que estoy rompiendo estigmas. El conocimiento técnico puede ser una penitencia. Estoy dando prioridad a los momentos creativos, ¡la materia da para más!

Así iba llegando a figuras muy distintas a lo que normalmente eran sus trabajos previos que se caracterizaban por acabados de mayor perfección. En cuanto a este nuevo modo comentó:

LL: Me cuesta no dejarlos completamente terminados, pero en cambio consigo una pieza más gestual. El mito, la magia se quedan en la pieza. Yo dejo un espacio para que se abra la expectativa del otro.

MC: Tú mismo te estas quitando expectativas a ti y a tu trabajo, ¿cómo se sintió eso?

LL: Siento el trabajo como una danza corporal, y a mí mismo súper liberado. Siento un descanso, como un baile del cuello para abajo, nada de cabeza.

Así llegó un día a anunciar la “belleza inesperada, receta privada”. A partir de esos experimentos fue conformando su propia técnica para unas piezas muy únicas y distintas del trabajo previo de Lorenzo.

Esculturas que se podían sacar la cabeza. Cómo si *El Saltado* se pudiera sacar la *Mente del Futuro* que tanto lo atormentaba.



Conclusiones

En la experiencia de Lorenzo podemos decir que se aplicó el arteterapia en un momento conflictivo de la psiquis del creador, en el cual, de no recibir un acompañamiento adecuado, la vulnerabilidad de su estado corría bastante riesgo de no llevar a cabo el giro que requería su trayecto como artista; además de castrar los impulsos originarios del conflicto, y las consecuencias que esto podía causar en su psiquis. También en su experiencia se evidenció la eficacia del sistema farmacéutico actual que, con la promesa de hacerse cargo de los impulsos alternos que a veces incomodan al alienante sistema social, produce sujetos frustrados en su creatividad y adeptos a la producción y consumo que mantiene a la sociedad bajo control.

Así, la inestabilidad emocional de Lorenzo denunciaba varios estigmas de esta sociedad, que vistos en el plano terapéutico individual, constituía un aviso de una cargada fuente de creación que estaba buscando su camino.

La terapia en su caso sirvió para despejar un sendero a que esa fuerza pueda expresarse.

En síntesis podríamos decir que los logros alcanzados con Lorenzo fueron palpables en estos distintos aspectos:

El abrir un espacio de diálogo a aquello que amenazaba a su subjetividad fue diluyendo a la depresión en episodios cada vez menos frecuentes.

De igual manera, la intensidad de su polo opuesto, aquel más activo, tomaba potencia en el cuerpo hacia la verdadera acción en impulsos que lejos de ser autodestructivos, iban canalizados hacia lo que llamamos aquí su *propia vía*, y que le acompañaban a concretar ideas y culminar proyectos.

Lorenzo demostró una relación más confidente consigo mismo cuando empezó a disfrutar de la soledad y a establecer límites para sus espacios de intimidad.

El dilema entre el control y la libertad cobró diálogos importantes en Lorenzo que dieron rienda a modos distintos de creación, así como reveló formas de relacionarse con los otros que pueden aún continuar generando cambios en el futuro.

En cuanto a la obra artística, Lorenzo incursionó en nuevos modos de creación, con resultados

palpables. Estos son algunos de sus comentarios al respecto en la última sesión:

LL: [...] En cuanto a lo artístico, siento que estas piezas son las más bonitas que he hecho. Me ha servido mucho este trabajo, me acompañó a dejar de lado la cabeza y hacer piezas increíbles.

Es importante mencionar que durante el proceso, y hasta que terminamos el trabajo, Lorenzo siempre tuvo a disposición el Rivotril que le habían recetado. Incluso en el esquema de la terapia, Lorenzo hablaba sobre el uso que le estaba dando a la medicina, decía él, como un modo de experimentación (aclaro aquí que nunca rebasando las dosis sugeridas por el psiquiatra) probando cómo era con y sin el medicamento. Eventualmente fue necesitando menos hasta temporadas en las que no los consumía, pero decía estar tranquilo teniéndolos a la mano. Este tema por su delicadeza no fue cuestionado, es decir, nunca motivé directamente a Lorenzo a dejar sus pastillas, sin embargo, si fue confrontado el tema y puesto en juicio a través de la concientización de Lorenzo y los varios otros medios que fue encontrando para *sanar*; entendiendo por esto, reconectar con su *propia vía*, volver

al *sujeto deseante* que se reconoce en su subjetividad. Esto sí da cabida a un auténtico modo de vida, que permite crear libremente, a veces en estados no convencionales, excéntricos, o alterados de la línea que socialmente se concibe como “normal”, pero por eso mismo, genuinos y vitales para toda persona.

Finalmente, el tema de concluir, o cerrar ciclos, estaba siendo conflictivo para Lorenzo (quizás por lo mismo de su temor a la muerte), por esa razón considero también un logro que ambos hayamos coincidido en el momento de culminar su proceso terapéutico. Lorenzo dijo querer continuar con el trabajo, una vez asentada esta primera etapa. Y también yo me sentí tranquila de dejar a un Lorenzo que al momento puede hacerse cargo de sí mismo y que cuenta con la disponibilidad de contactarme de ser necesario.

Hoy Lorenzo se encuentra en su tarea de plasmar sus experimentos en una fórmula concreta. Con un horno que adquirió durante el proceso terapéutico cuyo final coincidió con la primera quema de objetos. Y finalmente con el propósito de organizar una muestra personal de su obra, lo cual representaría la

primera vez que una exposición suya venga por iniciativa propia y que no tuviera el exclusivo objetivo de vender, sino de mostrar este nuevo trabajo.

Aquella preocupación de Lorenzo de que “El pájaro en cautiverio vuelva a volar” puede tomar tiempo, sin embargo, Lorenzo nunca dejó su vuelo, más bien va aprendiendo a sobrevenir las tempestades, y a comprender que los aterrizajes momentáneos pueden ser muy provechosos.

ANDREA PARRA PERSPECTIVAS SOBRE EL TIEMPO

Actriz mexicana, estudió en la primera generación de Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato y es Maestra en Artes por la misma casa de estudios. Fundó en 2007 el taller que dio lugar a Teatro Anda sin Zapathos A.C. Recibió la Beca de Jóvenes Creadores en dramaturgia para Guanajuato, con la obra *Nacidos en 1984*, cuyo montaje dirige con *Se il mondo*, gira formada en 2016.

Desde 2005 ha participado en más de diez montajes, entre ellos: *La fe de los cerdos* (Dir. Israel Araujo), Festival Internacional Cervantino, Muestra Estatal de Teatro y Muestra Nacional de Teatro de Toluca, Sala Estrecha en Pereira y ASAB en Bogotá, Colombia; *Final de Partida* de Samuel Beckett (Dir. Ernesto García Castro); *Desde el gritadero* (Dir. Emma Guadalupe H.A), *Animales Podridos*, *Degustación de vinos y Homo Canis*, de creación propia; Teatro Anda sin Zapathos: *La casa de Bernarda Alba*, *Etcétera*, *Cucarachas*, *El Nahual de Paramillo*, entre otras.

Con María Inés Cardoso, bailarina de danza butoh, apoyó en una investigación sobre Arteterapia.

Participó en cápsulas para el Gobierno del Estado en 2016. Como investigadora fue publicado su libro *Dramas Fronterizos de Víctor Hugo Rascón Banda; Un ejemplo de historia a contrapelo* con la Editorial Libros de Godot/CONACULTA 2014. En área de canto participó en el XII Festival de Canciones de Adviento y Navidad, Budapest, 2013. Fue asistente de medios, traductora y actriz en Libro de revoluciones *The Great Book of Walls* (WELL Theatre, Australia), Expo Bicentenario, 2010.

Tomó cursos de actuación, dramaturgia, y danza con Lola Lince, Yumiko Yoshioka, Toni Cots y Ester Freixa, Maribel Carrasco, Gerardo Trejoluna, Marta Azuela, David Eudave, Jorge Ávalos, Elizabeth de Roza; así como Augusto Omolú y Jan Ferslev del Odin Teatret.

Recibió cátedras y demostraciones en Siete Caminos Teatrales y Magdalena Project con: Luis de Tavira, Eugenio Barba, Julia Varley, José Sanchis Sinisterra, Iben Nagel Rasmussen Violeta Luna, Jesusa Rodríguez, entre otros. Es encargada de Logística del Festival Internacional A Escenabierta, (Teatro Anda sin Zaphos 2014-2016). En diversos espacios de la ciudad ofreció talleres

de teatro para niños, jóvenes, adultos; y a nivel licenciatura imparte clases de actuación y puesta en escena. Participó en montajes y talleres de teatro desde 1997 en la Ciudad de México.

Perspectivas sobre el tiempo... nuevos métodos en la terapia

Me reúno con Andrea tres meses después de su terapia para leernos textos que ambas traemos sobre la experiencia vivida en su proceso.

En el encuentro veo a Andrea distinta. ¡La veo!

Se deja mirar, distinto a la Andrea que vino el primer día, un poco tímida, como si se escondiera dentro de ella misma.

Distingo más claro también eso que ella ya traía presente el primer día que nos encontramos. Una radicalidad hacia aquello que emprende, lo cual le permitió tomarse muy en serio este trabajo. Desde el primer día pactamos un compromiso que trascendía lo formal de los encuentros. No se trataba solamente de mantener el proceso y llegar a tiempo a las sesiones, sino de poner a disposición la presencia

frente a las propias resistencias y dar prioridad a un espacio nada concreto, a la promesa de un imaginario que ni ella ni yo sabíamos qué era.

Pienso que de otra manera no hubiera sido posible tener a Andrea, que vive a ochenta kilómetros de distancia y a 2 horas en autobús, viniendo a una sesión de terapia que no era de una hora (como usualmente sugiere todo encuadre psicoterapéutico individual), sino de tres o cuatro horas seguidas entre risas, llanto, silencio, cuerpo, colores, experimento, y constante desafío a sí mismo.

A continuación algunos rasgos que tuvo el proceso con Andrea desde el punto de vista terapéutico, en diálogo con un ensayo final que escribió ella misma sobre su experiencia de la terapia, con su autorización de publicarlo, hemos tomado nada más extractos del mismo que aparecen a lo largo del texto entre comillas.

Primeros encuentros

Las primeras impresiones que tuve de Andrea fueron las de cierta apatía ante lo que ocurría en el momento en su vida; de incomodidad dentro y fuera de sí; falta de motivación, de interés en general, traducidas en molestias físicas, sobre todo en la cadera.

“Al iniciar las sesiones me di cuenta de una fuerte desconexión entre la forma de expresarme sobre mi propia condición interior. Como si el cuerpo no pudiera ser escuchado por sobre mi pensamiento racional, sin ser capaz de conocer el verdadero estado corporal y emocional”.

Otro impedimento importante que encontramos para abordar la terapia con Andrea fue una constante intención suya de *complacer al otro*.

“Era difícil conectar o preguntar a mi cuerpo su verdadera necesidad, pues estaban por encima una lista de ocupaciones, preocupaciones, el entorno de la vida cotidiana, sobre todo dejaba pasar mis malestares o alegrías anteponiendo el bienestar de los que estaban a mi alrededor u otras situaciones”.

Nos dimos cuenta de cómo, incluso en este espacio que estaba destinado exclusivamente para ella, Andrea parecía priorizar mis propios intereses como terapeuta; por ejemplo, esforzándose en traer material lo suficientemente *elaborado* a la terapia, es decir, traer cosas claras, con un principio o un fin concreto, con un propósito en su relato. Otra manera que evidenciaba esta aparente *prioridad al otro* en la terapia, era al imponerse a ella misma un *estado* acorde al *encuentro* en términos de *trabajo productivo*; es decir, venir alerta, aparentemente descansada (aunque no lo esté), disponible a trabajar (aunque esté por dentro indispuesta). Esto le impedía observar su *verdadero estado* en el momento. Fue nuevo para Andrea preguntarle al propio cuerpo cómo estaba para encontrar una correspondencia justa con el exterior.

“Me pongo como el otro quiere que esté”, es como ella lo puso en palabras cuando se dio cuenta. Y a medida que esto se fue haciendo más consiente, no solo en el vínculo terapéutico, sino en las interacciones en su vida cotidiana, aparecieron las *necesidades reales* a ser elaboradas en terapia: la relación con su propio cuerpo y una necesidad de generar espacios para estar consigo

misma, para a partir de aquello reconstruir su relación con las cosas que la rodean y las ideas que ella tenía preconcebidas, del mundo y de ella misma.

Vida y obra

La relación implícita de la obra con su propia vida ella ya la había vislumbrado desde que comenzó con el teatro; eso fue un *plus* para la terapia en el sentido de que nos ahorró muchas traducciones del inconsciente al consciente que probablemente hubieran podido prolongarse en el tiempo. La conciencia que tenía. Esta interacción entre la vida y la obra se evidenció desde el primer encuentro, cuando Andrea, introduciéndose a sí misma me contó su trayectoria en el teatro, como intuyendo que a partir de su obra yo la conocería más fácilmente a ella.

“Compartí dos elementos de mi obra escénica y dramática. Por un lado tres monólogos de autoría propia. Estos textos están basados algunos en personajes míos o experiencias de la vida cotidiana que fueron llevados a la escena. Por otro lado, mostré el texto de la obra *Nacidos en 1984*. Estos referentes

nos sirvieron no sólo para encontrar resultados en la terapia de forma práctica sino como para relacionar de forma más concreta los estados emocionales y el proceso de creación”.

Nos fuimos dando cuenta que había muchos rasgos suyos en su desempeño como artista de los que carecía su vida personal; “soy muy tímida en la vida”, “tengo muy mala memoria, solo en el teatro puedo memorizar textos”, “me cuesta ser espontánea en la vida, no como en el teatro”. O como ella describe en su ensayo:

“Soy una persona analítica, observadora tiendo a ser muy racional. Entonces me resultaba frustrante enfocarme en sentir mi interior, el cuerpo, la sensación interior. Es curioso porque en la actuación eso no me pasa. Puedo conectar mente-cuerpo-emoción y verlo como un todo, pero en la vida cotidiana hay una *anti-espontaneidad* que me hace limitarme”.

Por otra parte, elementos de su obra se fueron develando como perfectos espejos de personajes, frustraciones, y temas trascendentales para ella en la vida.

En consecuencia, la cuestión a trabajar en terapia se enfocaba en encontrar maneras en las que Andrea pudiera acceder en su vida personal a aquello

que ella dominaba en el mundo del teatro. Y al revés, cómo hacer que este trabajo personal que estábamos emprendiendo alimente su obra artística.

El cuerpo y la emergencia del otro

El cuerpo fue nuestro punto de partida, a través de ejercicios de relajación y *propiocepción*⁴⁸ previos a cada sesión, o a veces entrenándonos en interrumpir ciertos momentos de interacción para detenernos y sentir el cuerpo. Nos fue útil darle imágenes a la sensación interior, a veces desde una descripción poética, otras desde el uso de pintura. Así, Andrea no solo se fue conociendo por dentro, sino entablando un diálogo entre su sentir con el exterior.

“A lo largo de la terapia fue cada vez más posible tomarme el tiempo para hacer un ejercicio de sensación de mi estado interior.

