



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
Psicología
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

TRABAJO FINAL DE GRADO

¿Qué es lo que lleva a un artista a crear una obra de arte?

Ensayo

Estudiante: Valentina Schneider Núñez

C.I: 4.516.302-1

Tutora: Prof. Adj. Mag. Sylvia Montañez Fierro

Revisora: Prof. Adj. Mag. Virginia Masse Fagundez

Montevideo, Uruguay - Junio 2020

Índice

Introducción	p. 3
Freud y el arte	p. 4
Arte y filosofía	p. 7
El arte desde una perspectiva nietzscheana	p. 9
El Ser y el ente	p. 12
La verdad y el arte	p. 12
La obra de arte según Heidegger	p. 14
La verdad en el arte como acontecimiento según Gianni Vattimo	p. 15
El arte como procedimiento de verdad de Alain Badiou	p. 16
Arte como conocimiento	p. 17
La poiesis en El banquete de Platón	p. 18
El acto de creación	p. 20
El punto de vista de los artistas en torno a su hacer	p. 22
Consideraciones finales	p. 30
Referencias bibliográficas	p. 32

Introducción

El transcurso de mi formación académica estuvo marcada por diversos intereses, entre ellos el psicoanálisis y la filosofía. Asimismo, en lo personal, el proceso de creación artística siempre llamó mi atención; por ello, en este ensayo pretendo vincular conocimientos de estos tres campos: el arte, la filosofía y el psicoanálisis.

La pregunta principal que guía este escrito es: ¿qué es lo que lleva a los artistas a crear una obra de arte? De esta pregunta surgen otras relacionadas: ¿qué ocurre en el proceso en que los artistas crean sus obras de arte? ¿Qué pretende expresar el artista con su obra? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte? Aunque no se busque dar respuesta a estas cuestiones, se expondrán para que puedan ser problematizadas.

Sigmund Freud, un hombre interesado en el arte, no solo denominó *sublimación* al destino de la pulsión sexual cuya meta es elevada a fines artísticos; además, se sirvió de la literatura y de otras expresiones artísticas como argumentos para sus teorías, a lo largo de toda su obra.

Entre sus estudios vinculados con el arte se encuentran *El Moisés de Miguel Ángel*, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, *Dostoievski y el parricidio*. Además de tomar la tragedia griega de Sófocles, *Edipo Rey*, como argumento para elaborar la teoría del complejo de Edipo, también utilizó como ejemplo *Hamlet*, la obra de William Shakespeare, en *La interpretación de los sueños*, entre otros casos.

Por ello entiendo que para comprender y transmitir los conocimientos sobre lo humano es de importancia dar un vuelco hacia el arte, como lo hizo Freud en los comienzos del psicoanálisis.

Sin embargo, en *Tótem y tabú*, Freud (1913/1991c) menciona: “No es asunto de la psicología averiguar de dónde le viene al artista la capacidad de crear” (p. 189). No obstante, al preguntarme sobre el sentido de esa afirmación, creo necesario interrogar esa relación posible entre la incidencia de la importancia de factores psicológicos y la creación de una obra de arte. Este planteo surge con fuerza en el contexto de la sociedad actual; en tiempos de pretendida científicidad asociada con la productividad, en los que se ha relegado al arte como algo *decorativo* o de mero entretenimiento. Por todo lo expuesto, considero importante reflexionar sobre el arte como fuente de conocimientos de *lo humano*; y es de mi

interés procurar comprender de dónde proviene la capacidad creadora de los artistas para, quizás, esclarecer las interrogantes planteadas.

Freud y el arte

En *Tres ensayos de teoría sexual*, Freud (1905/1992b) desarrolla, a partir de sus observaciones clínicas, sus descubrimientos sobre la importancia de la sexualidad. Entre los temas tratados en estos ensayos se encuentran las aberraciones, la sexualidad infantil y los cambios en la sexualidad en el período de la pubertad.

En la *teoría de la libido*, Freud (1905/1992b) define la pulsión sexual como una necesidad presente en los hombres y en los animales. En un principio, Freud introduce dos términos: el *objeto sexual* y la *meta sexual*, y los define respectivamente de la siguiente manera: "(...) llamamos objeto sexual a la persona de la que parte la atracción sexual, y meta sexual a la acción hacia la cual esfuerza la pulsión" (p. 123). Además, admite la posibilidad de numerosas desviaciones que puedan surgir tanto en la elección del objeto como en la de la meta sexual.

Uno de los posibles cambios de meta es la *sublimación*, en la que parte de la energía libidinal tiene su descarga en metas no sexuales y es aplicada a otros campos de la cultura, como por ejemplo la actividad artística (Freud, 1905/1992b).

El interés de Freud por el arte lo lleva a realizar análisis literarios, y también de otras obras, desde la perspectiva del psicoanálisis. En el escrito *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1905/1986) reconoce la importancia de la poesía y, al tomar como referencia una cita de *Hamlet*, expresa:

(...) los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros los hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia (Freud, 1905/1986, p. 8).

Y aunque, por una parte, mencione: "No es asunto de la psicología averiguar de dónde le viene al artista la capacidad para crear" (p. 189), en el "Posfacio a la segunda edición" del estudio sobre la *Gradiva*, por otra, aclara que la investigación psicoanalítica también pretende averiguar cuáles son los materiales de impresiones y recuerdos del artista, y cuáles son los procesos que los llevan a plasmarlos en su obra (Freud,

1905/1986).

Luego de ese trabajo, en 1908, se publica la conferencia “El creador literario y el fantaseo” (1908/1992a), en la que Freud continúa con el análisis de las fantasías.

En relación con la creación artística, Freud (1908/1992a) iguala al poeta con el niño que juega, ya que los dos crean, a través del juego de la fantasía, un nuevo orden del mundo en contraste con la realidad efectiva. La fantasía cumple, en ese sentido, un papel muy importante debido a que es una creación psíquica —como el sueño y el delirio— que da lugar a la creación artística (Freud, 1910/1984). En la medida en que son compartidas, como en el caso del poeta con su público, las fantasías se convierten en fuentes de placer estético.

Sobre el placer estético, Freud (1908/1992a) dice: “Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (p. 135). En el proceso de su creación, el poeta transfigura y encubre sus fantasías de manera que habilita al público a gozar también con él, desligándose de los sentimientos de vergüenza que podrían causar si esas fantasías fueran propias.

Freud (1910/1984), en su trabajo titulado *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, desde el punto de vista del psicoanálisis, pretende desentrañar la vida del artista estableciendo una relación estrecha con su obra. Al respecto, analiza la vida psicosexual de Leonardo, su vida emocional y su genio, impulsado tanto al arte como a la ciencia.

A su entender, hay dos fuentes que alimentan la abundante creación de Da Vinci; por una parte, la represión de lo sexual y, por otra, la porción de libido que no se logra reprimir para ser enviada al inconsciente; esta porción no reprimida logra sublimarse en su impulso orientado al conocimiento y hacia aspiraciones artísticas.

Si bien Freud se interesó por el arte, porque lo consideró una fuente de conocimiento valiosa, y se abocó al estudio de las obras en relación con sus autores, examinando sus vidas anímicas, sus biografías y las aparentes trayectorias del desarrollo psicosexual, también admitió que el psicoanálisis no podía explicar por completo todos los problemas vinculados con su práctica (Freud, 1913/1991a).

Hasta ese momento, Freud (1913/1991a) comprendía al arte como una de las “compensaciones del deseo del ser humano” (p.190). El arte, entendido desde esta

concepción, constituye un mundo intermedio entre la realidad, que impide el cumplimiento de los deseos, y la fantasía, que logra transformarlos en obra, lo que posibilita, desde ese modo, que se cumplan. Desde esta perspectiva, el artista, debido a su constitución psíquica, es poseedor de una capacidad especial para la sublimación. Lo que busca a través de la creación es la autoliberación de mociones libidinales, las cuales son comunicadas al público con el que comparte sus mismos deseos incumplidos. El público al que le es entregada la obra también logra alcanzar una descarga de la tensión pulsional en el placer estético que ella ocasiona.

La comunicación a la que Freud hace referencia está relacionada con lograr captar cierto afecto vivido por el artista plasmado en la obra (Freud, 1914/1991b).