48 Este término aparece fundamentalmente en las investigaciones de psicofísica. Es el sentido que nos informa de la posición, orientación y rotación del cuerpo en el espacio, y de la posición y los movimientos de los distintos miembros del cuerpo, merced a las sensaciones cinestésicas (o sensaciones de movimiento); los receptores o terminaciones nerviosas de este sentido están localizados en los músculos, tendones, articulaciones y oído interno (*Diccionario de Psicología*, 2016).

“Logré ubicar mis emociones y sensaciones y no ‘suponer que todo estaba bien’, sino darme la oportunidad de hacer algún cambio para encontrar mejoría en mi estado general y así seguir con mi vida pero con consciencia de ‘cómo estaba’”.

Paralelo a sus avances en cuanto a la conciencia corporal y emocional, se iban abriendo nuevos horizontes de trabajo. En una ocasión como un ejercicio de diagnóstico para constatar su relación con el cuerpo, le propuse que simbólicamente determine su *espacio de seguridad* delimitándolo con un pedazo de hilo en el suelo, y que entre en él para constatar cómo es sentirse en su espacio seguro. Fue evidente para las dos que este fue un ejercicio particularmente complejo. Andrea tomó mucho tiempo en encontrar una postura en el suelo tornándose en una experiencia angustiosa que la llevó a la conclusión de que fuera *su propio cuerpo* el que a partir de ahora le sugiriera cambios.

Uno de esos cambios fue en torno a la alimentación, pero no como un mandato de *lógica del bienestar* o de modo de *salud preestablecido*, sino más bien desde algo orgánico, desde una nueva importancia que el cuerpo iba cobrando para ella.

“Evitar algunos alimentos permite diversificar las opciones. Comer o tomar otras cosas diferentes permite al cuerpo estar en otros estados de alerta o tranquilidad y no generar dependencias, tener un estado anímico más agradable así como descansar mejor”.

De igual manera, rutinas de ejercicio empezaron a ser una nueva necesidad. Empezó a evidenciarse una necesidad de soltar ideas predeterminadas de ella misma, las cuales no parecían adecuarse a las nuevas necesidades de transformación que Andrea estaba teniendo es su proceso vital.

Asumimos que su malestar provenía de este viejo patrón de concepción que obstruía el desarrollo de la crisis que ya había emergido en su subjetividad, y que de dejarla fluir, permitiría a Andrea convertirse en esa *otra*⁴⁹ en ella que reclamaba su presencia.

49 En una aproximación de lo visible, el otro es todo aquello exterior a un yo. En una aproximación de lo invisible en cambio, hay una textura ontológica de partículas que constituyen nuestra composición actual, conectándose con otros flujos y partículas con las cuales estamos coexistiendo, sumándonos y esbozando otras composiciones. Tales composiciones, generan en nosotros estados inéditos, enteramente extraños en relación a aquello de lo que está hecha la consistencia subjetiva de nuestra figura actual. Así se rompe, irreversiblemente, el equilibrio de esta figura nuestra, tiemblan los contornos de nuestra identidad entendida como unidad provisoria donde nos reconocemos (Rolnik, 1992).

En este proceso es natural que nuestras concepciones conocidas del mundo (las que bajo *nuevas* condiciones ya no nos sirven y deben ser continuamente renovadas), van a sentirse amenazadas, y esto conlleva a un conflicto interior, que de no ser escuchado y elaborado a tiempo, en muchos casos como en el de Andrea, comienza a exteriorizarse en el cuerpo.

Con el propósito de abordar esta necesidad, recurrimos a ejercicios de danza butoh que ponen en duda toda premisa con relación al cuerpo, cuestionando así las *certezas* que tenemos del mismo, las cuales bloquean una expresión más libre auténtica y orgánica del cuerpo desde su propia potencia.

Para Andrea, según lo comentó, la experiencia con el butoh le aportó nuevas formas de aproximarse a su trabajo escénico. Yo siento que más allá de eso, estas sesiones iban mostrando un camino para que la *Andrea de la razón* diera paso a *otra* que se dejaba invadir con más naturalidad por lo desconocido en ella misma.

El butoh nos abrió también a una perspectiva distinta de observación a sí misma, Andrea dejó caer

el juicio de la mirada y esto a su vez permitió que mucho material personal, consiente e inconsciente, emergiera y fuera cobrando sentidos.

Resignificando repertorios y conductas

Así tocamos un gran tema para Andrea, que fue la cuestión de las etapas de la vida determinadas por la edad; comprendidas estas etapas como esquemas sociales que deben ser vividos de una manera socialmente predeterminada.

Andrea pudo reconocer esta codificación cultural establecida como un estigma en su vida, por no haber experimentado esa cronología tal como lo dicta el paradigma social.

Para ella que empezó desde pequeñita en el teatro, una niña con mucha madurez, lo infantil y lo rebelde parecía asaltar su vida fuera de tiempo.

“Vi que mi crecimiento personal estaba marcado por una supuesta “madurez en la infancia”, “adolescencia tardía” y “niñez en edad avanzada”; a lo largo de las sesiones accedí a ciertos recuerdos de infancia que me tranquilizaron”.

De una manera muy genuina pudo asumir su propio modo de vivir el tiempo. Reconocer en ella *a la madura a la niña y a la adolescente*, y al hacer de esas tres sus aliadas y no sus enemigas, la colmaron de recursos en su vida personal así como en su que hacer creativo. Así ella lo resignificó:

“Aunque sintiera tristeza de no haber tenido una infancia con muchos amigos de mi edad, y al contrario haber experimentando cierta madurez, ahora hay la posibilidad de explotar una nueva imaginación escénica y cotidiana con mayor riqueza que cuando era niña. Esto lo descubrí gracias a la terapia.

“De igual manera, actuar rebelde en la edad adulta no es: evasión, desorden, adicciones o apatía, sino: coraje o valentía de hacer las cosas de otro modo. Vivir con cierto riesgo y modificar los hábitos o los lugares comunes con el fin de encontrar nuevos resultados. Viví la experiencia en la terapia de arriesgar y atreverme a cambiar el rumbo de mis decisiones.

“Me costó trabajo entender que eso no era sinónimo de ser un adolescente que ha decidido echar a perder el día o hacer de la vida un caos, descubrí en mí una rebelión que me moviliza de maneras positivas”.

En el lenguaje terapéutico que proponemos, reconocemos esta capacidad nueva de Andrea como uno de los síntomas de lo que aquí nos referimos como *salud: Flexibilidad en cuanto al potencial de desplegar repertorios y conductas diferentes a partir de los ya instalados* (ver capítulo I).

Prueba de ello fue el síntoma principal de su malestar, la cadera lesionada que se transforma, según sus palabras en “cadera en pie de lucha”. Y este tránsito sucede no por un tratamiento prediseñado para su caso, la adolorida cadera que limitaba no solo su despliegue de movimientos (importantísimo para un artista escénico), sino su propia relación consigo misma. Fue ella, quien en compañía de la terapia, fue afinando la escucha de su propio cuerpo, alterando su relación con el mismo para diseñar incluso una secuencia de movimientos que ella llamó “serie de alivio a la ciática”; este como un ejemplo de algunos cambios y nuevos procedimientos que encontró Andrea para sí misma.

“Ejercitarme a diario me hizo adquirir fuerza en una lesión previa y mejorar la flexibilidad de la columna y con esto evitar que las extremidades sufrieran ca-

lambres o adormecimiento. El bienestar de la columna vertebral resulta para mí algo que ya no puedo dejar a la suerte. “Al terminar la terapia mi cadera estaba en pie de lucha, ya no muerta como antes”.

Podemos suponer, que operando cambios significativos en el propio camino de la subjetividad, pudo Andrea enfrentar este “caos de devenir otro”; y de esta manera “dejar de funcionar aisladamente como una individualidad inamovible, para empezar a reconocerse también en el impermanente proceso de subjetivación que implica muchas veces devenir *otro*, cambiando los contornos en los cuales nos reconocemos” (*Ibid*).

El proceso que hizo Andrea implicó “soportar el caos y la violencia de las diferencias que se engendran en la dimensión visible de alteridad”. Esto en palabras de Suely Rolnik (*Ibid*). Yo añadiría, que para enfrentar esa lucha, más que *soportarla*, como ella dice, las artes son la herramienta estética por excelencia para dar lugar a una transformación profunda desde la lógica de los sentidos que por su naturaleza resuena de manera respetuosa a los propios tiempos internos.

La relación con el tiempo y el “lugar que no existe”

El peculiar sentido de cronología que vive Andrea anunciaba ya un particular modo de vivir *el tiempo*, que nos pidió atención en la terapia. En una de las sesiones ella puso palabras a su continua lucha con el pasar del tiempo: “Es que veo a todo como un proceso, para llegar a ese lugar que todavía no existe”.

Propuse salir a un lugar en la naturaleza para experimentar esta frase que parecía tener el poder de un *mito personal* en ella.

Hicimos una caminata en silencio. Llegamos a un espacio abierto. Trabajamos a nivel corporal en el escenario de la naturaleza y con consignas que giraban alrededor de su mito: “todo es un proceso para llegar a ese lugar que todavía no existe”. Cuando parecía haber concluido, le pido experimentar igualmente desde el cuerpo la frase “este es el lugar; ¡ya existe!”.

La experiencia fue algo ambigua, más bien reveladora para Andrea en el sentido de desvelar la incapacidad de habitar el momento presente. A partir de aquello se planteó otra pregunta: “¿cómo volver

a encontrar el *adentro?*, antes sí conectaba con ese lugar, ¡ahora no lo encuentro!”, luego de un silencio añadió “Se siente vacío, como una continua lucha, las pequeñas cosas no me mueven”.

El capítulo de tiempo parecía empañar todas las vivencias de Andrea, y así mismo la terapia. Poco a poco se fueron generando espacios, instantes en los que ella se encontraba sin correr detrás de sí misma, saboreando su propio tiempo, habitando lo que ella en principio había llamado “El lugar que no existe”.

El mismo final de la terapia relatado a continuación es muy gráfico en el modo en que el arte de Andrea le permite desmitificar este paradigma suyo.

Nuevas maneras de abordar el arte terapia

Varios factores en la relación con Andrea nos llevaron a encontrar una nueva herramienta en el proceder arteterapéutico. Ello resultó de la emergencia de un cambio de encuadre, que a su vez respondía a algunas condiciones, como la dificultad de coordinar los encuentros personales con Andrea, que por motivos de distancia interferían

con la vida cotidiana de las dos al punto de tener varias veces que ser postergados.

La solución de una nueva herramienta me exigía –como terapeuta– una escucha que responde más a la esfera de las artes, (en cuanto a una adaptación creativa a nuevas circunstancias), que a la esfera psicoterapéutica, (frecuentemente determinada en un específico *encuadre*, el cual no necesariamente responde a las necesidades del paciente, como sí a la *tranquilidad* que a un terapeuta le brinda el ser fiel a un cierto enfoque).

Por otro lado, el vínculo terapéutico ya se había establecido, los temas a trabajar eran ya muy puntuales, y la necesidad de continuar con el proceso era más clara.

De esta manera nos dispusimos a dar continuidad al trabajo, con un formato que reúna ciertas características: que no requiera el encuentro presencial de ambas; que aborde los temas que se habían abierto en la terapia y que estaban en plena elaboración, y que se desarrolle en términos creativos.

La atmósfera sobre la cual construimos este nuevo medio de trabajo, era la misma del proyecto ar-

tístico en el que Andrea se encontraba trabajando al momento, una obra teatral que ella escribía y dirigía, titulada *Nacidos en 1984*:

“A modo de una crítica a la sociedad actual, la obra trata de un grupo de jóvenes cuya vida transcurría bajo una dependencia a aparatos artificiales, que hacían alusión a los dispositivos electrónicos, redes sociales y todo lo que hoy en día nos relaciona con el mundo tecnológico. Esta dependencia de a lo artificial, implicaba para estos jóvenes de la obra una vida ausente a la realidad corporal de su existencia. En la obra estos jóvenes son sometidos a pruebas impuestas por un anciano que es libre de la ceguera que tenía los jóvenes sumidos en esa vida artificial.

“Marinés sugirió trabajar con un diario, donde ella me ponía una serie de ‘pruebas’ a llevar a cabo durante aproximadamente un mes. Esto en similitud al personaje que yo había creado en mi obra que ponía pruebas a los jóvenes que estaban desconectados de sí mismo”.

En la terapia utilizamos la metáfora de su obra en proceso, para desde esa perspectiva crear un *diario de trabajo*. En el formato de libro, utilizamos la idea de

la anciana, un arquetipo que para Andrea, durante la terapia, había adquirido la personificación de la sabiduría en ella misma. En la historia que se desarrolló en el diario, fue la anciana quien se suponía dictaba ciertas *pruebas* a las que la misma Andrea era sometida. Estas *pruebas* eran sugerencias específicas que tomé a partir de los temas que Andrea estaba elaborando en la terapia, y que en el formato de *prueba* (que coincidía con el contexto de su obra escénica en proceso) traían un factor artificial a su vida cotidiana, para poder ser observada con mayor perspectiva, abordada con creatividad y dando la posibilidad de resignificar ciertas pautas.

Conclusiones

Por cuestiones de confidencia, voy a evitar los efectos personales que la terapia causó en Andrea, para fijarme en los temas del enfoque aplicado a nivel de encuentro psicoterapéutico con ella y de las repercusiones que este tuvo en su quehacer artístico.

Para esto me centraré en el elemento que dio un giro en el proceso de Andrea por el efecto que tuvo en

su momento, así como representó una novedad como elemento de uso en la terapia. El diario de trabajo.

El diario, con consignas específicas, estaba hecho en el lenguaje de su obra teatral, elaborado de modo tal que ella pudiera trabajar capítulos que habían sido abiertos y estaban siendo elaborados.

De ninguna manera es el arteterapia un enfoque directivo, como lo es el cognitivo conductual, por ejemplo, pero en este caso, con el propósito de tomar el personaje de la obra de Andrea que dicta pruebas a los otros, nos generamos este viaje de sugerencias y provocaciones, más que tareas a cumplir, y así fue también como las tomó ella, sin dejar de lado el desafío que implicaban.

“De entrada las pruebas me parecieron algo invasivas, difíciles pero sorprendentes. Aunque sentía miedo, me causaba curiosidad cómo podía incursionar en éstas”.

Esta experiencia del diario implicó enfrentarse a sus propias resistencias para entrar en paisajes a veces desoladores, de lo inaudito en uno mismo, pero estamos convencidos que solo al tocar con la verdadera desilusión puede prestarse la escucha a la

verdadera necesidad en uno mismo, y continuar a elaborarse un proceso de transformación.

Su compromiso con su propio proceso de sanación, así como el quehacer creativo que implicaba su obra teatral, la llevaron a dar continuidad a esta experiencia que de alguna manera dio también fin a nuestro proceso de terapia.

En cuanto a su creación, me gustaría puntualizar la potencia que estas resignificaciones adquieren en el contexto de su obra artística. Al respecto cito en sus palabras:

“En la obra que dirijo Nacidos en 1984, las ‘pruebas’ era una función rectora, trataba de reconectar a jóvenes perdidos en la tecnología pero que en realidad sufrían de una desconexión entre la mente y el cuerpo, que ahora me doy cuenta, era justamente eso que yo sentía y que estuve trabajando durante la terapia. [...] El haber tenido la oportunidad de vivir yo mismo esta metáfora a través del diario de terapia, me permite a mí enfrentar a mis actores, a mis ideas y al público con una forma mejorada y con armas reales de laboratorio. Incluso he podido aplicar parte de esta herramienta

de la terapia en los jóvenes del montaje y estamos teniendo buenos resultados hasta ahora.

“El momento final de la terapia coincide con mucho movimiento, el inicio de un nuevo trabajo, estoy dejando el que tenía y puede hacer un viaje. Por lo tanto la apertura a un nuevo personaje en mi que habíamos estado trabajando en la terapia va cobrando sentido con las nuevas vivencias”.

Concluyendo con el tema de la potencia que Andrea distinguía en su trabajo artístico y al que no podía acceder en su vida cotidiana, también se ven avances.

“Es muy bueno ahora poder distinguir que las facetas de los personajes [que he creado] son posibilidades [a tener en cuenta en] cuestiones personales en la vida. Me doy cuenta de que muchos de mis personajes suelen nacer de experiencias propias o son partes de mi personalidad”.

Finalmente, rescatando algo de material del diario, uno de los ejercicios despertó en Andrea escenas muy vívidas de su infancia:

*Un recuerdo,
Cuando atropellaron a mi hermana,
Llamaron a mi mamá al teléfono y ella se fue y me dijo que
me quedara con Lulú⁵⁰
Entonces aprendí a ser madura
A los cuatro años*

El desamparo de una niña que siente por primera vez la soledad es transformado en un relato, surreal a la vez que totalmente realista, por estar hecho de las verdaderas vivencias que una niña puede elaborar desde la escritura del adulto que le presta sus palabras siendo fiel a la profunda experiencia que solo vibra de tal manera en la vertiginosa inocencia de la niñez.

El monólogo de la niña, adjunto aquí a continuación, es una evidencia de una resignificación importante para Andrea, pero no tan reveladora como la lectura de ese monólogo que ella hizo en la última sesión con la voz de la muñeca.

Al hacerlo Andrea por fin llegó “*al lugar que no existe*”, el de su *mito*, el inalcanzable que hacía de todas las vivencias un proceso *hacia algo más que aún no estaba siendo*.

50 Muñeca de Andrea, y protagonista de su monólogo.

En su lectura Andrea no me estaba considerando a mí primero, ella estaba siendo *ella* para ella misma, dejó aquí lo que escribí al escucharla:

“[...]Leía cada palabra como si no conociera el texto, como escuchándose a sí misma pronunciar los sonidos. Y así se reía de las cosas que parecían emerger del texto, como si la muñeca las estuviera escribiendo al tiempo que ella lo leía y para mí se convertía en una vertiente imparable de imágenes. Así Andrea se escuchaba y reía, mientras leía varias veces debía detenerse para reír y hasta llorar de la risa. Pero eso no parecía una interrupción, volvía a la voz de la muñeca, y así leyó hasta el fin que nos dejó sumidas en un silencio denso como el placer de un sollozo”.

Lo que a nivel personal representó esta experiencia en Andrea, tiene que ver con la resignificación de varias de las creencias que hasta ahora tenía en cuanto a su relación con el tiempo y las etapas de la vida. Implicando el rescatar de eso que cada mujer, niña o anciana que en ella ya habitaban, para aplicarlo en la solución de necesidades específicas que tenía. Como ejemplo, la complicidad de la niñez y la madurez en este relato es evidente tanto a nivel simbólico como real.

Andrea hace un hallazgo al reconocer en esta sesión a un aliado creativo de entre sus propios personajes, así es como se constata en este dialogo final de su terapia.

MC: ¿Qué hiciste para escribir así? [refiriéndose al texto que leyó de Martina]

AP: Fue una sorpresa. Solo estaba siendo. Escribiendo así, me iba adentrando a una cosa que no se nombrar. Entraba a personajes que existen, a veces salen y a veces solo no están disponibles.

MC: ¿Qué descubres de la niña en ti?

AP: Ella me da un poder para poder entrar en estos lugares.

En la voz de los artistas

Fragmentos del Diario de Andrea



LEONARDO DÍAZ
LA VULNERABILIDAD COMO CONDICIÓN
PREVIA A LA TRANSICIÓN

Encontré la obra de Leonardo en la galería de Scott Forman en el centro de arte Fabrica la Aurora de San Miguel de Allende.

Como primera impresión su pintura me transmitía fragmentación. Cuerpos rotos, descontextualizados. Veía íconos recurrentes como la noción de cuerpo y casa, las caras desdibujadas. Todo aquello que en mi generaba desconcierto, estaba expresado sobre tonos pasteles al punto de tornarse melosos. Configurando así una escena ambigua muy bien lograda estéticamente y con múltiples conceptos contradictorios.

Le contacté y él aceptó enseguida participar en el experimento.

Comenzamos a trabajar durante un período que culminó en cinco meses.

A continuación, una breve síntesis de la experiencia con Leonardo desde mi punto de vista como terapeuta.

Comenzando

De la entrevista a la terapia

En muchos momentos al inicio, los encuentros se visiten de ‘*entrevista*’. Quizás por ser esta un contexto más común para Leonardo como artista, lo cual lo habitúa a abordar su labor creativa en términos expositivos.

Dada esta situación, asumí que esa será la manera de hacer el vínculo como ‘paciente’-terapeuta, y acompañe estos diálogos que no carecen de material muy interesante sobre la obra y vida de Leonardo, pero cuyo contexto empaña las primeras sesiones de una *coraza formal*, la cual dificulta encontrar el punto de *vulnerabilidad*; aquel lugar donde se baja la guardia, las defensas cotidianas caen y nos abrimos a lo desconocido. Lo que se llama ‘resistencia’ en la terapia estaba hecha en Leonardo de aquello que los artistas utilizan para presentar su obra sin ser evidenciados a causa de ella.

El cuerpo

Herramientas hacia la vulnerabilidad

Entonces fuimos introduciendo *el cuerpo* en su proceso. Definitivamente marcó un cambio en la calidad de los encuentros. Para empezar con algo básico, introdujimos al trabajo una relajación de pocos minutos, en la cual ponemos atención en lo que ocurre en nuestro interior soltando así lo *innecesario*, sea esto músculos, ideas o emociones que no pertenecen al momento. A partir de ese estado abordábamos la sesión escuchando las necesidades que Leonardo tenía.

Cada vez entrábamos más en el contexto terapéutico. El vínculo entre Leonardo y yo como paciente-terapeuta se reforzaba y los temas que él traía, me parecían auténticas situaciones o desafíos que atravesaba en su vida personal.

Las herramientas principales con Leonardo fueron el diálogo, el dibujo, el cuerpo como contenedor de experiencias al que recurriamos en cada ocasión, la relajación, sonido y música, visualización de imágenes.

Diálogos con la obra

‘Otras miradas’

Fuimos descubriendo que los temas recurrentes en la vida de Leonardo habían estado perfectamente simbolizados en su obra: la casa, los cuerpos divididos, la ficción entremezclada con la realidad, lo invisible en lo cotidiano, las risas y expresiones grotescas de burla en muchas de sus representaciones, coincidían con puntuales vivencias en la vida de Leonardo.

Él insistía en que aquellos contenidos no habían sido su intención de representar; que para él esas imágenes significaban algo distinto. Fue un proceso importante con Leonardo en este punto invitarlo a jugar con los significantes que iban emergiendo, sin querer catalogarlos como nuevas lecturas de su obra. Simplemente como ‘otras’ miradas que su trabajo tenía. Miradas que en el contexto terapéutico se convertían en portales muy valiosos hacia profundas memorias, imaginarios y espacios del inconsciente en su vida.

Para Leonardo era importante tener claro que estos diálogos con su obra, no tenían la pretensión

de analizar su trabajo ni de catalogar su pintura. Si no que eran vehículos para acceder a un subconsciente que estaba expuesto, aunque de manera muy disimulada en su obra. Disimulada porque no es lo explícito en la obra de Leonardo. Como él hace hincapié, su obra no es *personal*, no busca la autoreferencia. Pero como ambos concluimos luego de una sesión de diálogo con una instalación de un cuarto con cinco obras suyas: “el inconsciente encuentra filtros en la creación para expresarse”, aunque sea en secreto, en códigos que escapan de las primeras lecturas del mismo autor.

El giro

A partir de la *crisis* una posibilidad

Un giro importante en su proceso tuvo lugar concu-
rridos tres meses de trabajo. Leonardo comenzó a ha-
blar de una crisis creativa. Sentía que era tiempo de
dar un giro a su obra. En sus palabras: “siento que mi
obra ya me ha dado lo que tenía, pero ya no me dice
más [...] necesito profundizar en el concepto”.

Leonardo dice estar consciente de la posibilidad de sostener el trabajo en la misma línea en la que ha estado siempre. Es un camino conocido y es lo que le ha mantenido en el arte hasta entonces. Sin embargo, pensó que era buen momento para abandonar ese espacio seguro en el arte y sumergirse en algo de profundidad en cuanto al concepto.

Aquí cito una reflexión mía de la sesión en la que emergió la necesidad del cambio de línea en cuanto a su trabajo. Esto a propósito de las indefinidas maneras en la que actúa la terapia:

“A veces actúa de extrañas maneras, muy silenciosas o invisibles, a veces resuena años después de haber hecho un proceso. A veces maquina a niveles profundos sin que nos percatemos... pero tan solo el hecho juntarse y destinar este tiempo a la sanación, permitiéndose entrar en espacios propios pero desconocidos, ya detona efectos en múltiples ámbitos y genera consecuencias; por ejemplo el hecho de que hayas culminado un proceso creativo y te hayas abierto a una nueva necesidad de tu creación.

Quién sabe si la terapia hizo de protector y contendedor incitando a que eso suceda, no lo podemos

saber, pero esa necesidad está sucediendo ahora y tienes el apoyo de la terapia para sumergirte hacia donde ella te lleve”.

Un nuevo proceso

Entrando en lo desconocido

A continuación extractos de diálogos sobre los abordajes del nuevo proceso:

Leonardo: “Mi obra no me dice más. Reconozco que he desarrollado mi propia técnica, pero ahora no es suficiente.

“Siento la responsabilidad de madurar. Quiero decir algo más. Lo otro ya lo experimenté, lo siento agotado.

“Necesito fluidez que facilite la conceptualización para realizar una obra. Encontré un tema que me motiva genuinamente.

“El proyecto nuevo me genera endorfina, siento que estoy avanzando, espero que no sea fugaz... Me siento en la adolescencia de este nuevo emprendimiento.

“Es la primera vez que abordo una obra con el concepto y no con la estética como punto de partida.

“Tengo miedo de que se repita lo que me sucede siempre, que aquello que me atrae luego me deja de atraer. Temo colgarme aquí, que todo quede en lo mismo. Que no se asiente la idea, que no haga músculo”.

Final

Reflexiones, miradas, nuevas preguntas

A continuación se hará una reflexión de los puntos clave en los que ha movilizó la terapia en cuanto a lo artístico en la obra de Leonardo.

El tránsito de una serie a otra, de un capítulo culminado a otro nuevo, con sus nuevos desafíos y el desapego de abandonar lo conocido, implica en lo artístico, como en todos ámbitos, una capacidad de abordar las *muertes* y los *nacimientos*, de los que está hecha la vida.

Estos devenires no suceden de manera genuina y fluida, de no haber en el individuo una capacidad de vulnerabilidad. Vulnerabilidad como la condición que implica soltar los juicios previos y las corazas defensivas del *ego*. La condición que nos permite acercarnos entre individuos, porque el reconoci-

miento de la vulnerabilidad en sí mismo permite observar esta condición en el otro y así generar vínculos genuinos, que son respetuosos a la naturaleza cambiante del sí mismo y de los demás.

La *vulnerabilidad* en el proceso de Leonardo, tal como se ha descrito, fue un momento clave en la terapia. No nos hubiera sido posible comenzar a trabajar sin que los dos soltásemos la predisposición a mostrarnos tal como somos. Esto implicó abandonar el lugar seguro y conocido que representó el formato de la entrevista en los primeros encuentros.

El trabajo terapéutico sostiene que lo que se mueve al nivel de este encuentro, se refleja así mismo en otros ámbitos. Así el efecto de haber logrado la condición vulnerable que nos permitió abordar la terapia, también afectó a nivel personal a Leonardo, y a nivel artístico, permitiéndolo entrar en el espacio desconocido que es un nuevo proceso de creación, en otro lenguaje, con otras reglas de juego.

Continuando con esta lógica de reflejo en distintas dimensiones; me gustaría relatar la emergencia de un personaje que fue conformándose en el proceso de Leonardo. 'El Justo' tal como Leonardo lo

llamó, era aquel que empezó a aparecer en los momentos vividos como de *riesgo*, momentos que desafiaban cierta comodidad en su vida, en aspectos como lo económico, lo social, etc. Cuando se presentaba tal situación de lo adverso, en vez de reaccionar negativamente como le era usual, 'El Justo' emergía con un flujo de creatividad, refrescando la situación con nuevas maneras de interactuar y no solo generar soluciones, si no de resignificar la *crisis* como una *oportunidad*.

Así, podemos suponer que este nuevo personaje en Leonardo puede haber sido un aliado en el momento creativo de emprender un nuevo proceso artístico, con todos los desafíos que este implica.

En cuanto al *giro* en la obra de Leonardo. Personalmente no creo que la obra previa a la terapia sea formalista. De hecho, mi primera impresión de la misma tuvo principalmente un efecto estético, pero así también representó material conceptual el cual he descrito previamente.

En cambio, lo más contundente que veo en su trabajo a partir de esta nueva serie que está emprendiendo, es el cambio del punto de partida en el proceso crea-

tivo. La obra deja de ser para Leonardo un proceso exclusivamente visceral, cuya guía es lo estético, el color, la forma; y pasa a ser un asunto de reflexión, de auto-interrogación.

Así como no es posible en la vida calificar si es mejor o peor ser introspectivo o extrovertido por ejemplo, no pretendemos decir que la calidad de la obra sea superior o inferior dependiendo de si el punto de partida es la forma o el concepto. Pero sí, continuando con el ejemplo, podemos afirmar que para un individuo introvertido representa un crecimiento personal el explorar partes de sí mismo extrovertidas, y viceversa; así también un arte visceral y guiada por la forma, puede ganar profundidad desafiándose a explorar el concepto como detonante del proceso creativo.

Lo importante a nuestro parecer, es el mayor conocimiento de sí mismo que lleve a una amplitud de repertorios que puede ejercer el sujeto tanto en la vida como en su creación artística, y eso es lo que se demuestra en el proceso de Leonardo.

Finalmente, me permitiré relatar una de las sesiones finales con Leonardo, sentados frente a la nueva obra.

Sesión

Un fragmento de diálogo con la obra

Estamos sentados frente a la obra en construcción, la primera de la nueva serie.

Marinés Cardoso: ¿Qué es lo que te provoca?

Leo Díaz: Genera sensaciones extrañas, quizás neutra, ni felicidad ni tristeza, pero sí algo de nostalgia.

Me remite al efecto que provocaron en mí las imágenes de Salvador Dalí. Mi padre me las enseñó por primera vez. Me impresionaron esos escenarios, me hubiera gustado estar dentro de ellos.

Con esta pintura vuelven las ganas de entrar en esos paisajes, la vastedad sin leyes, esa falta de sentido, aquello que se escapa a la ‘realidad’. Cosas raras, extrañas.

MC: ¿Qué memoria te asalta cuando abor das esta sensación? ¿Hay alguna experiencias que te remita a estar en un espacio así?

LD: Sí, recuerdo el viaje en coche a casa de mis abuelos, en Colima. Atravesábamos en línea recta en la carretera el lago Sayula. Me daban ganas de parar y correr alrededor del lago.