En 1914 Freud publica de manera anónima *El Moisés de Miguel Ángel* por considerarlo como su “hijo no analítico”; cautivado por la obra de Miguel Ángel, en este trabajo, analiza con minuciosidad la escultura que representa a Moisés para averiguar el propósito del artista.

Desde su punto de vista, las grandes obras de arte, las verdaderas obras de arte, posibilitan el análisis del sentido y de las mociones que quieren transmitir; por ello, al interpretarlas en términos de sentido y contenido, intenta comprender lo que en el plano afectivo le produce la escultura de Miguel Ángel (Freud, 1914/1991b).

Si bien el análisis que realiza es exhaustivo, en cuanto busca sentido en la representación de la anatomía y en cada pliegue de las vestiduras de la figura de Moisés, la idea de la que Freud parte es discutible, pues él mismo admite que al psicoanálisis se le escapan algunos de los problemas en torno al arte; sobre todo resulta discutible por el modo en que se ha transformado el arte en el devenir histórico, cultural y político.

Interesado en variados temas culturales, Freud fue influenciado por el romanticismo alemán y por las obras de Friedrich Schiller y de Friedrich Schelling, lo que puede apreciarse en varios pasajes de su producción. En la siguiente sección se abordarán brevemente algunos argumentos filosóficos de ambos autores que quizá fueron relevantes en ese aspecto.

Es por ello que creo pertinente examinar ciertos conceptos vinculados con el arte desde el terreno de la filosofía, para dar cuenta de la complejidad de esta forma de expresión contextualizada como acontecimiento no desligado de lo histórico, social, cultural

y político.

Arte y filosofía

Retomando el camino del que Freud partió al embarcarse en la investigación de la creación artística se considerará su relación con la filosofía.

La filosofía se ha preocupado por el problema de lo bello desde sus comienzos, en la antigüedad. A partir del año 1735, Alexander Gottlieb Baumgarten introdujo el concepto de *estética* (*aesthetica*) con el objetivo de hacer de ella una disciplina autónoma.

La estética según Baumgarten (1750/2014) es una forma de conocimiento sensitivo, inferior a la razón y a la lógica, cuyo campo de estudio son las bellas artes, como la poesía, las artes plásticas y la música.

En la sección III de su tesis, al referirse a los sentidos y a las representaciones, Baumgarten (1750/2014) vincula las representaciones artísticas con cierto estado del alma y del cuerpo. La facultad de sentir representa el estado del alma de modo interno en conexión con el alma, y el estado del cuerpo de modo externo. El alma, por lo tanto, actuaría como fuerza que se representa en el universo en función de la posición del cuerpo. Baumgarten atribuye las sensaciones estéticas a los órganos sensoriales y distingue el sentido del tacto, la vista, el olfato, la audición y el gusto.

Aunque finalmente no logra hacer de la estética un campo de estudio autónomo y diferenciado de la lógica, al describirla como una forma inferior de conocimiento y similar a ésta, el referido autor establece las bases para desarrollos posteriores dentro de la filosofía.

En una nota al pie de *Crítica de la razón pura* (Kant, 1781/2007), Mario Caimi sostiene que Kant discrepa con Baumgarten, pues este trata de reducir el estudio de lo bello a principios racionales; es decir, hacer de lo bello una ciencia sometida a reglas estéticas.

El análisis kantiano del arte difiere en gran medida de la teoría de Baumgarten; no se refiere a la Estética sino que en su lugar plantea que se trata de juicios de gusto.

Para Kant (1781/2007), el juicio de gusto “es la facultad de juzgar de un objeto o de una representación, por medio de una satisfacción desnuda de todo interés. El objeto de semejante satisfacción se denomina bello” (p. 32).

La capacidad de realizar juicios de gusto es una facultad inherente al sujeto y su

carácter es universal; Kant la llama *sensus communis aestheticus* ('sentido común estético'). Estos juicios producen placer, y se generan entre la libertad de la imaginación que se ajusta a la legalidad del entendimiento; además, deben ser ajenos a todo interés y no pueden ser determinados ni determinables mediante argumentos (Kant, 1781/2007).

La estética, según Baumgarten, es una disciplina que indaga acerca de lo bello, entendido como el placer que producen las obras de arte —tanto en quien crea la representación, como el efecto que genera en los demás a través de la observación—.

Las obras creadas por los artistas, según Kant, transmitirían *ideas estéticas* similares a las ideas de la razón. Estas son formas representacionales asociadas a conceptos, aunque no de manera completa, de forma que existiría la posibilidad de disparar ideas parciales asociadas a la obra, así como también sentimientos. A estas ideas Kant las define como: "(...) representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible" (Kant, 1790/1977, p. 270).

A partir de la obra de Kant, Friedrich Schiller (1795/2005) en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, se refiere al carácter del hombre, y menciona que este se encuentra sistematizado por la acción de dos impulsos *trieb*: impulso formal e impulso sensible.

El impulso formal dicta las leyes del impulso lógico; mientras que el impulso sensible estaría relacionado con la existencia material del hombre, su naturaleza. Estos dos tipos de impulsos actúan conjuntamente y tienen su unión con un tercer tipo de impulso: el impulso de juego.

Mediante el impulso de juego el ser humano se manifiesta en plenitud; y en el arte esta plenitud del hombre se refleja en la belleza, ya que según Schiller (1795/2005) "la belleza enlaza los dos estadios contrapuestos del sentir y del pensar" (p. 261).

En ese sentido, se puede visualizar la unión que existe entre el juego y la creación, cuestión que luego fue trabajada por el psicoanálisis.

Al respecto, es interesante la consideración de Schelling, desarrollada también dentro del pensamiento estético del idealismo alemán. Este filósofo, además de su teorización de lo bello, hace referencia a los términos de *consciente* e *inconsciente* puestos

en juego en la creación artística. Estos, lejos de tener la misma significación que Freud empleó posteriormente, establecerían pautas sobre los procesos que ocurren en la creación artística.

Dice Schelling (1803/2005): "(...) la obra artística nos refleja la identidad de la actividad consciente e inconsciente" (p. 417). La actividad consciente refiere a la libertad del artista, lo que puede hacer o no frente a la obra; y la actividad inconsciente a cierto tipo de objetividad, imaginación o inspiración común a todos los hombres, cuya causa inmediata es Dios. Este Dios que menciona Schelling no sería de carácter personal, sino que representaría lo absoluto.

Schelling, según Canterla (2007), dice que el arte supera las barreras de la lengua y, por lo tanto a través suyo, se accede a una completa comprensión del mundo. Canterla (2007), al interpretar a Schelling, agrega que en el arte "(...) no se representan las cosas particulares, sino que se representa el absoluto" (p. 16).

En *Filosofía del arte*, Schelling (citado por Canterla, 2007) señala que el lenguaje poético y simbólico que se presenta en el arte debería ser superado para alcanzar un entendimiento de lo absoluto. Pero esta tarea ya no estaría en el campo del arte, sino de la filosofía, ya que el arte constituye su fin en sí mismo y solo participaría como un medio. Quizás por ello Freud se aleja de estas cuestiones en torno al arte.

[El arte desde una perspectiva nietzscheana](#)

Otro aporte que permite pensar la cuestión estética y lo que se pone en juego en la creación de las obras de arte son los argumentos de Friedrich Nietzsche.

En *El origen de la tragedia* (1871), el referido autor se aleja de la tradición metafísica de la filosofía de su época, y retorna a la cultura griega para demostrar que el arte se conforma por dos fuerzas vitales opuestas que actúan de manera complementaria, para lo cual se basa en las deidades Apolo y Dionisio.

Apolo, antes de la incorporación de Dionisio a la cultura griega, representaba al dios del arte, de la bella apariencia, de la medida estética y de las representaciones oníricas. Las artes a las que se lo asocia son la poesía y la escultura.

Por otra parte, el culto a Dionisio llega de manera tardía desde Oriente y se lo asocia con la fiesta, el estado de embriaguez y el éxtasis. Las fiestas dionisiacas ocurrían en la disolución de las normas sociales preestablecidas, y junto con la reconexión del hombre con la naturaleza, de manera que los participantes resultaban transformados por esta experiencia.

Según Nietzsche (1871), entre la música —arte dionisiaco por excelencia—, los cánticos de carácter festivo y el instinto primaveral, el hombre se encontraba libre, y el *principium individuationis* ('principio de individuación') se disolvía. Al respecto, expresa: "El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez" (p. 13).