Pero no lo pedía. De haberlo hecho mis papás no hubieran escuchado ese deseo... ¿o sí? Tal vez... o quizá hubieran pensado que es ridículo.

MC: Es interesante cómo ese pensamiento de prohibición no provino de tus padres, sino de tu propia censura del deseo.

Como si el niño dejara de serlo, porque no expresa y grita su deseo como un niño, sino que considera las consecuencias.

Como si en ese momento estuvieras introyectando aquello que rechazabas de tus padres.

LD: ¡Sí! Entonces esta pintura quizás representa una resistencia a esa parte, una rebeldía a mi autocensura, a los padres que rechazo dentro de mí.

Pintar esto es como correr por el lago seco.

MC: ¿Como materializar el deseo censurado?

LD: De hecho hace no mucho fui en camión por ese lago, y vi algo muy extraño; imágenes de rinocerontes, jirafas, elefantes superpuestos en el lago... creo que se trataba de anuncios comerciales, quizás estaban haciendo publicidad del zoológico o algo así...

MC: ¡Ah! ¡Los animales de los paisajes de Dalí!
¡Construyeron ese paisaje para ti! (risas)

LD: Me pregunto por los huesos...

MC: Para mí los huesos hacen que el cúmulo de capas de distintas realidades emerja no de un paisaje, si no de un individuo. Como corporizando aquel paisaje que viste afuera, en Dalí. Introyectando las capas de múltiples realidades.

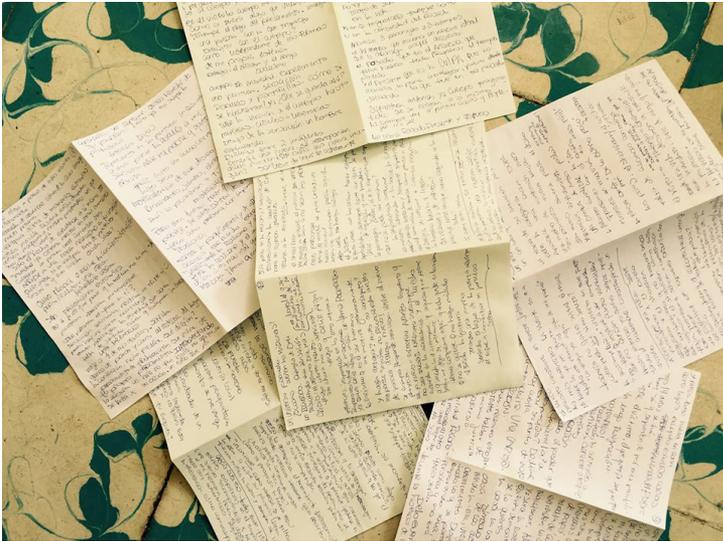
LD: Entre la psique infantil y la del adulto hay un acceso a una dimensión extraña. Un lugar en el que la lucidez no es más real que el sueño. Me digo a mi mismo: ¡Vamos a encontrar esa puerta!

IMÁGENES DE LEONARDO

Primeras impresiones que recibí de su trabajo



Ejercicios durante el proceso



Trabajo en proceso durante el tránsito de la terapia



Nuevo Proceso



IVÁN PUIG DE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO

Primera parte

Definiendo un vínculo

No es fácil definir la relación de Iván con el arte. Él mismo prefiere evitar el título de artista y referirse a las artes como su oficio de trabajo. Irónicamente en este vínculo *vida y arte* encontramos una íntima estrechez donde ambas se disuelven en Iván. Un compromiso total y entrega apasionada a la actividad que le ocupa al momento siempre de manera innovadora y creativa. ¿Acaso no es eso ser artista? Me parece que el conflicto de Iván al respecto radica más bien en los estereotipos impuestos hoy en día por el sistema de las artes. Y de eso también tiene su obra, una resistencia a lo establecido, una confrontación a la situación actual.

La importante carga ideológica, política y de pensamiento que tiene su trabajo, harían pensar en el modo contemporáneo de un artista conceptual, sin embargo

Iván también puede ser muy plástico y virtuoso en el trabajo formal del arte; lijar madera, reciclar chatarra, experimentar con sonido y formas no convencionales de tecnología, sirven para describir su obra.

En esta basta paleta de medios de creación existen algunas constantes que caracterizan su trabajo: el cuestionamiento a lo establecido con humor, ironía o sarcasmo, sus obras casi siempre interrogan aspectos cotidianos de la realidad. Al mismo tiempo se evidencia lo lúdico, juegos de palabras, experimentos científicos, tomados tan seriamente como solo al juego se puede tomar. Y finalmente la calidad poética que tiene su trabajo plasmada en una estética muy limpia y visual.

Pero definitivamente, si tuviera que hablar de un rasgo principal en la obra de Iván, es la intensión de que esta tenga resonancia en el plano de lo real inmediato. En sus palabras, “que contenga la fuerza transformadora, política y creativa, con resultados concretos y tangibles y también con efectos sublimes y sutiles”. Iván tiene un total compromiso como ciudadano del mundo y como elemento de una comunidad, y tiñe su obra de este afán ya muy poco visto

de “querer transformar el mundo, de que las cosas mejoren, ¿por qué no?” –se pregunta Iván–, “de no ser así estaría en una posición de soberbia.”

Hay una profunda indignación ante la situación actual que mueve a Iván a hacer algo al respecto, ese, diría yo, es un rasgo principal de su obra.

En noviembre de 2015 empezamos a trabajar. En su taller, (que más que atelier de artista parecía un laboratorio científico, o el salón de juegos de una nave espacial), sostuvimos pocos encuentros.

¿Qué no nos permitió hacer un proceso terapéutico individual profundo? Hay algunos factores.

Para empezar coincidió con una etapa bastante conflictiva a nivel personal para Iván. Su mundo interior estaba atravesando importantes cambios que amenazaban su estabilidad emocional. Como un tiempo de caída de estructuras, a la espera del momento de volver a acomodar y reconstruir, sin que ese momento parezca llegar. El vínculo *paciente-terapeuta*, necesario para el trabajo, no logró hacerse en medio de esa caótica deconstrucción. Quizás por la poca intuición de mi parte en cuanto a la gravedad de la caída en la subjetividad de

Iván; también por su dificultad de mostrarse en una situación vulnerable.

Siempre nos resultó más accesible girar alrededor de su obra, lo cual habría sido un lugar alternativo para afianzar el vínculo y abordar el trabajo desde su subjetividad, pero esto no sucedía con Iván; él insistía en que su obra no representaba una relación con su vida personal, en sus palabras: “Hay poco de mi quehacer artístico que obedezca a una revelación más íntima”.

De esas pocas sesiones, sin embargo, se pudo rescatar elementos que señalaban cómo continuar el camino con Iván. Habíamos encontrado un lugar que se reveló disponible para un diálogo más profundo. El cuerpo. Ahí no había resistencias para él, su cuerpo hablaba de sus verdaderas necesidades, y dejaba descubierta a la vulnerabilidad.

En sus palabras, luego de un ejercicio sencillo que involucraba al cuerpo como medio de expresión, comentó: “Me gustó trabajar con el cuerpo. Siento que por ahí podría haber un camino. Desde niño me siento inseguro con el cuerpo”.

Definitivamente, de querer continuar con la terapia, era indispensable un giro de encuadre. La forma de terapia uno a uno, en su propio espacio no estaba ayudando. También me di cuenta que el diálogo a través del lenguaje siempre era una trampa que nos llevaba a confrontar una parte intelectual muy predominante en Iván, la cual prevalecía en el vínculo terapéutico.

Hizo falta la espera de todas las caídas de las piezas para que Iván volviera a hacer contacto conmigo, tal como lo habíamos pactado. A pesar de que habíamos acordado que él me contactaría cuando estuviese listo para recomenzar, me di cuenta de que fue un error no haber tomado la iniciativa cuando la terapia era más necesaria que nunca.

Cuando nos reencontramos con Iván habían pasado unos meses; lo poco que habíamos recorrido se había enfriado; habría que volver a comenzar. Pero esta vez sería bajo el nuevo encuadre que el mismo encuentro con Iván estaba sugiriendo. Sería fuera de su lugar de trabajo; lejos de su forma predilecta de comunicación, la ideas, el intelecto; sería convocando a otras personas, a nivel grupal; y no estaría en el esquema de terapia, sino de *laboratorio corporal*.

Segunda parte

El laboratorio corporal como herramienta de trabajo personal

Lo que prosiguió en el trabajo con Iván fue la creación de un *laboratorio corporal*. En esto confluyeron varios factores. Yo tenía previamente el interés de experimentar esta clase de procesos con artistas dentro del contexto de esta investigación. El caso de Iván fue un detonante para configurar este espacio de trabajo como parte de su proceso, y al mismo tiempo poner en marcha el estudio del laboratorio corporal para artistas.

A pesar de que el laboratorio pretendía de alguna manera dar continuidad a lo que se comenzó con la terapia de Iván, él fue invitado al encuentro como uno más de sus integrantes. Pienso que esto ayudó a sacarlo del marco de la *terapia* para que Iván pueda relacionarse libremente en el proceso. Aquí un preámbulo de lo que trató el trabajo.

Cuerpo transitorio

Laboratorio de creación para artistas

Se trata de una búsqueda colectiva de creadores y artistas de distintas disciplinas a través de las herramientas: danza butoh, movimiento auténtico, masaje, relajación e improvisación.

El propósito es hacernos preguntas a partir del cuerpo, la quietud y el movimiento.

Una pregunta recurrente fue en torno a la creatividad como fuerza constante que nos atraviesa y nos mueve a cada quien en la expresión de su oficio cotidiano: ¿qué ocurre cuando convocamos esa energía y la proyectamos en otros soportes expresivos, en este caso el cuerpo?

A partir de esa pregunta, el laboratorio, como tal, está abierto a la transformación que sugieran la energía, intereses y necesidades de cada integrante.

No son necesarias bases de trabajos similares ni condiciones o habilidades físicas previas. No hay un costo económico, pero sí la necesidad de un compromiso de asistencia que es indispensable para profundizar un trabajo grupal.

Así se formó un grupo de nueve artistas que se comprometieron al laboratorio completo, entre ellos Iván. Todos concluyeron el proceso de siete sesiones intensivas de cuatro horas cada una y colaboraron con las respuestas a una serie de preguntas que se les planteó en cuanto a las vivencias experimentadas en el laboratorio, y a cómo estas repercutían a nivel personal, así como en su momento creativo aplicado en sus trayectorias como artistas.

Fue muy enriquecedora la experiencia de seguir cada uno de sus procesos. Las respuestas y comentarios de la mayoría de ellos corroboraron las hipótesis que nos planteamos en esta investigación, sin embargo no las incluimos en esta edición por términos de extensión y para no desviar el tema de la terapia individual. Así que volviendo a Iván, fue él quien, a pesar de haber sido invitado igual que todo el resto de colaboradores, aportó más profundamente en cuanto a su experiencia, respondiendo no solo al cuestionario, sino describiendo detalladamente su relación con los ejercicios que atravesamos en el laboratorio, y el efecto que cada uno de ellos tuvo en su interior.

Recuperando algunas de sus anotaciones, el laboratorio para Iván representó un “descolque físico y movimiento de espíritu”, continúa así:

“En principio reconozco un in crescendo en intensidad y en la profundidad con la que me permitía entrar a tus propuestas, pero el común denominador es que me quedaba el resto del día y quizá un poco más, a flor de piel, en una hipersensibilidad que siempre aprecio por que me conecta con el impulso vital, con la fuerza verdadera que reside en el interior.

“Aunque nunca he sido muy tieso, quiero decir, no demasiado, hacía tiempo que sentía una desconexión con el cuerpo. Creo que de todo este trabajo eso ha sido lo más relevante para mí. Cada sesión he tenido muy presente lo que en un principio planteaste sobre establecer preguntas desde el cuerpo y aunque no siempre he logrado plantear las preguntas con claridad, muchas veces sí que me han llegado respuestas con claridad; y también me han llegado más preguntas”.

El laboratorio tiene la característica de ser un trabajo colectivo que al mismo tiempo puede ser muy personal, y manifestarse para cada integrante de

manera distinta. A la pregunta ¿qué sientes que estás entrenando a través de este trabajo?, responde:

“Me parece que estoy entrenando la sensibilidad. Siento este proceso como si estuviera removiendo con alta frecuencia una capa de sarro que se ha ido formando con el tiempo. Esto ha recuperado en cierto grado mi flexibilidad física, mental y emocional. Tampoco podría decir que soy una persona renovada o que he logrado desentramar mis conflictos más íntimos, pero sin duda todo este trabajo me ha llevado por caminos insospechados. He disfrutado también de ver a los otros, pues resulta muchas veces revelador y a partir de esa observación se cobra una consciencia diferente del propio actuar”.

Podríamos definir algunos temas que trabajó Iván dentro del laboratorio:

A nivel físico fue quizás el primer desafío. Considero que este entrenamiento es bastante exigente, sin embargo el mismo formato de laboratorio, estimula a que cada uno lleve las consignas a su propio límite. Iván se lastimó más de una vez —explica en su ensayo final— “no sé si es porque estaba realmente empujando mis límites o por que no conozco

donde están”. La concientización de esta relación necesaria con el propio cuerpo, aunque pueda parecer bastante básica, tiene mucha complejidad al aplicarse a los cuerpos que habitamos, los cuales están condicionados a funcionar mecánicamente sin la necesidad de estar acompañados de la conciencia. De ahí que tendemos a hacernos daño, no solo físicamente, sino con hábitos autodestructivos, los cuales el cuerpo está continuamente denunciando, pero por no estar alertas a su sutil escucha, esa fuerza intuitiva en nuestras vidas, la mayoría de las veces pasa inadvertida.

El trabajo corporal también se reveló cómo el gran contenedor de todo lo que representa el ser; desde pensamientos, memorias, asuntos inconclusos, sueños, etc. Esta complejidad del cuerpo fue especialmente palpable para Iván a través del ejercicio que él mismo comenta: “cuando Bo, con quien compartí el ejercicio del masaje me tocó un punto muy específico en la espalda, me vino de golpe el recuerdo de un pendiente procrastinado durante algún tiempo [...]”.

El cuerpo fue el soporte expresivo sobre el que trabajamos; el mismo nos servía de vehículo para abor-

dar otras partes de nuestro ser. Así fue que Iván encontró también desafíos en lo emocional, especialmente cuando implicaban un cierto nivel de agresividad. En aquel límite interior, Iván se quedaba bloqueado en lugar de fluir con la intensa carga energética de la que está hecha la agresividad, la ira, el enojo, y otras emociones que son rechazadas en nuestra sociedad, y cuya represión casi siempre deviene en violencia.

Lo interesante aquí fue que Iván pudo concientizar el fenómeno de rechazo que en él ocurría; acerca de un ejercicio al respecto comenta: “a mí me costó un buen rato quitarme la sensación de enojo y negatividad que me dejó”, concluyendo él mismo de esta manera, “la domesticación de las emociones a que tanto nos aferramos tiene que ver con la negación de nuestra parte más animal”.

Por la riqueza de materia que detonó esta experiencia en todos, denunciando, un pobre manejo de la agresividad y otras emociones fuertes, acordamos canalizar el entrenamiento hacia el trabajo con lo *animal*. Así describe Iván una sesión que empezó con un calentamiento intercambiando pelotas pequeñas mientras caminábamos libremente por el espacio:

“La secuencia de ejercicios que comenzó con las pelotas me pareció muy, pero muy, fuerte. Comenzamos por ofrecer a los demás y era muy bonito ver a los ojos y la verdad que yo estaba tirando pura buena onda, pero luego la pelota se fue convirtiendo en objeto de deseo y todo tomó una tónica de competencia hasta que llegamos a la fuerza física para arrebatárnosla. Después pasamos al círculo y ahí ya era una franca batalla, que tenía sus tintes divertidos hasta que comenzamos con el someter y ser sometido, ahí me quedó una sensación de tristeza grande. Finalmente era una tremenda contraposición de voluntades y no me gustó nada la sensación. Nuevamente me costó deshacerme de la misma”.

Eventualmente llegamos a un ejercicio con el animal, en donde Iván tuvo una experiencia parecida.

“Devenir animal es siempre un placer, el pretexto para dar rienda suelta al sentimiento que procuramos controlar. Este día yo de por sí venía bastante en esa energía, así que me vino bien. Aunque me costó trabajo la interacción con los otros porque en general los sentía muy violentos y trataba de huir de ese tipo de relaciones. Me sentí definitivamente

más cómodo con el cambio que con cualquier otro. También vi lo difícil que es devenir algo que no conoces. [...]”.

Por no mencionar otras situaciones que representaron desafíos y aprendizajes para Iván, así como para el resto del grupo, cabría preguntar: ¿se puede considerar al laboratorio como terapia?

Definitivamente no. Cuando hablo de los temas que Iván trabajó me refiero a lugares de su subjetividad que fueron tocados, quizás abiertos y algunos de ellos llevados a diálogo, siempre desde el cuerpo. Pero no necesariamente fueron temas *elaborados*. Ahí radica la diferencia con la terapia. Sin embargo, pienso que el haber empezado un trabajo individual con Iván, previo al Laboratorio, fue un factor que le dio la confianza e impulso para buscar más profundamente en el trabajo colectivo. Esto se confirma en los matices que expresan sus respuestas finales. Iván llevó lejos su propio experimento.

No podemos negar que hubieron avances en materia personal dentro de su proceso, nuevamente citando a Iván:

“He descubierto muchas cosas, dependiendo del ejercicio. Me da la sensación de recibir mucha seguridad después de cada sesión, como si se acomodara algo que comienza a disipar la esquizofrénica manía de dudarle todo. He encontrado paz, por lo menos esa es la sensación que me queda al término del laboratorio. Aunque en otras ocasiones terminé enojado o inquieto. En todo caso sintiéndome vivo”.

Regresando en el tiempo, si consideramos la terapia individual con Iván, nos parece que este entrenamiento ayudó a desplegar la energía desde su centro predominante, el intelectual, hacia el físico y emocional. Ahora, a nivel terapéutico corresponde ocuparse por asentar la experiencia en todos los centros. En otras palabras, el cuerpo es muy generoso en su capacidad de sacar a superficie temas ocultos en el inconsciente, sin embargo, el laboratorio, por su contexto, no es el lugar propicio para acompañar situaciones específicas que emergen en lo individual, que a veces requieren de un acompañamiento más íntimo.

En cuanto al componente creativo paralelo a la terapia que le ocupa a esta investigación, podemos

suponer que el trabajo con Iván sí tuvo resonancia en su obra artística, gracias a su propia respuesta en cuanto a si el laboratorio y su trabajo de oficio tuvieron relación:

“Definitivamente sí. No sé muy bien de qué manera pero si cada vez que salgo de ahí me siento tan movido, tan a flor de piel, entonces esto para mí es el principio de lo creativo: el moverse, el generar la grieta o el intersticio que permita atar nuevos cabos. Que des-acomode. Ya de por sí, soltar el cuerpo y liberarse de juicios sobre su estética, sobre su movimiento, permitirle a tu cuerpo manifestarse frente a un grupo de desconocidos ya implica una incomodidad”.

También podríamos remarcar la curiosa relación entre la temática que ocupaba la obra artística que desarrollaba al momento Iván, sobre el estudio de La Energía. Y cómo el trabajo de Laboratorio resulta ser un proceso que enfoca su interés en la energía individual y grupal, estudiándola de manera pragmática, transformándola, aprendiendo de ella.

Estoy segura que de haber continuado con la terapia habríamos identificado más claramente la relación del proceso personal con la obra artística de

Iván, a pesar de su convicción de que su obra no aborda el ámbito de lo íntimo, me parece que al final fue evidente la estrechez que existe entre los procesos de subjetividad y su trabajo en el arte. Estoy segura también que a nivel personal la continuidad de la terapia hubiera podido ser un buen acompañamiento en atravesar un tiempo de caída de estructuras, tal como lo definimos al principio.

Pero regresando a la pregunta ¿por qué no pudimos continuar?, me gusta pensar en el vínculo terapéutico como un ente orgánico, un ser vivo que habita bajo las mismas leyes y sufre de parecidos caprichos que en nosotros se escapan al entendimiento racional. Un impedimento importante pudo haber sido la amistad que se empezó a entablar con Iván fuera del esquema de la terapia. Esto, que no siempre representa una barrera en el vínculo *paciente-terapeuta*, en este caso sí se volvió un factor incómodo y no daba espacio a la vulnerabilidad en la que Iván hubiera podido profundizar más, también dificultó una posición de seguridad que requería yo como terapeuta para poder acoger lo que Iván traiga a terapia.

Finalmente, reconozco este proceso como una experiencia de crecimiento que involucró un colectivo, algo que caracteriza también a Iván en su trabajo, la tendencia a generar espacios de cooperación grupal. Sin que ese haya sido el propósito desde un principio, su naturaleza de organizarse en colectivo lo ayudó a liberarse de encuadres que no funcionaban para él y que le dieron permiso de abordar un trabajo de desafíos reales para sí mismo. Otras siete personas aprovecharon y aportaron a este espacio.

Yo como terapeuta también transité por situaciones no convencionales en un encuentro terapéutico, que pusieron en cuestión los encuadres en los que normalmente trabajaba, mi papel como acompañante, la relación con pacientes fuera del espacio terapéutico; todo eso puesto en duda ha ayudado a madurar mi oficio como acompañante. En cuanto al tipo de trabajo, se puso en juego la versatilidad del mismo, con alguien que cuenta con un amplio rango de medios de creación, y una tendencia innata a cuestionar lo establecido, ya que pudo adaptar su forma a las necesidades de Iván, sin dejar de desafiarlo y sin perder su esencia de acompañamiento personal y creativo.

Con Iván no me preocupa no haber dado continuidad al espacio de terapia individual, sé que al momento él cuenta con apoyo terapéutico. Confío también que varias de las herramientas compartidas fueron asimiladas por Iván como propias. Considero finalmente como un acierto en esta experiencia, aunque fuera de contexto terapéutico, el haber sido capaces de mantener, a pesar de lo conflictivo que pudo ser en un momento, una amistad que para mí es muy valiosa. Muy al estilo de Iván, confirmo que el trabajo personal fue beneficioso para el colectivo.

ELIANE RONZÓN

Diálogos con la Mirada

A Eliane la conocí en la danza, en un entrenamiento que priorizaba la interrogación al propio cuerpo a través del movimiento. Luego la encontré en su exposición fotográfica, con una instalación que cuestionaba el tema de la identidad a través de los sujetos retratados en sus fotos.

Después supe que Eliane era psicóloga, con el enfoque cognitivo conductual.

La danza, la fotografía, la pintura, medios expresivos en los que Eliane transita, hacían pensar en un genuino interés suyo de descubrirse a sí misma a través de su creación. No solo por su desarrollo en las artes fue que propuse a Eliane colaborar en este experimento, sino también su perfil en la psicología; me pareció que su formación aporta otra mirada a este trabajo.

En cuanto a lo creativo, Eliane profundiza en el arte plástico. Tiene un proceso de creación activo de la pintura; ha incursionado en la fotografía en el que

añade un componente conceptual importante en su obra, y ha expuesto en ambos formatos plásticos.

En el momento que empezamos a trabajar Eliane llevaba un tiempo explorando el autorretrato en acrílico; desde su punto de vista, sin tener éxito. La encontré cuando el lienzo que era su desafío en el momento, llevaba muchas capas de pintura, “varios cuadros” decía ella “uno pintado sobre otro”.

Con ella trabajamos a lo largo de cinco meses, entre diciembre-abril 2016.

Los medios de trabajo que utilizamos fueron: pintura, fotografía, escritura automática, y el cuerpo a través de ejercicios de relajación y expresión corporal.

Realmente fue una ventaja la apertura de Eliane para abordar el trabajo. En parte por su interés de trabajar sobre sí misma, así como por curiosidad en un enfoque distinto de la psicología que es su campo de estudio, y sobre todo por la complejidad del momento que transitaba en su trayectoria en la pintura; se trata de un punto de quiebre dentro de lo que venía haciendo, que requería un cambio, sea este visible o invisible, de forma o fondo, pero había algo que denunciaba su dificultad en atravesar ese

momento en su proceso de creación y pedía atención. Todo ello contribuyó a que las sesiones todas estuvieran llenas de sentido y avances significativos en su proceso.

De esta manera el abanico de temas que se abrieron con ella fueron amplios, y a pesar de ello se recorrió un camino nada disperso. Me resulta difícil abordar todos los ámbitos que abarcó Eliane. A continuación relataré algunos de los sentidos que fueron cobrando las sesiones.

Para empezar, me atrevería a decir que el rasgo principal en el trabajo personal que hicimos con Eliane fue el trabajo con los polos.

Los polos

Los primeros síntomas que ella presentó al inicio de la terapia denunciaban claramente una fuerte fricción de fuerzas que luchaban dentro de ella misma. Una tensión que la afectaba incluso a nivel físico provocando eventuales colitis, bruxismo y dolor muscular. “El centro”, señalaba Eliane, en su bajo vientre, como el principal lugar en donde la tensión hacía efecto.

Ahí estuvieron los polos ejerciendo tensión desde el primer encuentro. Y también desde el principio me encontré con una apertura inmediata de su parte a dar voz, color e imagen a las sensaciones de su centro. Me llamó la atención que estas imágenes que resultaban de sus ejercicios eran inmediatamente analizadas por ella tomando voz de fuerte crítica a su trabajo y a sí mismo. Este juicio recurrente provocaba enojo en Eliane, lo cual de alguna manera alimentaba la tensión en el centro como ella mismo corroboró. Este círculo que se repetía fue experimentado a través de las imágenes que emergían de la sensación del centro y el diálogo con las mismas.

Aquella apertura en el abordaje de la sesión, su disposición en probar una técnica terapéutica completamente nueva para ella, la capacidad de poner una escucha a su dolor y darle imágenes, el dar voz a las imágenes y entablar diálogos con su obra y conmigo desde los primeros inicios; todo ello denotaba en Eliane una total disponibilidad a la experiencia presente, y flexibilidad en todo momento.

En contra parte, la estrechez en su mirada a sí misma detonaba un juicio determinante que atacaba casi con agresividad su propio proceder.

El polo de la flexibilidad frente a la rigidez de mirada se hizo evidente en aquella sesión y fue una constante durante el proceso de Eliane.

La pregunta permanente que guió el procedimiento en la terapia fue: ¿cómo entablar diálogos en los lugares donde se detonaban guerras dentro de ella mismo?, ¿cómo dar voz a los polos, con el propósito de que ellos no tengan control sobre su vida?

A lo largo de los encuentros, fueron repetidas las veces que presentó mal estar físico. La lucha entre estos polos se expresaba en múltiples facetas en su vida, y su obra artística no era una excepción.

El autorretrato

Encontré a Eliane en un momento de fuerte juicio a su propia obra. Expresando claramente en el lienzo de un retrato, que ocupó un espacio de algunos meses, el sincero intento de representarse a sí misma. Eliane me presentó el trabajo con evidente decepción

del resultado, y anunciando su necesidad de una búsqueda más suelta, que escape la rigidez que la estaba bloqueando con el acrílico, así que empezó a experimentar con el *dripping*⁵¹.

Temiendo escapar de un polo, el representado por el acrílico en el cual había una búsqueda en lo figurativo, hacia el más libre del *dripping*, propuse a Eliane hacer copias de la imagen que fue la base de su búsqueda de autorepresentación en lo figurativo, y jugar con ella con el *dripping*. Varias sorpresas aparecieron con este ejercicio.

Lo femenino

A partir de las imágenes exploradas en el ejercicio de juntar lo figurativo con la técnica más libre del *dripping*, emergieron múltiples personajes en Eliane. Esta experiencia fue un portal hacia diferentes asuntos que más tarde iríamos elaborando; subrayamos

51 Con el término *Dripping* se designa al procedimiento pictórico que consiste en dejar chorrear la pintura, directamente desde un recipiente, utilizando pinceles o brochas o en chorros que gotean desde un recipiente agujereado situado sobre la obra y que el artista mueve a su gusto o deja oscilar libremente sobre un lienzo. Todo Cultura, (consulta mayo, 2016) [en línea] URL: todacultura.com

entre ellos el tema de lo *femenino*, por el desafío que al momento representó para Eliane trabajarlo.

Por la amplísima carga de significado y simbolismo de lo *femenino*, hacía falta abordar el tema desde el contexto universal de este significante, así como su significado personal para Eliane.

Arquetípicamente lo femenino denota, entre una bastedad de cualidades, la *flexibilidad*, lo cual era también una palabra clave para Eliane. En el contexto del significado personal, emprendimos la búsqueda de lo femenino, dentro de sus pinturas, imaginarios, e incluso entre sus objetos cotidianos, sin tener éxito. El significado de lo femenino parecía no tener representaciones claras en la subjetividad de Eliane.

La arteterapeuta Pat B. Allen insiste en la necesidad de generar imágenes nuevas en tiempos en los que realizamos cambios. Las imágenes –dice la autora– nos abren posibilidades en el inconsciente.

En primer lugar, las imágenes existentes y que usamos para funcionar deben ser reconocidas. Si ya no son efectivas, hay que despedirnos y renunciar a

ellas. [...] En tiempos de cambios en nuestras vidas, es necesario crear nuevas imágenes que sirvan de guía. Mientras las antiguas se marchitan, imágenes nuevas están surgiendo en todos los aspectos de la vida. (Pat B. Allen, 2010)

Resultaba preciso encontrar nuevas imágenes que ayuden a Eliane a plasmar el arquetipo de lo femenino que presentaba dificultad en este tiempo. Al no encontrarlas en los medios ya mencionados, por su propia iniciativa emprendimos una búsqueda desde el cuerpo.

Convocamos lo *femenino* desde su comprensión universal, en un ejercicio muy sencillo de movimiento: lo ondulado, lo espiral, lo suave, indefinido, los ritmos lentos, inacabados. Al tomar esa calidad de movimiento en sus brazos y manos, Eliane fue entrando en una experiencia que reveló bastante material: memorias del pasado, deseos que habían sido descuidados, así como también empezó a emerger la fuerza de varias mujeres que habitaban en ella mismo y poco a poco se irían presentado. Finalmente, concordando con el principio de lo femenino que

es la *flexibilidad*, reconoció esa cualidad en ella y la tomó como un aliado en el proceso creativo que estaba por desarrollar.

Entonces también se dio cuenta, que algo que ayudó a conectar con todo ese material, fue no solamente la acción que ella hizo en esa silla con el movimiento de sus brazos y manos, sino, el acto mismo de ser observada, en este caso por mí como terapeuta. A partir de entonces emergió un nuevo tema, el de la *mirada*.