No entraremos aquí en detalles sobre a qué se refiere Nietzsche (1871) con el "Uno primordial" pero en los pasajes citados hace alusión a "lo eternamente sufriente y contradictorio" (p. 17) de la existencia.

Luego de las celebraciones dionisiacas el hombre se encuentra con lo espantoso, lo absurdo y lo ridículo de la existencia; la transformación ocurre mediante el descubrimiento que produce el despertar de la embriaguez. Apolo lo ayuda a salir de ese estado al proporcionarle imágenes durante el acto creador, en las que el hombre vuelca la náusea por lo absurdo de la existencia.

Según Nietzsche (1871), la desmesura es tan necesaria como la medida del mandato apolíneo; la desmesura dionisiaca operó como un medio para develar lo que existe detrás de la bella apariencia.

Nietzsche (1871) rechaza el concepto de subjetividad de la estética moderna, pues el artista subjetivo solo haría mal arte. El artista dionisiaco, por el contrario, abandona su subjetividad para identificarse con el Uno primordial, que hace sensible la contradicción, el placer y el dolor causados por el mundo de la bella apariencia. Lo que el artista realiza es una copia de apariencia sensible del Uno primordial al que accede a través del estado de embriaguez. "(...) para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte, pues solo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo (...)" (Nietzsche, 1871, p. 22).

Lo que se hace presente en la obra de arte, según Nietzsche, y también se relaciona con el concepto del Uno primordial, es la *voluntad*. La voluntad se devela mediante la transformación que hace el artista de los sentimientos de náusea y de los pensamientos sobre lo absurdo de la existencia en representaciones sublimes; se entiende que es esta transformación es una “descarga artística de la náusea de lo absurdo” (Nietzsche, 1871, p. 27).

El concepto de voluntad es trabajado por Martin Heidegger; en el capítulo “La voluntad de poder como arte”, de su obra *Nietzsche* (1936-1937), lo define de la siguiente manera: “(...) la voluntad no es otra cosa que voluntad de poder, y poder no es otra cosa que la esencia de la voluntad” (Heidegger, 1936/2000, p. 46). La voluntad de poder es una facultad que se fundamenta en sí misma en el caso del ser humano. Silenzi (2006), al interpretar a Heidegger, la entiende como “un ir más allá de nosotros mismos, un ir más allá de sí; esto es, una voluntad que se quiere constantemente a sí misma, que se quiere incrementar” (p. 202).

A partir los planteos de Nietzsche, Heidegger (1936/2000) elabora sus *cinco proposiciones sobre el arte* (1936-1937), en las que desarrolla los temas centrales tratados por Nietzsche.

La primera proposición expresa: “El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder” (p. 76); la segunda: “El arte tiene que comprenderse desde el artista” (p. 76). En ese sentido, es importante destacar que el arte solo puede ser comprendido en relación con su creador, ya que en este último, junto con sus experiencias, se encuentran los criterios sobre la belleza. El arte surge del hombre, de donde él mismo está y es (Heidegger, 1936/2000).

La tercer proposición enuncia: “El arte es, de acuerdo con el concepto ampliado del artista, el acontecer fundamental de todo *ente*; el *ente* es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado” (Heidegger, 1936/2000, p. 77). Este algo creado, que se hace visible en el acontecimiento a través del arte, es la forma más transparente y elevada de la voluntad de poder.

Como cuarta proposición Nietzsche, según la lectura de Heidegger (1936/2000), postula al arte como *contramovimiento* frente al nihilismo. El arte para Nietzsche es autoafirmación de la vida que se hace visible en el constante crear y el reconfigurar artístico,

y es capaz de fundar una nueva posición de valores.

Y por último: “El arte tiene más valor que *la verdad*” (Heidegger, 1936/2000, p. 81). Para avanzar en la comprensión de este postulado, es necesario aclarar qué se entiende por verdad; para ello, hay que contextualizar la aplicación de este concepto dentro del campo del arte.

El Ser y el ente

Heidegger, en su obra capital *Ser y tiempo*, publicada en 1927, desarrolla una filosofía en la cual señala la diferencia entre el Ser y el ente. Esta diferencia se fundamenta en la manera propia que tiene el hombre de conocer. Al respecto, Heidegger (1927/1953) expresa: “Ente es todo aquello de lo que hablamos, lo que mentamos, (7) aquello con respecto a lo cual nos comportamos de esta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos” (p. 17). El ente es lo determinado por el Ser, *la cosa en la que se hace presente el Ser*. El hombre es un ente particular debido a que es el único que se pregunta sobre el Ser. La esencia, así como también la esencia de su creación, se encuentra en la existencia (Lozano, 2004).

Al hombre no le es posible captar al Ser en su totalidad, sino que lo hace a través del ente. Según Heidegger, se podría decir que a través del arte el hombre se pro-yecta y se abre a la posibilidad de ir más allá de sí mismo.

La verdad y el arte

En la Edad Moderna la reflexión en torno al arte se vuelve hacia el hombre, su gusto, los sentimientos que las obras le producen —esto fue analizado por otros filósofos ya mencionados en este texto, Kant, Schiller y Schelling—. Según Heidegger (1936/2000) el gran arte de la Edad Moderna, pretendía:

(...) revelar en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preservar en ella esa revelación. **El arte y su obra solo son necesarios como un camino y una residencia del hombre en las que se le abre la verdad del ente en su totalidad, es decir, lo incondicionado, lo absoluto** (p. 88).

Lo que Nietzsche entiende por verdad es “(...) lo verdaderamente ente, lo en verdad real (...). La verdad es verdad del conocimiento” (Heidegger, 1936/2000, p. 147). Pero esta verdad debe ser comprendida como una perspectiva. A esta conclusión llega Nietzsche

cuando postula la inversión del platonismo reinante de la Modernidad.

De modo que en el arte se encuentran belleza y verdad como modos de develar el Ser del ente, pero están en una discrepancia, pues si Nietzsche se basara en el platonismo nunca consideraría a la verdad como belleza, ya que esta corresponde al mundo de la apariencia sensible.

Para el platonismo lo verdadero se encuentra en el mundo de las ideas, lo suprasensible; mientras que el mundo sensible es una mera imitación del primero. Por el contrario, Nietzsche (1887/2001), en *El crepúsculo de los ídolos*, afirma: “El mundo *aparente* es el único: el *mundo verdadero* no es más que un añadido mentiroso (...)” (p. 52).

Por ello a través de la inversión del platonismo logra vencer esta discrepancia. No obstante, no solo realiza una inversión. Al reemplazar los términos *mundo sensible* y *mundo de las ideas* por *mundo verdadero* y *mundo aparente*, respectivamente, desecha el lenguaje de Platón y, de esta manera, elimina al platonismo de su teoría (Heidegger, 1936/2000).

Según Heidegger (1936/2000), el arte es la suprema voluntad de la apariencia y da forma a lo sensible; en esta forma de lo sensible, la verdad aparece como una perspectiva ligada, de manera que “se vuelve visible la suprema legalidad de la existencia” (p. 203). La verdad vinculada a una perspectiva fijada de manera absoluta llevaría a una inhibición y destrucción de la vida, lo que correspondería a la proposición de Nietzsche del arte como gran estimulador de la vida, pues la verdad se encuentra en constante devenir.

Al situar al mundo de la apariencia ligado a la verdad le da preponderancia al cuerpo. En los postulados sobre la fisiología del arte, que planeaba desarrollar posteriormente, Nietzsche se refiere a la estética como una *fisiología*, en tanto los estados anímicos y sentimentales son retrotraídos al cuerpo, y considera lo corporal y lo anímico como unidad indivisible. Heidegger (1936/2000) aclara que esta unión de lo anímico-corporal también es asunto de la psicología.

Según Heidegger (1936/2000):

La pregunta fundamental de una estética como fisiología del arte —y esto quiere decir del artista— tiene que ir dirigida, por lo tanto, a mostrar sobre todo aquellos estados en la esencia de la naturaleza anímico-corporal, es decir viviente, del hombre en los que el hacer y el contemplar artístico se ejercen, por así decirlo, de un modo y con una forma natural (p. 99).