La mirada

Esta interrogante nos llevó a revisar múltiples escenas del pasado en Eliane. Desempolvar antiguos recuerdos de la *niña* y la *adolescente* para poder encontrarnos con la Eliane *mujer*.

Múltiples historias fueron cobrando sentidos, y permitiéndonos resignificar escenas dolorosas para encontrar en ellas sentido a lo que ocurría con la mujer de ahora.

Para empezar, su propia historia estaba construida bajo la influencia las *miradas*. Una hija única, vi-

viendo en casa con sus padres, rodeados de su familia para quienes también era única, única nieta, única sobrina. Todo esto —se explicaba Eliane—, dejó marcada en ella la clara sensación de tener todas esas miradas sobre sí mismo. El ser ella implicaba *ser mirada*.

Más adelante, Eliane reconoció cómo en la historia con sus diversas relaciones siempre estaba la necesidad de encontrar ese tipo de mirada que cobró tantos sentidos en su infancia. De igual manera, volviendo a la situación actual de Eliane, su lucha con la autorepresentación y la obsesión que se estaba volviendo aquel autorretrato, de repente también se cargaban de nuevos sentidos.

El trabajo plástico en torno a la auto representación que ella había emprendido antes de la terapia, podríamos decir que hizo de elemento de sublimación en el proceso de Eliane, para buscar esa mirada dentro de sí mismo. Esa profunda búsqueda de la mirada del otro sobre si misma fue siendo reemplazada por la búsqueda de la propia mirada sobre sí.

Soportes artísticos al servicio del interior

Los medios que utilizaba Eliane iban respondiendo cada vez de manera más precisa a su necesidad interior, la de cada momento.

Comenzó con acrílico, y al encontrar ella misma forzados sus límites, cambió a una textura más líquida, utilizando el *dripping* que le daba mayor flexibilidad y un factor impredecible a su trabajo. Cuando se vio limitada en cuanto a la búsqueda de su feminidad, reconoció al cuerpo como aquello que evidenciaba lo *femenino* en ella y lo abordó como soporte de trabajo. En una ocasión utilizamos sus pinturas como objetos de una pequeña instalación en la cual ella mismo intervenía físicamente y añadía muchas veces texto a su experiencia frente a aquellos espacios. Eventualmente realizó la acción de pintura corporal plasmando los colores desde el cuerpo directamente al papel.

Esta percepción que prioriza la necesidad interior para elegir el formato expresivo en su obra, dio un giro a la búsqueda de autorepresentación que había bloqueado a Eliane. Ocurrió durante el

tiempo en que trabajábamos su relación con la *mirada*. Frustrada con la falta de precisión en su pintura para representar aquello que ella necesitaba ver, Eliane encontró la fotografía como el medio más fiel para hacerlo. Construyó una foto en la cual su propio cuerpo ocupa el espacio de un fondo en el cual se proyectan autoretratos fotográficos.

En la foto final se ve a ella mirándose a sí misma en la foto proyectada. Al poder ella observar esa fotografía llevó al límite esa necesidad de la mirada que había emergido. Aquella obra fue una de las pocas con las que sentí totalmente satisfecha a Eliane, no solo por el resultado —dijo ella—, sino por el proceso de haberlas hecho.

Resonancias entre obra y vida

A partir de la obra plástica, nos fuimos dando cuenta que el polo de la flexibilidad que la dejaba fluir con su creatividad, caía en una especie de boicot de aquel otro que criticaba los productos que emergían de su creación.

En vez de acallar a la crítica, que parecía no hacer ningún aporte, le dimos a la misma una escucha más cuidadosa. Reconocimos que este juicio contenía un valioso conocimiento que provenía de la formación de Eliane en arte. El problema consistía en que este *crítico* en ella, se juzgaba desde compararse a sí mismo con lo que había aprendido, y esta contradicción no llegaba a entablar un diálogo que nutriera la obra, sino más bien reprimía impulsos creativos, tornándose quizá en una de las causas que generaban la tensión interior que trajo Eliane como síntomas, principalmente en su estómago. El alivio ocurrió cuando dejamos hablar la voz del crítico, con sus conocimientos sobre arte, para usarlos constructivamente en su proceso de creación.

Contemplando el aspecto más personal de Eliane, constatamos una y otra vez, que los rasgos que íbamos reconociendo en su creación, correspondían con su manera de estar en múltiples ámbitos de su vida.

Cómo ejemplo continuaré con el tema de los polos, aquello que se evidenció en la primera sesión y continuó como una constante en cada encuentro expresándose también en situaciones cotidianas.

Era muy revelador el reconocer a sus propios personajes, a veces el de la flexibilidad, a veces el del control, siendo protagonistas de ciertas escenas de su vida. Con esta constatación no queremos decir que Eliane haya realizado cambios permanentes en su proceder como persona, pero si consideramos que el atestiguar nuestro propio funcionamiento, es un prelude importante para realizar cambios conscientes en la vida. Y una vez que algo ha sido develado, pierde la fuerza dentro de nosotros mismo que tiene cuando actúa a las espaldas de nuestra conciencia⁵² (Allen, 2010).

Los cambios significativos casi siempre van sucediendo con el pasar del tiempo, sin embargo durante el proceso ya Eliane en más de una ocasión comenzó a jugar con los personajes de su propio repertorio poniéndolos en diferentes contextos y amplificando así sus posibilidades en cada situación, como se ha descrito aquí, tanto en el arte, como en sus relaciones e incluso en su proceder como psicóloga.

52 El discernimiento puede ser el prelude del cambio. [...] El conocimiento consciente, no garantiza el inmediato cambio. Habitualmente transcurre mucho tiempo entre la percepción y la realización. (Ibid.)

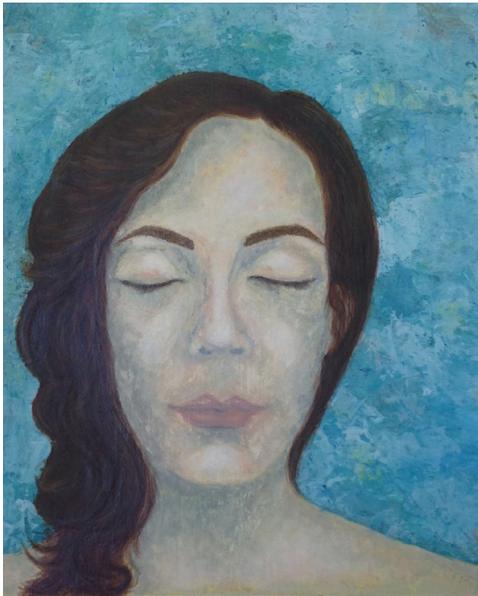
Varias veces hubo la ocasión de aplicar estos hallazgos de la mirada en conflictos que implicaban su labor profesional, la cual tenía rígidas exigencias y que, puesto a la luz de un diálogo abierto que ocupó varias sesiones, parecía no estarle aportando mucho más que con una cierta seguridad, la cual no compensaba todo el tiempo y presión que había traído a su ritmo de vida. Nos parece que en este caso pudo haber ayudado este entrar en diálogo con sus polos, cuando al final de la terapia no solo decidió dejar el trabajo, sino irse de viaje a un continente desconocido que le seducía desde aquel lugar más amplio y flexible en ella.

Nos pareció oportuno dejar el trabajo cuando llegó el momento de aquel viaje. No todo estaba resuelto; pero el signo de que este tiempo de trabajo había terminado positivamente, fue la conclusión que sacó Eliane con su trabajo fotográfico a cerca de la *Mirada*. Personalmente, pienso en esto como una metáfora del propósito que tiene la terapia. Cuando se deja de necesitar la mirada exterior para sentir la presencia de uno mismo. Descubrir la posibilidad de auto-observarse como propio recurso de

acompañamiento, es no solo una señal de madurez, sino que dota de mayor presencia a la persona. Así la terapia concluye cuando se deja la necesidad de escucha del terapeuta y tiene la persona sus propios recursos de escucharse a sí mismo y acompañarse en sus procesos. Así fue Eliane a su viaje a África, acompañada de un diario artístico, así como de una nueva y fresca escucha a sí mismo.

IMÁGENES DE ELIANE

El Retrato



Conclusión

Dripping



Experimentos corporales



Técnica Mixta





Por otra parte, los planos de lo simbólico, lo oní-



Autorretrato fotográfico



VI

CONCLUSIÓN

Confirmamos hoy, como una certeza que hace dos años y medio fue la intuición que detonó este estudio, que el enfoque de *terapia de las artes expresivas*, aplicado a artistas incide positivamente en las transformaciones tanto a nivel personal y psicológico del *paciente*, así como en su producción creativa.

Al momento de concluir, lo que resulta un desafío, es el ejercicio que nos hemos planteado: demostrar las transformaciones ocurridas en cada uno de los artistas participantes de esta investigación, ya que ello implica referirnos a fenómenos del plano de lo personal y de lo artístico, que son ámbitos de total sutileza y subjetividad, y que en algunos casos resultaron menos evidentes, pero no por eso menos significativos. Además, tomando en cuenta lo delicado de referirnos a los artistas-*pacientes*, sin traicionar la complicidad generada en el vínculo *paciente-terapeuta*, ni la promesa que implica lo terapéutico de no hacer público aquello que se comparte en la intimidad de ese espacio.

Dicho esto, procuraremos exponer los resultados de esta investigación y las terapias, tomándonos el consentimiento que los artistas que colaboraron como *pacientes* han depositado en este proceso, presentado a

ellos mismos previamente como ‘experimental’ y con fines de difusión, y haciendo uso de lo metafórico que el arte nos permite.

Como encuadre para exponer estos resultados, abordaremos dos líneas de reflexión. La primera abarca los motivos por los que afirmamos que los artistas, por su oficio, pueden hacer importante uso de la escucha, acompañamiento y soporte que se ofrece en la psicoterapia. Y en una segunda línea, explicaremos cómo el arte terapia que aquí se propone puede adaptarse bien a las necesidades específicas que tiene cada proceso de creación y cada artista.

¿Cuáles son los rasgos de los artistas que los hacen sujetos distintos de otros pacientes en el plano de la psicoterapia?

Sin querer generalizar, pero basándonos en los resultados de este estudio y en la práctica con la terapia, señalamos varios rasgos que constatan lo particular que existe en la relación de los procesos psicoterapéuticos con quienes trabajan en el arte.

La sensibilidad presente en los artistas, es una característica que debe ser tomada en cuenta para sus procesos de terapia. Esto en varios sentidos, empezando por lo básico, pobre, tosco e insuficiente que en muchos casos puede resultar el lenguaje oral para alguien que se dedica a la creación y se familiariza más fácilmente con los lenguajes de otros sentidos: de lo visual, lo auditivo, del tacto, lo poético, de su propia presencia corporal, y con la palabra pero libre del plano racional, es decir, la palabra en el lenguaje poético u onírico. Estos medios pueden ser un acceso más efectivo a la hora de interrogar los contenidos inconscientes o menos racionales de la persona. Fue el caso de Iván, por ejemplo, un artista contemporáneo, cuya obra es bastante conceptual.

Trabajamos la terapia cerca de dos meses sin mayores resultados, más bien con la sensación de caminar por terrenos infértiles. Siempre con el uso de la palabra Iván tenía la capacidad de racionalizar todo al grado de obtener de los encuentros interesante material sobre cualquier tema que no se tratara de él mismo. Se hizo evidente la necesidad de abandonar la palabra, y trabajar eminentemente desde

el cuerpo; Iván estuvo abierto y muy interesado en el experimento porque representaba una novedad y desafiaba sus capacidades expresivas, sobre todo sabíamos que la expresión corporal, por ser un terreno poco explorado por él, estaba libre de resistencias⁵³ para Iván. Pocas veces hicimos traducciones del cuerpo a la palabra, hasta el final de la terapia donde él mismo pone por escrito su experiencia y se hacen visibles sus avances.

Otro aspecto de la sensibilidad de los artistas da cuenta de cómo el uso del lenguaje estético tiene tanta fuerza en sus procesos de sanación. Pienso en el caso de Lorenzo, con quien su sombra, un crítico despiadado que generaba crisis fuertes en él, se fue apaciguando tan solo al darle una representación: *el monstruo*, adquirió ese nombre, forma, color y voz. El gesto de darle un cuerpo estético transformó la relación entre Lorenzo y su propia sombra, para poder más fácilmente ser elaborado.

53 La resistencia se descubrió como un obstáculo al esclarecimiento de los síntomas y a la progresión de la cura. «La resistencia constituye, en fin de cuentas, lo que impide el trabajo [terapéutico]» (Jean LaPlanche, 1996)

rico, el imaginario, son muy accesibles a quienes se dedican al arte. La creación coexiste con esos mundos, por lo tanto quienes se dedican a crear interponen estos planos con mucha fluidez en la asociación libre en el marco de la terapia. Se puede corroborar esto en muchos de los diálogos mantenidos con los artistas que están registrados en esta investigación. Pienso en la sesión final con Leonardo, cuando su pasado se hace presente en una memoria: su primera impresión de las artes, un cuadro de Dalí, la misma se asocia en su imaginario con un paisaje camino a casa de los abuelos, y se entremezcla con la imagen onírica de animales africanos sobre un lago de aquel paisaje; una mezcla de símbolos propios generan una escena que cobra el poder suficiente como para resignificar una vivencia dolorosa de Leonardo. De esa manera muchas veces me encontré dialogando en espacios donde los sueños se entremezclan con imaginarios que adquieren igual o mayor importancia que sucesos ‘reales’ de la vida cotidiana de las personas.

La sensibilidad comprendida como la capacidad para percibir sensaciones a través de los sentidos, o para emocionarse ante impresiones estéticas o sentimientos. Esa capacidad está más presente en los artistas por su labor creativa y constante búsqueda, y al ser aprovechada en la terapia puede hacer mucho más efectivos los encuentros. Muestra de ello son los cinco procesos que realizamos con artistas, con resultados profundos y cambios significativos en la mayoría de los casos, en todos se trataba de terapia breve, ninguno tardó más de 8 meses de trabajo.

Otra característica implícita en el acto creativo es la de transformación, que está totalmente relacionado a los propósitos de la terapia. El arte transforma. Esto lo profundizamos en el apartado uno: cuando una persona es capaz de transitar cambios en el plano de lo simbólico, su inconsciente está más disponible a abordarlos en sus propias experiencias personales. En casos como el de Lorenzo, esta analogía sucedió de manera natural; cuando su obra se iba soltando de ataduras mentales y prejuicios, dentro de él se emprendió un tránsito que abrió un camino paralelo en sus dificultades personales, sin-

tomatizadas como depresiones e insomnio; simultáneo a la transformación de la obra, estos síntomas fueron disminuyendo paulatinamente hasta dejar de representar un impedimento a su bienestar.