Por lo tanto, en esos estados en que el hombre se vuelca a reconfigurar de modo artístico y también hacia el contemplar, el estado fisiológico de la embriaguez debe estar presente previamente. El sentimiento de embriaguez, según Heidegger (1936/2000), es “el modo en que nos encontramos ante nosotros mismos y, a una con ello [sic], ante las cosas, ante el ente que no somos nosotros mismos” (p. 102). La embriaguez como estado fisiológico es un *sentimiento* de embriaguez, es un sentimiento propio del cuerpo, no se concibe al sentimiento como añadido al cuerpo; comprende al hombre como ente corporal.

Nietzsche (1887/2001) deja de comprender a la embriaguez en términos contrapuestos de lo apolíneo y lo dionisiaco para considerarlos como *sentimientos* “de plenitud y de intensificación de las fuerzas” (p. 97). Heidegger (1936/2000), por su parte, analiza a la embriaguez en dos elementos: el acrecentamiento de las fuerzas, como un ir más allá de sí; y el sentimiento de plenitud. De acuerdo a su interpretación, el sentimiento de plenitud es un modo de estar abierto y pronto frente a cualquier cambio. Es así que en el arte, la creación es la reconfiguración que surge de la embriaguez de la vida corporal.

La obra de arte según Heidegger

Heidegger (1950/2010) centra su análisis en el origen de la obra de arte como punto de partida para comprender la esencia del arte. Según este autor, el *artista* y la *obra* reciben estos nombres del *arte*. “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro (p. 11).”

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger (1950/2010) comienza su estudio sobre el carácter de *cosa* de la obra, y sostiene que hay otro elemento que hace que se la considere como arte: la presencia del símbolo.

Por cosa se comprende, en general, algo compuesto de materia y con determinada forma, sin embargo hay otros componentes que forman parte de la obra de arte. Este esquema, dice Heidegger (1950/2010), es utilizado por la estética y teoría del arte, lo que deja en evidencia el hecho de que la estética se ha preocupado por lo bello y no por la verdad. “(...) la esencia del arte sería ponerse a la obra de la verdad de lo ente” (p. 25); en la obra se produce la apertura de lo ente, en esta apertura sale a la luz su ser; este *desocultamiento* sería la verdad. La verdad acontece en la obra en el juego de su desocultamiento y encubrimiento.

En este sentido, Heidegger (1950/2010) entiende la esencia del arte como *ereignis* ('acontecer' o 'evento') no como "realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu" (p. 61).

La esencia del arte comprende a la obra de arte y al artista que pone en obra a la verdad, "(...) tomando de lo cotidiano todo lo habitual y normal hasta ahora es convertido por la obra en un no ente (...). Consiste en una transformación, que ocurre a partir de la obra, del *desocultamiento* de lo ente, o lo que es lo mismo, del ser" (Heidegger, 1950/2010, p. 52).

Al final del texto, Heidegger menciona que de la poesía surgen otras variantes artísticas como la escultura, la música y la arquitectura, entre otras. "Todo arte es en su esencia poema" (Heidegger, 1950/2010, p. 52). El lenguaje es el que nombra a lo ente; la obra del lenguaje es el poema, que en su proyectar a través de la enunciación da lugar al *desocultamiento* de lo ente, al *desocultamiento* de su ser.

A modo de síntesis cabe destacar la reflexión de Silenzi (2006), quien argumenta que tanto los artistas como los contempladores insertan sus vivencias en la verdad que se desvela en las obras de arte. Y además *pro-yectan* en el *desocultamiento* del ente diferentes contextos históricos, políticos y sociales de diferentes épocas, ya que los artistas se sirven de lo cotidiano para la creación transformadora que significa el arte.

La verdad en el arte como acontecimiento según Gianni Vattimo

Con respecto a la verdad en el arte, Gianni Vattimo (1987), en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, basándose en conceptos de la obra de Nietzsche, Hegel y Heidegger, comprende a la verdad como apertura (*ereignis*), es decir como 'acontecer' o 'evento'. Vattimo, en este texto, parte de la muerte del arte mencionada por Hegel, y retoma los conceptos de *verwindung* y *überwindung* utilizados por Nietzsche y por Heidegger.

El término *verwindung* primero fue utilizado por Nietzsche para referirse a la recuperación de la metafísica, a la que considera como enfermedad histórica que le impide al hombre "producir verdadera novedad histórica" (Vattimo, 1987, 145). La salida a esta enfermedad histórica de la modernidad, según Nietzsche, no puede realizarse a través de la superación crítica ni temporal, en el sentido de sucesión de eventos históricos; por ello es que recurre a los mitos de la antigüedad y al arte en su transmisión de conocimiento.

Vattimo (1987), interpretando a Heidegger, cree que la metafísica es superada en la medida que pensamos en la verdad del ser, pero según Heidegger (citado por Berciano, 1993) “sin embargo, esta superación (*überwindung*) de la metafísica no deja de lado la metafísica” (p. 33). Este modo de pensar en la verdad que se muestra en el *ereignis*, como evento, sin dejar de ser metafísica, es conceptualizado como *andenken*, es decir ‘rememorar’.

La conceptualización de Vattimo acerca del *andenken*, según Modesto Berciano (1993), “es volver a la historia, memoria, regreso historiográfico sobre la tradición. El pensar rememorante es pensamiento hermenéutico” (p. 23). De acuerdo a este pensamiento la verdad es un acontecer en torno al que se dan ciertas construcciones de sentido, en determinado contexto histórico, en el que intervienen la memoria histórica y la tradición. Las interpretaciones que surgen en torno a la apertura de la verdad son influenciadas por el contexto histórico en el que surgen, y por la manera en que las interpretaciones son transmitidas a través de mensajes lingüísticos; por ello hay que tenerlas en cuenta a la hora de pensar la verdad, debido a que no se trata de una verdad absoluta, sino de un evento y su estructura no es estable; se encuentra en permanente cambio.

Algunos de los modos en que acaece la verdad, es decir su modo de acontecer, según Berciano, son a través de los lenguajes poéticos y artísticos; “en todos ellos hay relampagueos o centelleos o preludios de *ereignis*. Y con más fuerza que en la técnica” (Berciano, 1993, p. 28).

En torno al lenguaje poético, Vattimo (1987) declara que “la poesía podría ser identificada como lugar privilegiado respecto de la experiencia común porque precisamente en la poesía, más que en ninguna otra parte, el lenguaje se da como aquello que *zerbricht*, que se quebranta” (p. 68). El arte y la poesía son escenarios extraordinarios en que se produce el evento de la apertura de la verdad, antes que en la ciencia, que es regida por la idea de verdad absoluta, pues en al acto de sus creaciones se hace posible la apertura hacia nuevos “mundos históricos alternativos del mundo existente” (Vattimo, 1987, p. 66).

[El arte como procedimiento de verdad de Alain Badiou](#)

Con respecto al arte como productor de verdad, Alain Badiou (1990) realiza una lectura desde la filosofía. Según este autor, la filosofía está condicionada de modo particular según los conceptos de verdad, ser y sujeto; estos conceptos varían según los momentos

históricos que los hacen posibles.

Las condiciones de la filosofía cuyos procedimientos posibilitan el surgimiento de verdades son la ciencia, el arte, la política y el amor. Esta perspectiva, a diferencia de la de Deleuze, no reconoce a la filosofía como portadora ni productora de verdad, sino que considera que las verdades son creadas por las condicionantes de la filosofía y tienen carácter de acontecimiento en una determinada situación o estado de cosas.

El arte como productor de verdad en la apertura de un acontecimiento, según Luis Guerra Miranda (2017), tiene un punto de encuentro con Heidegger, debido a que en el acontecer se funda una verdad. Lo que diferencia a sus planteos es lo que cada uno de ellos entiende por verdad. “Para Heidegger de lo que se trata en la obra de arte, lo que se opera, es efectivamente la apertura al acontecimiento que es la verdad del Ser, que es el ser en sí mismo” (Guerra, 2017, p. 68). Para Badiou, mientras tanto, la verdad que aparece en la obra de arte es una actualización situada de la verdad; no es la verdad del Ser en sí misma, sino la verdad que hace referencia a un acontecimiento particular (Guerra, 2017).

Arte como conocimiento

El recorrido a través de los aportes de la filosofía acerca del arte y de la estética permite pensar al arte como vía posible para el conocimiento de una época, sino también de las vivencias, emociones y estados anímico-corporales de los artistas.

En la introducción de la edición de 1991 de *La actualidad de lo bello*, Rafael Argullol afirma que Hans-Georg Gadamer quiere demostrar que el arte también es conocimiento. En ese texto, desde una perspectiva antropológica, Gadamer analiza al arte como unidad a partir de tres conceptos: el juego, el símbolo y la fiesta.

Al detenerse en el concepto de juego, señala que este es un elemento de la vida humana. En sí mismo es un movimiento de vaivén que no está vinculado a ningún fin y que conforma parte de un espacio de juego (Gadamer, 1991). Este movimiento es, según este autor, un automovimiento, como una característica propia de lo viviente.

El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, “(...) sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente” (Gadamer, 1991, p. 67).

El juego humano se representa a sí mismo en el movimiento de juego y también

puede incluir a la razón, ya que puede, en su movimiento, ordenar y disciplinar sus movimientos como si tuvieran un fin. Para este autor, el arte es parte de un juego que incluye a un otro que participa de él, y en su despliegue conforma un hacer comunicativo a través de la obra.

La obra, según Gadamer (1991), adquiere su unidad por medio de la identidad hermenéutica que la funda, y es ahí donde residen los sentidos que se le pueden atribuir. La identidad hermenéutica de la obra de arte posibilita las múltiples interpretaciones que puedan hacer quienes participen de su juego. En este interpretar de los espectadores que están implicados “siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual” (p. 76).

El movimiento hermenéutico que permite la obra de arte nos pone ante la expectativa de la búsqueda de un sentido; según Gadamer (1991), este sentido es construido por los participantes implicados en su juego.

Las interpretaciones que los participantes realizan a través de la lectura de las obras, no es otra cosa que la lectura del lenguaje simbólico de la obra de arte. Este lenguaje simbólico “no solo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa al significado” (Gadamer, 1991, p. 90).

Gadamer (1991) interpreta las reflexiones de Walter Benjamin acerca del *aura*, y argumenta que lo que se produce en la obra de arte es hacer presente y resguardar su sentido, que la distingue por su carácter de unicidad e insustituibilidad. El lenguaje simbólico en que se expresa la obra de arte no tiene su significado en otra cosa, sino que se hace presente en sí misma; se autorrepresenta.

Asimismo, el referido autor indica que los conceptos de juego y de símbolo tienen como característica la autorrepresentación. En tanto posibilidad de autorrepresentarse, el arte en su expresión experimenta una ganancia en el ser, lo que da lugar a nuevas y múltiples formas de crear mundos. La tarea del artista es, según Gadamer (1991), construir una comunidad propia a partir de la expresión de su obra.

Desde ese lugar, el arte contribuye al conocimiento, al brindar diferentes maneras de interpretar la realidad circundante; al hacer presentes las formas en que el ser humano se posiciona en la sociedad, relata sus emociones y vivencias, pero también crea otras posibles.

La poiesis en *El banquete* de Platón

A lo largo de este ensayo se han mencionado algunas de las cuestiones relativas al arte, la obra y la creación. Una de las preguntas de las que partió es: ¿qué es lo que lleva a los artistas a crear sus obras de arte? Desde el elogio al Amor, expuestos en *El banquete* de Platón, los conocimientos de Diotima, citados por Sócrates, continúan dando respuestas.

Sócrates quiere demostrar a través del diálogo mantenido con Agatón, que el Amor no es un dios ni es bello ni bueno; para cumplir con su objetivo rescata los conocimientos transmitidos por Diotima acerca del Amor.

Sócrates, en el transcurso del diálogo, acuerda con Agatón que se ama a lo que no se tiene; el origen del Amor hacia lo bello es gracias a que no se lo posee. Y sosteniendo la tesis de que lo bello es bueno, manifiesta que el Amor no lo es y, por lo tanto, tampoco es un dios porque carece de lo bello y de lo bueno.

La aspiración del que ama es alcanzar lo bello y lo bueno para lograr la dicha; esta voluntad, según Diotima, es común a todos los hombres, aunque no todos amen las mismas cosas. Diotima acude al término *Ποίησις* (*poiesis*), traducido en *El banquete* como 'poesía' que "significa, en general, la acción de hacer; pero, en particular, la acción de hacer versos y música" (p. 341), aunque también puede entenderse como creatividad, tanto inspirada como técnica (Tatarkiewicz, 1997).

Según Diotima, la poesía "(...) expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera [sic], pase del no-ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas" (Platón, 1871, p. 341).

Se aprecia, a partir de este último fragmento, que la poesía no es solo la capacidad de hacer versos y música, sino que este hacer creativo abarca a todas las demás artes. Diotima señala que con el Amor ocurre lo mismo. Todos los hombres aman pero toman caminos diferentes para poder alcanzar para siempre aquello amado; estos caminos se dirigen hacia "la producción de la belleza, ya mediante el cuerpo, ya mediante el alma" (Platón, 1871, p. 343).

Diotima distingue tres tipos de poiesis: la unión sexual entre un hombre y una mujer que da lugar a la fecundación y a una generación, que se perpetúa en el transcurso del tiempo a través de la descendencia; la búsqueda de la inmortalidad mediante de un acto

heroico; y la producción de la belleza, sabiduría y demás virtudes que cultivan los poetas y otros genios a través del alma.

Se puede decir que la creación se origina en la posibilidad humana de la *Ποίησις*, que es el origen de todo saber-hacer, generado por la búsqueda de poseer aquello que no se tiene.

Sin embargo, Platón comprende la poesía de dos modos diferentes: como copia o *mimesis* del mundo de las Ideas, y la que se crea a partir de la inspiración de las Musas. El primer tipo es de carácter artesanal, sujeto al canon y a lo técnico, relacionado con la llamada *Τέχνη* (*técnica*), ya que requiere de procedimientos metódicos específicos y rutinarios independientes de la creatividad; mientras que el segundo se refería a la poesía creada en un arrebató de inspiración que da lugar a lo algo nuevo, sin estar sometido a leyes, donde el artista es libre en su creación; esta forma de comprender la poesía es más cercana al *Ποίησις* (Tartarkiewicz, 2001).

El acto de creación

Gilles Deleuze, en su disertación de 1987, titulada “¿Qué es el acto de creación?”, menciona que este surge de una necesidad; sea en el terreno artístico, filosófico o científico “tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada”. Por otra parte, respecto al creador dice: “Un creador es un ser que trabaja por gusto. Un creador solo hace lo que necesita absolutamente” (13:38). La necesidad humana que lleva a la creación artística requiere, por lo tanto, de la filosofía en tanto creadora de conceptos para indagar en su complejidad.

Deleuze y Guattari (1993) destacan que el acto creador está condicionado y limitado a un determinado espacio-tiempo que es compartido por todas las disciplinas; por ello es posible el entrecruzamiento entre ellas, lo que da lugar a la emergencia de nuevas posibilidades de acontecimiento, composición y estado de las cosas manteniéndose en una actualización constante.

Según Deleuze y Guattari (1993): “Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos” (p. 198). Quienes crean, por ende, tratan de determinar cierto orden; la filosofía, en el plano de la inmanencia; la ciencia crea en un plano de coordenadas y referencias, mientras que el arte lo hace en cuanto a la composición.

El caos es definido por estos autores de la siguiente manera:

El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia. Es una velocidad infinita de nacimiento y de desvanecimiento. (Deleuze y Guattari, 1993, p. 117)

En el fragmento anterior se puede observar nuevamente el nexo entre la creación a partir de lo que falta, a partir de la necesidad, a partir de un vacío. Pero el vacío del caos, planteado por estos autores, no es igualado a la nada sino que es la fuente de todas las posibilidades de creación.

Respecto al arte, el creador de nuevas posibilidades de composición es el artista; “el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No solo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos” (Deleuze y Guattari, 1993, p.177).

Los artistas, en el plano de la composición, crean bloques de perceptos y afectos que se conservan en la obra de arte. El arte “es lo único en el mundo que se conserva” (p. 163); este modo de conservar, Deleuze (1987) lo relaciona con concepto del Malraux respecto al arte: “Es lo único que resiste a la muerte” (40:03). Los perceptos y afectos en la obra de arte ya no dependen del sujeto, se vuelven independientes de su creador, no son percepciones ni afecciones. “Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia (...). La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (p.164).