Otras veces la capacidad de transformación que exige el arte está bloqueada, denunciando un estancamiento en el proceso, o un giro que necesita dar el artista. Cuando esto sucede, el soporte terapéutico puede facilitar ese tránsito. Es el caso de Eliane quien necesitó la compañía de la terapia para poder escuchar ella misma lo que la obra le estaba pidiendo. Los intentos fallidos de un autorretrato que frustraban su proceso creativo pedían insistentemente cambios, transformaciones, renovaciones en Eliane. A lo largo de la terapia, a nivel personal algo se flexibilizó en ella; rigidez y perfeccionismo se pusieron en diálogo con su ser más femenino, que fue lo que Eliane recuperó en su proceso terapéutico, y como consecuencia fue dando rienda a una serie de experimentos de auto representación mucho más fieles en plasmar algo esencial en Eliane que el rígido óleo que la había bloqueado. El dripping, la escultura, la pintura corporal y finalmente la fotografía. Eliane

afinó su escucha hacia las necesidades de la propia obra que a su vez respondían a necesidades íntimas que pedían cambios y encontraron su camino acompañados de la creación. Luego de todo ese proceso finalmente regresó al óleo para terminarlo satisfactoriamente. Esto a su vez nos lleva a la capacidad de *otrarse*⁵⁴, multiplicarse, resignificarse que puede ser más accesible para los artistas. Continuando con Eliane, en su terapia ella descubrió que no era necesario aferrarse a una personalidad específica, sino más bien abordar su capacidad de despliegue de personajes. Así, Eliane despertó a muchas mujeres que dentro de ella habitaban, y aquella parte más masculina, racional, la que juzgaba, también tomó su lugar como crítico constructivo para su propia obra.

El mismo suceso ocurrió con Lorenzo, cuando sus múltiples personajes comenzaron a convivir y encontrar lugares propios en el marco de su creación, así como en el de su personalidad. De otra manera,

54 Hacerse otro. Término que introduce Fernando Pessoa desde la literatura de los "heterónimos", y es utilizada en el lenguaje de la psicología para referirse a cambios de personajes dentro de nosotros mismos. (Kesselman, 2007)

hubiésemos procedido a castrar impulsos inconsecuentemente. El personaje de tono más esquizoide, *Travieso*, es el gran creador en Lorenzo, conoció en el proceso al *Monstruo* del juicio que censura todo. Juntos tomaron los lugares que les correspondía, el excéntrico creativo a delirar con cientos de imágenes hechas en *estado de crisis* (como Lorenzo las definía) y el *Monstruo* toma el papel de un *curador*, hace una selección muy acertada de la obra y la lleva a la galería.

Este proceso de *devenir otro*, como lo llama Suely Rolnik, tiene que ver con nuestra auténtica naturaleza en continua transformación. Cuando somos consecuentes con los cambios que nos atraviesan nos hacemos dueños de nuestra subjetividad que es productora de obra auténtica que tiene la fuerza de la *voz del vivo*, como la misma Rolnik la llama, es decir, la fuerza del arte en su máxima radicalidad (Rolnik, 1992).

Continuamos con otro rasgo en común de los artistas, generalmente existe en ellos el *conflicto de adaptación a los códigos sociales*. La historia está llena de ejemplos: artistas solitarios, excéntricos, los que marcan diferencias o imponen nuevas formas de estar en sociedad, así como los ermitaños cuya obra se celebra solo de

manera póstuma; también los *outsiders* que hicieron su camino de creación fuera del *establishment* de las artes y al margen del entorno social.

El trabajo con artistas exige rescatar lo *diferente*. Aquello que la sociedad muchas veces quiere acallar porque desestabiliza sus ajustados patrones alienantes que facilitan el control de masas. En la *diferencia* radica la parte de la persona que frecuentemente tiene para la sociedad algo valioso que decir a través de su arte. Nuevamente viene Lorenzo a mi mente, cuando recibió el diagnóstico de su psicoanalista de sufrir *trastorno paranoide* y fue medicado con *rivotril*, con lo cual suponemos que se apaciguaría la fuerza de una voz que, al contrario, necesitaba ser escuchada por Lorenzo para hacerse cargo de la denuncia que esta traía y emprender así un verdadero proceso de integración y sanación.

Este tema fue discutido en el apartado dos, acerca de la relación de la locura con la creatividad, y así mismo una crítica a la psiquiatría inconsecuente y mercantilista. Adicional a ello fue de gran importancia haber acompañado el caso de Lorenzo que ponía a la luz juicios poco consecuentes de la psiquia-

tría en contraposición con las herramientas del arte terapia; estas últimas no procuraban la castración de las voces incómodas, sino promovía la escucha a esos síntomas para trabajar en la dirección que los mismos señalan hacia configurar el crecimiento personal que implica todo desequilibrio cuando se lo atraviesa en el contexto de un proceso de sanación.

Cabe hacer la distinción entre la *adaptación* y la *sobre-adaptación*. No queremos decir que en pos de la creación descuidamos la adaptación del artista a la sociedad. Sí señalamos la amenaza de la *sobre adaptación* alienante que homogeneiza a la sociedad despojando al sujeto de todo rasgo subjetivo. Por lo tanto, una adaptación justa que permita a la persona generar vínculos sin perderse de sí mismo es algo que se trabajó satisfactoriamente en los cinco casos, como puede verse en el apartado cinco.

Mencionaremos un último rasgo en común de los artistas que pensamos debe ser tomado en cuenta en el marco de la psicoterapia, sin decir que los descritos aquí sean los únicos rasgos, pero sí rigiéndonos a aquellos que constatamos y elaboramos en nuestra experiencia con la terapia. La característica trans-

gresora que implican las artes, traducida muchas veces en escepticismo hacia la misma terapia. Cuatro de los cinco artistas que tratamos, (principalmente por ese motivo, entre otros), nunca habían recibido un tratamiento psicológico. Este es un aspecto importante que el terapeuta debe tomar en cuenta al tratar a los artistas, quienes tienen la tendencia de enfrentar al terapeuta a un cuestionamiento en la mayoría de sus procedimientos.

Fue el caso de Leonardo, quien tomó un tiempo considerable en soltar una postura defensiva, vestida del artista que está siendo entrevistado, para solo con el tiempo adoptar una posición más vulnerable y abrirse a ser tocado por la terapia. El artista muchas veces acostumbra a hacer de sí mismo un personaje de su obra y lucha por no desenmascarar a su parte insegura y necesitada de escucha. De igual manera, Iván parecía querer mantener el control sobre el proceso hasta que tuvimos que empezar desde cero con métodos distintos y desconocidos para el mismo, el trabajo con el cuerpo en lugar de la plástica y el concepto.

¿Por qué el enfoque de la terapia de artes expresivas es adecuado para la terapia de artistas?

El enfoque que tiene la terapia de artes expresivas es ante todo un enfoque flexible, en todos sus aspectos, y por lo tanto se puede adaptar más fácilmente a cada artista con sus tiempos, sus maneras, sus lenguajes, sutilezas, o cambios repentinos. Describiremos algunas de las maneras en las que se hizo evidente la capacidad de adaptación de la terapia para enfrentar los desafíos que proponían los artistas.

El artista por lo general dispone de su propio tiempo de trabajo, incluso hay quienes se sienten en continuo estado de trabajo, ya que toman a la vida como materia prima de su producción, como inspiración, espacio de pensamiento y fuente de creación para sus obras. A partir de esto sus modos de vida y tiempo dispuesto a su labor, son menos predecibles que el de quienes se dedican a otras profesiones.

La capacidad de adaptación de la terapia según los modos de vida y la forma de ser de los artistas, la vimos sobre todo en el caso de Andrea e Iván. La primera, de-

bido a las distancias y complicaciones con los tiempos, tuvo que cambiar de metodología, de un modo presencial en el que normalmente se trabaja, a un formato de diario artístico o cuaderno de trabajo. Con Iván, como ya fue descrito, se cambió igualmente del encuadre individual al colectivo y a la vez llevado exclusivamente a través del cuerpo.

Estos modos de operar en la terapia, no son fórmulas ni métodos de procedimiento, se trata más bien de la adaptación de la terapia que, como un ser vivo, busca para subsistir y ser efectiva, su lugar y forma preciso entre el triángulo artista-terapeuta-obra.

A diferencia de otros enfoques terapéuticos que priorizan su metodología y encuadre, podríamos decir que la metodología de la terapia con los artistas es la de encontrar la propia vía de sanación personal que tiene cada sujeto, es la que va apareciendo y frente a la cual nos vamos situando como personas en calidad de terapeutas con nuestras propias herramientas, técnica y creatividad.

Cuando aceptamos la idea de que no existen fórmulas, por ejemplo para sanar la cadera lesionada de una bailarina, nos abrimos al misterio de

lo somático, le damos posibilidad al propio cuerpo que cuente su historia, y con el hallazgo del medio expresivo en el cual el síntoma puede comunicar, también podemos escuchar cuál es su propia medicina. Un cambio de actitud de *pararse fuerte ante la vida* fue la metáfora que sanó la cadera de Andrea, acompañada por un cambio de alimentación y una rutina de ejercicios elaborada por ella a partir de una nueva escucha a sí misma, una escucha que fue rescatada a partir de la terapia. A eso nos referimos con *la propia vía de sanación*, mucho más valiosa que escuchar consejos o recibir recetas, ya que se sanan los síntomas a partir de un crecimiento personal y autonomía, consecuencia de que el sujeto se hace protagonista de su propia curación.

Un factor importante que integra en su enfoque el arte terapia, a diferencia de otros métodos, es su *congruencia con los tiempos actuales* y los cambios de paradigmas. El apartado cuatro contempla a profundidad el aporte que dan las voces de la filosofía y otras disciplinas distintas de la psicología al respecto. Fue interesante corroborar estas ideas en el

esquema de las terapias, señalamos a continuación algunos ejemplos:

La confluencia de las diversas vertientes de conocimiento es una constante del pensamiento actual, entre filosofía, política, estética, psicología y arte; así como también la confluencia entre medios expresivos. Esta nueva disponibilidad de fuentes y herramientas hoy caracterizan el mundo globalizado donde todo está al alcance (Rolnik, 2006), de igual manera la terapia, como se ha demostrado con los cinco artistas con quienes trabajamos, no se limitó a una sola plataforma de dialogo, su encuadre siempre flexible y priorizando la sanación y escucha al paciente, se adapta y toma de múltiples vertientes sus facilidades para lograr su objetivo.

No se dirige al intelecto, sino al *sensorium* como lo define Rancière, un pensamiento que no emerge exclusivamente de la mente racional, sino del *cuerpo vibrátil*. (Rancière en Arcos Palma, 2008)

Cabe pensar que el *cuerpo vibrátil* está más desarrollado en el cuerpo del artista por su propia sensibilidad, sin embargo cada uno tiene medios menos explorados dentro de sus territorios expresivos, así

fue como trabajamos con Leonardo la relajación y meditación para traerlo de vuelta al cuerpo vulnerable; con Lorenzo, el ceramista, practicamos con la expresión corporal; con Andrea, artista escénica, la invitamos a la escritura y dibujo a través del diario artístico; a Iván le sacamos del lenguaje cómodo para él, de la palabra y la imagen, hacia la danza *butoh*; Eliane hizo un tránsito entre varias expresiones plásticas para ablandar una cierta rigidez que se había instalado en su pintura.

En cuanto a la exigencia del arte contemporáneo de crear *algo vivo*, en consecuencia *algo nuevo*, lo cual exige al artista tener una mirada perspicaz y alerta a lo que se está haciendo en el mundo del arte para no repetirse (Groys, 2014); nos dimos cuenta que esta exigencia desgasta y castra muchos impulsos. Fue un proceso interesante con Leonardo calmar ese temor que trae el compararse a sí mismo con los demás por la exigencia de lo novedoso, para al contrario, voltearse hacia *adentro*. Reiteramos lo dicho en el apartado cuatro: “Solo desde una escucha cercana al sí mismo, el artista contacta su necesidad vital, la cual, no puede sino encontrar un genuino

camino de desarrollo, por ser propia de la subjetividad de una persona, que es irrepetible, y de seguir ese impulso hasta las últimas consecuencias de ese germen vital, utilizando ahora sí la técnica o la forma de expresión que el artista domina, es imposible que existan dos obras iguales”. Así lo corrobora la experiencia de Leonardo en el tránsito que acompañamos con la terapia hacia encontrar nuevos procedimientos de creación, de lo formal a lo conceptual, como punto de partida de la obra. Igualmente con Lorenzo, su proceso de sanación dio paso a nuevos modos de creación que correspondían con fidelidad a su realidad actual, resultando así modos totalmente innovadores para el medio, incluso con el hallazgo de nuevos métodos de cocción de la cerámica.

El nuevo paradigma de *ausencia de espacios de intimidad* (*Ibid*), no puede ser eludido cuando nos ocupamos de quienes trabajan en las artes. Los procesos creativos requieren de espacios de intimidad, los cuales son cada vez más escasos debido a la proliferación de redes sociales, páginas web, la demanda de las galerías y el mundo de las artes que continuamente exigen al artista información sobre el proceso de su obra.

Para todos nuestros *pacientes* la experiencia de la terapia afianzó su relación y cuidado hacia sus propios procesos y tiempos a solas con su obra. Puedo mencionar el caso de Andrea, quien se dio cuenta de que su vida cotidiana carecía de espacios para ella misma; empezó a marcarlos físicamente y en el tiempo, lo cual tuvo un efecto positivo en sus relaciones personales así como en su obra. El caso de Lorenzo se refirió específicamente a su continuo sentimiento de soledad y su obsesión con publicar lo íntimo en redes sociales. Lorenzo no guardaba nada para sí mismo. Fue un gran paso que acompañó la terapia cuando empezó a ser consiente de ese patrón y a disfrutar y cuidar los espacios con él mismo.

Quizás el paradigma más imponente de nuestros tiempos, el que para Chul Han (2016) nos hace la *sociedad del consumo*, tampoco puede pasar inadvertido en la terapia con artistas.

El arteterapia cuida que el proceso terapéutico no se confunda con otro *objeto de consumo* al cual los artistas asistirían a cambio de consejo que les resuelva estancamientos en el proceso de creación por ejemplo. Al contrario, la terapia hace de escucha y so-

porte, poniendo la pregunta justa, interrogando lo establecido en la persona, provocando, acogiendo, pero nunca tomándose el derecho de cada individuo de decidir su propio destino.

Así se vio en las terapias, los propios síntomas contraban su modo de sanación. En la sanación de la cadera de Andrea, también en el hallazgo de nuevos medios de expresión para la creación de Eliane, y así, en cada caso, los artistas fueron los protagonistas de sus procesos terapéuticos.

La teoría del *sujeto del rendimiento* (*Ibid*) es otro paradigma siempre al acecho de todo creador actual, porque son quienes en principio aman lo que hacen, están más en peligro de identificarse con su obra a tal grado de poner en riesgo su integridad como sujeto. La pregunta de cómo mantener vivo el propósito inicial de crear halla respuestas cuando la persona se vuelve a sí mismo, en una danza entre el mundo exterior y los propios deseos. Por la fuerza mercantil que la presión de producción ejerce en el mundo de las artes hoy en día, muchas veces la terapia es necesaria para traer de vuelta al artista a su *propia vía* y a la condición de *sujeto deseante* (Guattari, 2006).

El arte hoy no puede desviar su mirada del ámbito político, comprendido este como “la libertad sobre la toma de decisiones del pueblo sobre su propia vida; la reconquista de la capacidad del ser humano de dirigir sus propios destinos y decidir hacia donde caminan” (Echeverría, 2016).

Suely Rolnik (2006) hace la distinción entre la *macro* y la *micro política*. La última es la que corresponde a las artes, por las sutiles maneras en que transforma el entorno. Pero para ser capaz de hacer *micropolítica*, la obra debe encontrar su *máxima radicalidad*, hablar desde la *voz del vivo* dentro del artista, como ella lo llama.