Deleuze y Guattari (1993) consideran:

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra (...) (p. 168).

La tarea del artista es una tarea difícil, ya que requiere de la habilidad para extraer los perceptos y afectos de las percepciones y afecciones subjetivas, de manera que estos, al ser expuestos en la visión del mundo que se expresa en la obra, se sostengan por sí

mismos independientemente del material particular utilizado.

El artista, asimismo, es desbordado en su vivencia por afecciones y percepciones de una manera muy movilizante y lo lleva a la necesidad de luchar con el caos en el plano de la composición. Algunos conceptos de Deleuze y Guattari (1993) destacables respecto a lo vivenciado por los artistas son los siguientes: “Ha visto en la vida algo demasiado grande, demasiado intolerable también, y en los estrechos abrazos de la vida con lo que la amenaza” (p.171); “Por haber alcanzado el percepto como «el manantial sagrado», por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento” (p. 174).

Y al referirse al estado de embriaguez mencionado por Nietzsche, Deleuze y Guattari (1993) se centran en el modo en que se ven afectados los artistas, y, a mi entender, en cómo se posicionan respecto a la muerte y a su carácter de finitud:

(...) han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo también es la fuente o el soplo que los hace vivir a través de las enfermedades de la vivencia (lo que Nietzsche llama salud) (p. 174).

La manera que encuentran para contar aquello que los atraviesa es mediante la obra, pero en ella solo hay perceptos y afectos sin sujeto. Uno de los ejemplos de cómo extraen los artistas perceptos y afectos tomado por Deleuze y Guattari (1993) es el de Virginia Woolf, quien, en *Diario de una escritora*, se refiere a la manera en que aborda el acto creador: “Eliminar todo lo que es escoria, muerte y superfluidad”; “Incluir en el momento el absurdo, los hechos, lo sórdido, pero tratados en transparencia”; a lo que Deleuze y Guattari (1993) agregan: “(...) todo lo que se adhiere a nuestras percepciones corrientes y vividas, todo lo que constituye el alimento del novelista mediocre, no conservar más que la saturación que nos da un percepto” (p.174). El caso de Woolf es un ejemplo particular, debido a que cada artista aplica sus propios modos en su acto creador.

[El punto de vista de los artistas en torno a su hacer](#)

Para ejemplificar algunas cuestiones tratadas en este texto se tomará como material partes de una entrevista realizada a Francis Bacon. Se eligió a este artista por lo que expresa sobre sus procesos creadores; por cómo concibe al cuerpo y al arte en un determinado contexto socio-histórico; y por cómo este contexto influyó en su vida y en la

creación de sus obras.

Bacon nació en Dublín, en 1909. Debido al contexto de la Primera Guerra Mundial, pues su padre trabajaba en el Ministerio de Defensa, durante su infancia vivió entre Londres y Dublín. En el transcurso de su niñez no recibió educación formal debido a sus ataques de asma crónicos, por lo que accedió a estudiar con tutores particulares. En 1925, cuando tenía 16 años, su padre, entonces exmilitar, lo expulsó del hogar por su homosexualidad. A partir de entonces, Bacon viajó por Europa; vivió en Berlín primero y luego se trasladó a París, entre otros destinos (Batalla, 2018).

En 1927, luego de la visita a la exposición *Cent dessins par Picasso*, que se llevó a cabo en la galería Paul Rosenberg, de París, decidió dedicarse a la pintura; y comenzó a dibujar y a pintar acuarelas de modo autodidacta. Además de su interés por el trabajo de Picasso, se vio cautivado por Manet, Degas, Gauguin, Van Gogh, Seurat y Matisse; también gustaba de la literatura francesa, en especial de autores como Racine, Balzac, Baudelaire y Proust.

Bacon no poseía conocimientos técnicos pues no asistió a escuelas de arte; debido a ello, y a su fuerte tendencia a la autocrítica, destruyó gran parte de los lienzos pertenecientes a la época en que fue influenciado por el cubismo analítico y sintético, y por el surrealismo biomórfico de Picasso.

En cuanto a su formación como artista, no creía que en las escuelas de arte pudieran haberle enseñado algo importante para el desarrollo de su propio arte:

No hubieran hecho más que enseñarme un montón de técnicas que no tengo interés de conocer. Quiero decir que si intentas hacer algo nuevo, algo diferente, no debes basarte en técnicas que han sido utilizadas, tienes que desarrollar tu propia técnica (Hinton, 1985, 14:42).

Finalmente, Bacon desarrolla su propio lenguaje a partir de trabajar en su propia técnica basada en intentos de ensayo y error, y en la influencia que ejercieron en él el arte, su propia vida y el cine; la película *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi Eisenstein, produjo un gran impacto en su obra en la representación del grito (*figuras 1 y 2*).

Luego de la Segunda Guerra Mundial la obra de Bacon fue reconocida nuevamente por la crítica y el público. En 1945 exhibe el que considera su trabajo más serio: *Tres estudios de figuras al pie de la Crucifixión* (*figura 3*); tres años después, el Museo de Arte

Moderno de Nueva York compra la primer obra de Bacon.

En su vida personal, Bacon era asiduo al casino y a la ruleta, juego que valoraba por su carácter azaroso. El azar también fue puesto en juego en la composición de sus obras. En 1963 conoció a George Dyer, con quien mantuvo una relación tormentosa y trágica, ya que Dyer se suicidó mediante una sobredosis provocada por la ingesta de bebida y drogas. George influyó la obra de Bacon, que lo retrató en varias ocasiones, antes y después de su muerte.

En una entrevista realizada por Marguerite Duras, en 1971, Bacon cuenta que el comienzo de sus obras es a partir de manchas, a las que describe como una suerte de accidente, acontecimiento, azar o suerte; el modo en que prosigue la composición de sus pinturas es llevado a cabo por lo que define como “imaginación técnica” (Bacon, 1971/1992); no pretende entenderla pero la describe como “el instinto que trabaja fuera de las leyes” (Bacon, 1971/1992), como una especie de fuerza de la naturaleza actuando en su sistema nervioso.

Respecto al arte, plantea que se debería trabajar a partir de los instintos y sobre la manera de expresarlos en la obra, pero sin tratar de comprenderlos. Bacon entiende que su forma de hacer arte es la expresión a partir del trabajo de sus sentimientos y sensaciones muy propias, entre los que se encuentra la cuestión acerca de “cómo es la vida” (Sylvester, 2009, p.38). Asimismo, sobre sus obras dice que no las entiende y que las ve como válvulas de su “imaginación técnica” (Bacon, 1971/1992). En ese sentido, no era de su interés decir algo con relación a su obra, y tampoco trataba de entender lo que otros artistas querían transmitir con las suyas.

Bacon, que concebía al cuerpo como “armazones potenciales de carne” (Sylvester, 2009, p. 38), plasmó la belleza de la carne en muchas de sus obras; este cuerpo-carne es desde donde también trabaja sus sentimientos y sensaciones, y las expresa a través de la fuerza de su sistema nervioso.

Los cuerpos humanos y retratos eran pintados de una forma animal, principalmente en las escenas en que plasmaba el acto sexual, escenas que describe como violenta y sumamente animal.

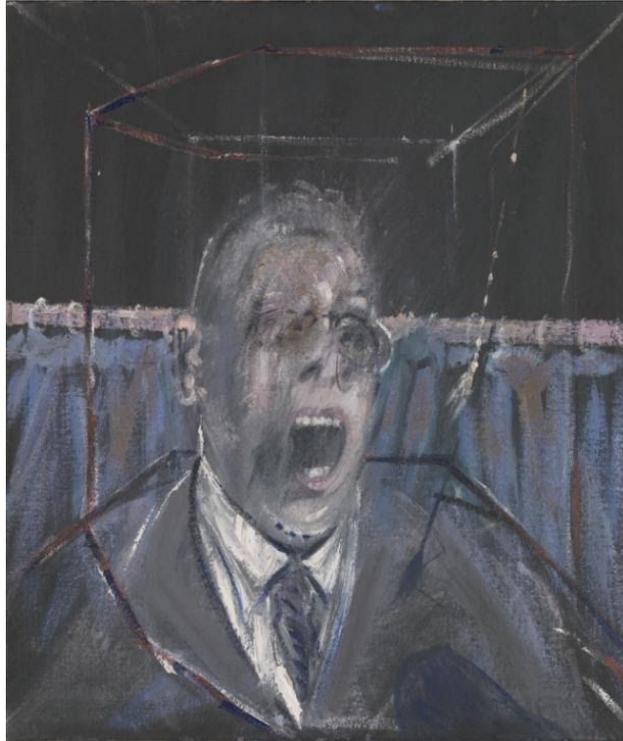


Figura 1. Francis Bacon. *Study for a portrait*. (1952). Recuperado de:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-a-portrait-t12616#>

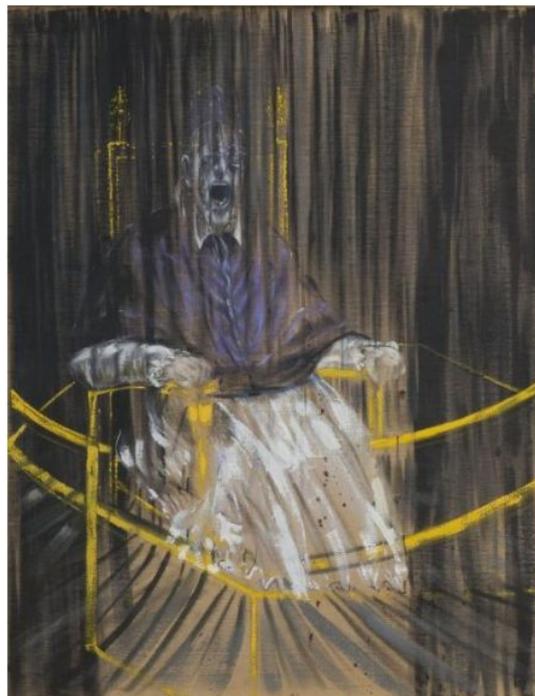


Figura 2. Francis Bacon. *Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X*. (1953).

Recuperado de:

<https://emuseum.desmoinesartcenter.org/objects/38136/study-after-velazquezs-portrait-of-pope-innocent-x?ctx=bbdf1cbb-e331-4096-a4ee-5fa5b3681ef0&idx=2>



Figura 3. Francis Bacon. *Three studies for figures at the base of a Crucifixion*. (1944). Recuperado de:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n0617>

1

En cuanto al cuerpo, la forma en que el artista se expresa sobre él es muy propia del arte contemporáneo, “el estilo de nuestra época provoca la emergencia de un cuerpo que produce, que sufre, que se metamorfosea, que se niega, que a su vez pretende la belleza” (Montañez, 2016, p. 278). No solo produce, sino que también crea de un modo *poiético* que busca capturar una imagen, perceptos y afectos desde este cuerpo-carne, que, a su vez, se encuentra inmerso y es producto de un contexto socio-histórico; cuerpo que también lleva las huellas de su propia historia de vida.

Respecto a la comprensión en sus cuadros, Bacon afirma que no cree que alguien pueda entender qué es lo que hay de nuevo en ellos. Su objetivo era pintar la realidad, a la que reconocía como potente y siempre dolorosa. Frente a la “vertiente del horror” (Sylvester, 2009, p. 38), que suele provocar en los que observan sus obras, Bacon declara: “Nunca pretendí provocar horror. Basta observar las cosas y captar las corrientes subterráneas para comprender que nada de lo que yo haya podido hacer ha destacado esa vertiente de la vida” (Sylvester, 2009, p. 38). Sin embargo, aunque tiene muy presente el sentimiento de la muerte, destacaba a la vida como estimulante. Para él la vida era la brevedad del “período de existencia entre el nacimiento y la muerte” (Sylvester, 2009, p. 55), idea que se aprecia en sus cuadros. Por ello es que intenta expresar la vida desde el “modo más directo y crudo posible” (Sylvester, 2009, p. 38) y de una manera tan directa. Respecto a esa vocación, dice: “Los hechos suelen ofender a la gente; los hechos, o lo que solía llamarse verdad” (Sylvester, 2009, p. 38). Mediante este modo de expresión, quizás

violento, Bacon cree posible develar algo acerca de la existencia.

A lo largo del desarrollo de su proceso creativo, Bacon le da mucha importancia a su “sentido crítico” (Sylvester, 2009, p. 94); este *instinto* hace parecer a un artista mejor que otros. No obstante, jamás ocultó que cuando crea se siente nervioso, y aclara que en realidad está “siguiendo esa especie de nube de sensación” (Sylvester, 2009, p. 94), y cuando “el sentido crítico aparece, el cuadro se hace visible durante un instante, luego se va” (Bacon, 1971/1992).

Bacon trabajaba en el desorden de su estudio, el caos en general, le sugería imágenes que plasmaba regularmente (*Figura 4*). Lo anterior dicho, conjuntamente con sus crisis personales y su trabajo preparatorio con imágenes, pudieron llevarlo a un estado de *sobrecogimiento* (Anzieu, 1993) que lo impulsaba a crear. En ese estado se produce una disociación del Yo consciente y preconscious, de modo que el primero supervisa la tarea que se lleva a cabo, y el segundo le proporciona una oleada de imágenes. Según Anzieu (1993) esto sería lo que ocurre cuando los creadores se ven invadidos por la inspiración. Asimismo, debido a esta disociación algunos pueden experimentar sensaciones y estados de despersonalización, que es considerado un *momento psicótico* que no es patológico. (Anzieu, 1993).



Figura 4. George Dyer en el estudio de Bacon. Recuperado de:

https://francisbacon.guggenheim-bilbao.eus/media/cache/2017_section_image/images/bacon/artist/14046.jpg

Bacon entendía al caos como un profundo tipo de orden en su trabajo, asociado a su

inconsciente, en el que confiaba para hacer surgir las imágenes de sus obras (Hinton, 1985). Una de sus obras más inconscientes es *Pintura 1946* (Figura 5) en la que predomina la carne muerta alrededor de una persona oscura. Sobre la creación de esta obra, su autor dice:

En el caso de ese cuadro yo quería pintar un pájaro que caía sobre un campo de hierba pero el conjunto de las marcas realizadas sobre el lienzo me sugirieron de repente una escena que no tenía nada que ver con eso, no sabría decir cómo surgió este cuadro pero el hecho es que surgió, y de pronto me vi pintando carne; esta imagen, una especie de tirano rodeado de carne fue como si comenzara a desarrollarse por sí misma a gran velocidad. No sé cómo ocurrió. Es uno de los cuadros más inconscientes que he pintado jamás. (Hinton, 1985, 28:47)

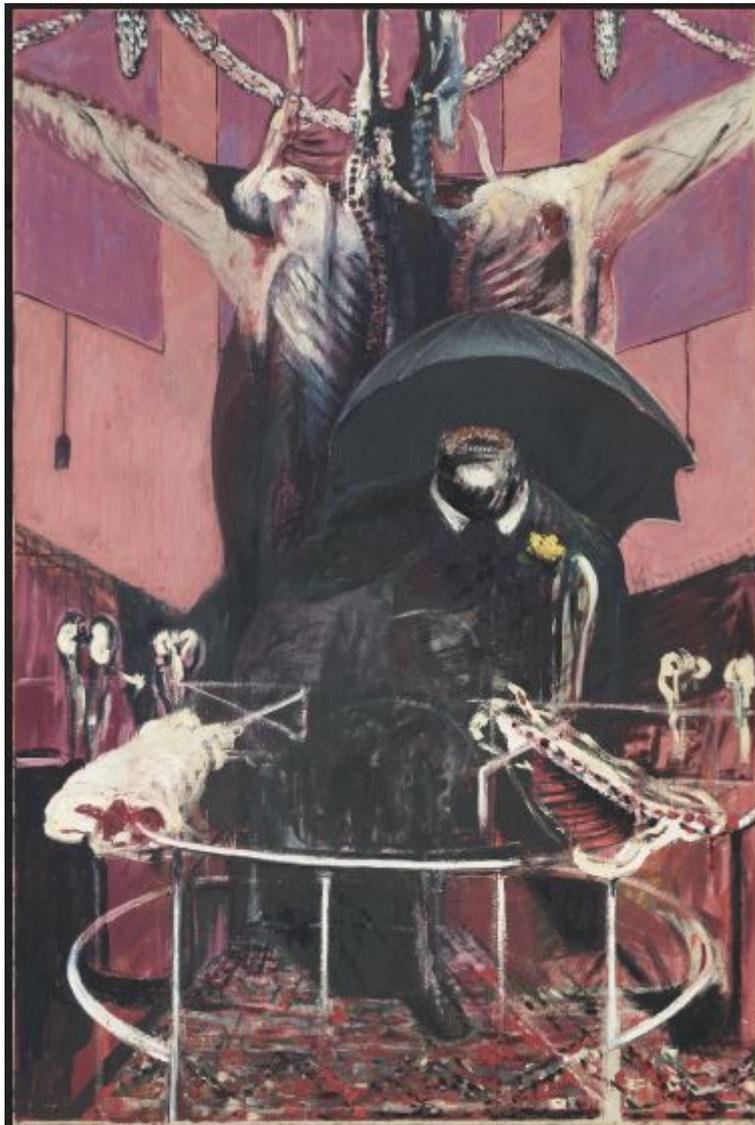


Figura 5. Francis Bacon. *Painting 1946*. Recuperado de:
<https://www.moma.org/collection/works/79204>