Nos parece que a través de la terapia los cinco artistas lograron hacer un tránsito en su interior que dio con la fuerza de la radicalidad de la voz que necesita comunicar al mundo a través de su arte. Pienso en el caso de Iván, que es un artista eminentemente político en cuanto a dirigir su obra como agente contestatario de una realidad con la cual él está inconforme. En el momento que trabajamos en terapia, él trabajaba en su proyecto *fórmula secreta (Fó Se)*, el cual estudia a la energía en relación con el sistema neo liberal; para llevarlo al lenguaje de Rolnik,

el tránsito hacia lo *micropolítico* fue explorar esa relación con la energía dentro de él mismo. El trabajo con el cuerpo definitivamente abrió un canal de exploración de la temática que él estaba trabajando, a un nivel muy íntimo. Quizás en forma, el *Fó Se* no fue alterada en consecuencia de la terapia, sin embargo, la obra adquiere fuerza cuando el artista está empoderado del tema, que es lo que sucedió a Iván luego de experimentar la energía dentro de su propio cuerpo en el proceso de laboratorio que fue parte de la terapia.

Con todo lo dicho queda claro que el artista, por su sensibilidad y por lo agresivo que se ha vuelto el mercado de las artes en el que se desenvuelve, toma el perfil del sujeto vulnerable a las amenazas que el paradigma actual representa para la salud integral de sus individuos.

En este sentido, se ha demostrado que la terapia de artes expresivas hace de efectivo acompañamiento y medio de soporte al artista en proceso de creación, cuyo efecto se refleja en un aporte a su salud integral, así como a la calidad de su obra artística. Aunque esto sea difícil de evidenciar simplemente

con imágenes y palabras vertidas en este documento, son los mismos artistas que atravesaron el proceso de terapia quienes lo confirman en sus textos.

Para finalizar, trascendiendo el contexto de la función de la terapia en las artes; quiero mencionar el papel fundamental que a lo largo de la historia las artes han ejercido en la realidad sociopolítica en las diferentes etapas de la humanidad. De acuerdo con las ideas de Rancière (citado en Arcos Palma, 2008): hoy más que nunca “corresponde al arte generar consciencia de las mecánicas de la dominación para cambiar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”; para esta interminable tarea es vital recuperar la capacidad crítica y el potencial estético de las artes. Pensamos que una terapia responsable y comprometida en rescatar las *diferencias* en el sujeto para que este se empodere de su propia voz y de los genuinos modos que esta encuentra para dirigirse a los demás, entonces esa terapia puede potenciar la labor imprescindible que tiene el arte para la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, P. B. (2010). *Arte Terapia*. Madrid: Gaia Ediciones.
- Alsina, M.R. (2006). Posmodernidad y Crisis de Identidad. *Revista Científica Sección Selecta*. Número 3. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Arcos-Palma, R. (2008). *Estéticas y política en la filosofía de Jacques Rancière*. II Congreso Colombiano de Filosofía de Cartagena de Indias, Colombia.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.
- Buitrago, A. (2009). *Arquitecturas de la mirada*. España: Universidad de Alcalá de Henares.
- Colin, W. (1982). *The Outsider*. Estados Unidos: Tarcher Penguin.
- Del Conde, T. (2002). *Arte y Psique*. Barcelona: Plaza & Janes ediciones.
- _____ (2006). *Freud y la psicología del arte*. México: DeBolsillo
- Dalley, T. (1987). *Historia del Arte Terapia*. Barcelona: Hender

- Danto, A. (2005). *El Abuso de la Belleza*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Donohue, K. T. (2011). *Expressive Arts Therapy*. San Francisco: California Institute of Integral Studies.
- Fendrik, S. (2013). *El libro negro de la psicopatología contemporánea*. México: Siglo XXI.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal.
- Foucault, M. (1999). *Les Anormaux*. París: Gallimard.
- _____ (1991). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- Guattari, F. (2006). *Micropolítica, Cartografías del deseo*. Madrid: Creative Commons
- Gysin, M., y Sorín, M. (2011). *El Arte y la Persona*. Barcelona: ISPA Ediciones.
- Han, B. (2016). *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder.
- _____ (2016). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- _____ (2016). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Hernández, Y. (2011). Del comunismos como instalación artística (y viceversa). *Exit Book*. Número 14. 9-14.

- Hess, C., y Hess, A. (2008). *Medicina humana*. Zurich: ISPA Edicions.
- Hogan, S. (2001). *Healing Arts: The History of Art Therapy*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
- Hustvedt, S. (2013). *Vivir, pensar, mirar*. Barcelona: Anagrama.
- Jarque, F. (2015). *Cómo piensan los artistas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Argentina: Paidós.
- Kesselman, H. (1999). Por una psicopatología abierta: vincular y maquina. *Intersubjetivo*. 1 (I). 117-132.
- Kuspit, D. (2003). *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. España: Akal.
- Laplanche, J. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Argentina: Paidós.
- Malchiodi, C. (2003). *The Hand Book of Art Therapy*. Nueva York: The Guilford Press.
- Miller, A. (2013). *La llave perdida*. México: Tusquetes.
- Minissale, G. (2013). *The Psychology of Contemporary Art*. Inglaterra: Cambridge.
- Olivares, R. (2009). Todo sobre mi mismo. *Exit Book*. Número 11.

- Prinzhorn, H. (2012). *Expresiones de la locura: "El arte de los enfermos mentales"*. España: Cátedra.
- Reviriego, C. (2014), *El Laberinto del Arte*. México D.F.: Ediciones Culturales Paidós.
- Rubin, J. (2009). *Introduction to Art Therapy: Sources & Resources*. Londres: Routledge.
- Sorín, M. (2004). *Niñas y niños nos interpelan*. Barcelona: Icaria.
- Thusnelda, E. (2006). *Arte Terapia como herramienta de intervención para el proceso de desarrollo personal, Monografía para optar a la Especialización en Arte Terapia del Postítulo en Terapias de Arte, Mención Arte Terapia*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Tizio, D., Hebe, M. (1990). *Psicoanálisis y lenguaje, La aportación original de Jacques Lacan*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Valdivia, B. (2015). *La enfermedad sagrada y el sismo revelado*. Santiago de Querétaro: Calygramma
- _____ (2016). Relaciones entre la filosofía, el diseño y las artes, México, OGURI, Linda et al. (comp.) *Filosofía, arte y diseño. Diálogo en las fronteras*. UGTO / UAEMex.

DOCUMENTOS DE INTERNET:

- American art therapy association. (Marzo, 2016). Recuperado de www.arttherapy.org/about.html.
- Aranda, F. (Enero, 2006). *Literatura, historia y filosofía entrecruzadas en el tiempo de una tesis*. Universidad de la Plata. N° 4. 67-81. Recuperado de http://www.academia.edu/3040738/Jacques_Derrida_literatura_historia_y_filosof%C3%ADa_entrecruzadas_en_el_tiempo_de_una_tesis.
- Archivo Virtula Arte Escénicas. (Diciembre, 2016) Recuperado de: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=83>.
- Badiou, A. (Agosto, 2016). *Círculo de las Bellas Artes*. Recuperado en: <http://www.circulobellasartes.com/biografia/alain-badiou/>
- _____ (Mayo, 2016). *Las condiciones del arte contemporáneo*. Recuperado en: <https://youtu.be/0Jpqiice0rc>.
- Balbuena Rivera, F. (Abril, 2016). *R. D. Laing: un "rebelde" que desafió el orden psiquiátrico imperante*. Universidad de Huelva. Recuperado en: <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v31n4/06.pdf>.

- Berardi, F. (Agosto, 2016). *Capitalismo y Subjetividades*. Lavaca. Recuperado en: <http://www.lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/>.
- _____ (Diciembre, 2015). *Entrevista en Barcelona, por Lucía Serra, Sandra Forcadell, Miriam Sol y Gabriela Berti*. Esquizo Barcelona. Recuperado en: <http://www.esquizobarcelona.org/entrevista-a-franco-bifo-berardi/>.
- De León, B. (Octubre, 2015). *Asociación Psicoanalítica de Uruguay* Recuperado en: <http://www.apuruguay.org/apurevista/2000/1688724720009203.pdf>.
- British Association of Art Therapist. (Marzo, 2014). Recuperado en: www.baat.org/art_therapy.html.
- Casas Broda Ana. (Enero, 2014). Recuperado en: <http://www.anacasasbroda.com>.
- Código: Arte arquitectura diseño y moda. (Septiembre 2015). Recuperado en: <http://www.revistacodigo.com/recomendacion-5-autores-contemporaneos-para-entender-el-arte-franco-berardi-bifo-boris-groys-andreas-huysen-jean-luc-nancy-jacques-ranciere/>.
- Díaz, F. (Enero, 2017). Recuperado en: <http://fernandomdiaz.com/semblanza-espanol/>.

Díaz, J. (Octubre, 2015). *Un análisis integrativo de la transferencia/contratransferencia*. Recuperado en: http://www.ametep.com.mx/aportaciones/2006_septiembre_diaz.htm.

Diccionario enciclopédico de Arte y Arquitectura. (Junio, 2015). *Arts4x.com*, Recuperado en: <http://www.arts4x.com/spa/d/expresionismo/expresionismo.htm>).

Diccionario de Psicología. (Octubre, 2016). Recuperado en: <http://www.e-torredabel.com/Psicologia/Vocabulario/Propiocepcion.htm>.

Diccionario de Psicología Científica y Filosofía. (Abril 2016). Recuperado en: <http://www.e-torredabel.com/Psicologia/Vocabulario/Propiocepcion.htm>.

Diccionario de la Real Lengua Española. (Septiembre, 2016). Recuperado en: <http://dle.rae.es/?id=9B-JSrUL>.

Disertación de A. Badiou: “Las condiciones del arte contemporáneo”. (Diciembre, 2015). Recuperado en: <https://youtu.be/0Jpqaice0rc>.

Drugs.com. (Febrero, 2016). Recuperado en: http://www.drugs.com/mtm_esp/adderall.html.

Dura, M. (Diciembre, 2014). *Una Introducción a la Historia del Arte Terapia*. Recuperado en: goo.gl/vQSVKi.

Echeverría por Fernando Rojas. (Abril, 2016). Recuperado en: <https://youtu.be/ITnGZSz5Qrs>.

Editorial Anagrama. (Abril, 2016). Recuperado en: http://www.anagrama-ed.es/titulo/A_134.

Fróis, J. (Febrero, 2015). *Lacan in Art Education*. Revista virtual published by: University of Illinois Press Stable. Recuperado en: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/visuartsrese.36.2.0001> Accessed: 28-05-2015 18:56 UTC.

Glosario para acercarse al arte. (Septiembre, 2016). *El Tiempo*. Recuperado en: <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/artbo-2015-pequeno-glosario-para-acercarse-al-arte/16387461>.

Groys, B. (Mayo, 2016) Recuperado en: <http://documents.mx/documents/groys-boris-sobre-lo-nuevopdf.html>.

_____ (Marzo, 2016). *La Verdad del Arte*. Recuperado en: <http://documents.mx/documents/groys-boris-sobre-lo-nuevopdf.html><https://andoenpando.wordpress.com/2016/03/25/boris-groys-la-verdad-del-arte/>.

- IATBA Instituto de Arte Terapia de Barcelona. (Marzo, 2016). Recuperado en: <http://www.iatba.org/>.
- ISPA. (Marzo y agosto, 2014). Recuperado en: <http://www.iatba.org/-ISPA>.
- Iribas Rudín, A. (Marzo, 2015), Salvador Dalí desde el psicoanálisis. *Revista Electrónica Arte, Individuo y Sociedad*. Recuperado en: http://www.artesindividuosociedad.es/articles/N16/Ana_Iribas.pdf.
- Kesselman, H. (Marzo, 2007). Recuperado en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-82459-2007-04-02.html>.
- Kossak, M. (Octubre, 2014). The birth of a new profession. Lesley University Expressive Therapies Division. Recuperado en: <http://www.lesley.edu/WorkArea/DownloadAsset.aspx?id=11934>
- Macmillan, K. (Febrero, 2016). Vimeo. Recuperado en: <https://vimeo.com/22901303>.
- Malcolm, H. (Octubre, 2015) Recuperado en: <http://www.huffingtonpost.com/malcolm-harris/>.
- Organización Mundial de la Salud. (Oubre, 2015). Recuperado en: <http://www.who.int/suggestions/faq/es/>.

- Ortega Bobadilla, J. (Mayo, 2015). Carta psicoanalítica-Foucault frente a Freud. *Revista Virtual*. Recuperado en <http://cartapsi.org/spip.php?article>.
- Prospecto: información para el usuario. (Enero, 2017) Recuperado en: https://www.aemps.gob.es/cima/dohtml/p/52401/Prospecto_52401.html.
- Psicología de la personalidad: “id ego y súper yo”. (Noviembre, 2015) Recuperado en: <http://psicoperblog.blogspot.mx/2009/12/id-ego-y-superego.html>.
- Psicología Online. (Abril, 2016). Recuperado en: <http://www.psicologia-online.com/pir/introduccion-al-razonamiento-analogico.html>.
- Rolnik, S. (Agosto, 2016). *À Sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. Recuperado en: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>.
- _____ (Mayo, 2015). *¿El Arte Cura?.* MACBA. Recuperado en: <http://www.macba.cat/es/quaders-ns-portatils-suely-rolnik>.

- _____ (Febrero, 2016). *La memoria del cuerpo contaminada el museo*. Recuperado en: <http://eipc.net/transversal/0507/rolnik/es>.
- Santamaría, E. (Diciembre, 2016). Recuperado en: <https://www.elvirasantamariatorres.co.uk>.
- Sussman, A. (Febrero, 2015). Mental Illness and Creativity: A Neurological View of the “Tortured Artist”. *Revista Electrónica de la Universidad de Stanford*. Recuperado en: <http://web.stanford.edu/group/co-sign/Sussman.pdf>.
- TAE, Perú, s.f.e. (Marzo, 2014). Recuperado en: http://www.taeperu.org/imaginar/separata_curso_introductorio.pdf.
- Tate Museum, (Mayo, 2017). Recuperado en: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific>.
- The Huffing Post. (Noviembre, 2015). Recuperado en: <http://www.huffingtonpost.com/malcolm-harris/>.
- Universidad Autónoma de Barcelona. (Abril, 2016). Recuperado en: <http://www.uab.cat/web/en-coache-y-moto/-que-es-la-conduccion-eficiente-127312a7157791.html>.

Vásquez Rocca, A. (Abril, 2015). Antipsiquiatría. Deconstrucción del concepto de enfermedad psiquiátrica. *Revista Nómadas*: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/antipsiquiatriadeconstruccion.html>.

_____ (Abril, 2015). Foucault; ‘Los Anormales’, Una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la locura antipsiquiatría. De construcción del concepto de enfermedad psiquiátrica. *Revista Nómadas*: Universidad Andrés Bello UNAB-Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en : http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.v34.n2.40745.

Universidad de Guanajuato

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Dra. Cecilia Ramos Estrada
Secretaria General

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz
Secretario Académico

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo
Secretario de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

La persona en el artista
Psicoterapia en el arte actual
de Marínés Cardoso

terminó su producción electrónica
en noviembre de 2019

en el Programa Editorial Universitario
de la Universidad de Guanajuato,
Alonso núm. 12, Centro, C.P. 36000,
Guanajuato, Gto.
editorial@ugto.mx