Si bien muchos cuadros de este artista reflejan un sentimiento trágico y de muerte, según él mismo declaró nunca tuvo la intención consciente de expresar nada; sin embargo, aunque no se consideraba un pintor expresionista, no negó la posibilidad de que algo de su estado psicológico pudiera traslucirse en sus cuadros, sobre todo en los retratos de George Dyer, que fueron realizados luego de su muerte.

En cuanto a sus autorretratos, manifestó que se pintaba así mismo porque veía morir a sus amigos, como si existiera la posibilidad de querer atrapar o conservar su propia vida en estos cuadros. Crear es luchar contra la muerte (Anzieu, 1993), y este artista poseía un agudo sentido de la posibilidad de su propia mortalidad, a la cual consideraba una sombra que siempre lo acompañaba. El trabajo de creación implica la “lucha con la falta, la pérdida, el exilio, el dolor” (Anzieu, 1993, p. 26); por eso, para los artistas la superación por medio de la creación suele ser la única salida ante la situación de angustia.

El reconocimiento del carácter de finitud de la vida lo predispone a Bacon a lo que Anzieu (1993) entiende como crisis, que sería el punto de despegue para la creación. La predisposición inherente al ser humano ante este tipo de crisis está determinada por su nacimiento prematuro, la fragilidad con que viene al mundo es la base para desarrollar nuevas crisis en el futuro (Anzieu, 1993).

En el caso de Bacon esta predisposición estuvo presente desde la infancia debido a su enfermedad crónica, que lo mantuvo en estado de fragilidad; sus viajes entre Londres y Dublín, debido a las obligaciones de su padre; el contexto de la Primera Guerra Mundial; la expulsión de su hogar a los 16 años, debido a su preferencia sexual; y la muerte de sus amigos cercanos y luego la de su pareja.

Como artista, Bacon creó un lenguaje propio, no se sometió a reglas estéticas establecidas, ya que no se formó en ninguna escuela de arte, sino que fue totalmente libre en la composición de sus obras. Al momento de trabajar, se dejaba llevar por su inconsciente, o por su “imaginación técnica” (Bacon, 1992) como él la llamaba. Esta forma de crear, es definida por Anzieu (1993) como “pensamiento divergente”, que consiste en un apartamiento de las normas, los estereotipos y la disociación de elementos que comúnmente se ven asociados.

Consideraciones finales

La pregunta de la cual partió este ensayo fue: ¿qué ocurre en el proceso en que los artistas crean sus obras de arte?, que a su vez surgió de mi interés por saber qué motivos llevan a los artistas a crear y cómo atraviesan ese proceso.

La elaboración del trabajo me condujo por varios caminos en busca de respuestas, debido a que la cuestión del arte inmensa y compleja. En ella intervienen las concepciones acerca del arte en determinado tiempo sociohistórico, los diferentes modos en que comprendemos el arte, y fundamentalmente cómo se entiende lo humano.

Gombrich (1989) menciona: “No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas” (p. 15). El ser humano es el único capaz de crear, de hacer arte, en el sentido de la *poiesis*; por eso es imprescindible detenerse en la cuestión de lo humano, en las conceptualizaciones y reflexiones acerca de la práctica artística y la creatividad, y, sobre todo, en lo que refiere a la formación de los psicólogos acerca de la creación.

Se puede intentar comprender el arte desde la psicología, pero solo se haría a través de sus categorías; por ello, en este ensayo se brindó la perspectiva del psicoanálisis, la filosofía y la del propio artista —con relación al caso particular del pintor Francis Bacon—, para lograr una aproximación a la inabarcable cuestión de la creación, pues cada creador sigue sus propios caminos y modos de saber-hacer.

El arte proporciona el espacio para el juego, en donde se hacen posibles nuevas perspectivas y la creación de nuevas formas de existencia, que devienen constantemente; donde el ser humano caracterizado por su finitud se autorrepresenta (Gadamer, 1991), se reafirma ante la vida, y le es permitido *relatar* sus vivencias y emociones. Me refiero a relatar porque, en sí mismo, el arte no tiene una finalidad comunicativa, ni la de ser descifrado desde el punto de vista simbólico en busca de una verdad absoluta ni fijada; su fin es hacer presente, en determinado contexto, el acontecer de lo nuevo.

El arte es un aliado muy valioso para la psicología, ya que permite la transformación del sujeto y la reconfiguración de la realidad que lo rodea, lo que da lugar al surgimiento de nuevos órdenes de mundos posibles. La creación surge de la necesidad humana, de ir más allá de sí mismo, y el artista, en este proceso, lucha con el caos (Deleuze y Guattari, 1993), con su cuerpo, con sus sufrimientos, con sus miedos, con sus angustias para extraer de todo ello la belleza; belleza comprendida como enlace del sentir y del pensar (Schiller,

1795/2005). Si se entiende el arte de este modo, finalmente, ¿el psicoanálisis no es más afín al arte que a la ciencia?

Referencias bibliográficas

- Anzieu, D. (1993). *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI.
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Batalla, J. (27 de octubre de 2018). Francis Bacon: retrato de la gran bestia de la pintura británica. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/10/27/francis-bacon-retrato-de-la-gran-bestia-de-la-pintura-britanica/>
- Baumgarten, G. (2014). *Estética breve* (Trad. y Comp. R. Ibarlucía). Buenos Aires: CIF Excursus.
- Berciano, M. (1993). Heidegger, Vattimo y la deconstrucción. *Anuario filosófico*, 26 (1), 9-46. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/630/4/1.%20HEIDEGGER%2C%20VATTIMO%20Y%20LA%20DECONSTRUCCI%C3%93N%2C%20MODESTO%20BERCIANO.pdf>
- Canterla, C. (2007). Filosofía del arte de Schelling. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, 5, 3-25. Recuperado de <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n5/pasajes.pdf>
- Bacon, F. (1992). Marguerite Duras entrevista a Francis Bacon. *Zona erógena*, 12. (Trabajo original publicado en 1971). Recuperado de <https://jaquealarte.com/rescates-marguerite-duras-entrevista-a-francis-bacon/>
- Deleuze, G. (15 de mayo de 1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Archivo de video]. Conferencia dictada en la Cátedra de los martes de la Fundación FEMIS, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=2012s>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* (4.ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- Freud, S. (1984). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 11, pp. 53-127). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1910).
- Freud, S. (1986). El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 9, pp. 1-79). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en

1905).

Freud, S. (1991a). El interés por el psicoanálisis. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 13, pp. 165-192). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913).

Freud, S. (1991b). El Moisés de Miguel Ángel. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 13, pp. 213-243). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1914).

Freud, S. (1991c). Tótem y tabú. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 13, pp. 1-164). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913).

Freud, S. (1992a). El creador literario y su fantaseo. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 9, pp. 123-135). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908).

Freud, S. (1992b). Tres ensayos sobre teoría sexual. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 7, pp. 109-224). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905).

Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Gombrich, E. (1989). *Historia del arte*. México: Diana.

Guerra Miranda, L. (2017). *Alain Badiou, la condición del arte*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/405637#page=4>

Heidegger, M. (1953). *Ser y tiempo*. (Trabajo original publicado en 1927). Recuperado de <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger.%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>

Heidegger, M. (2000). *Nietzsche*. Barcelona: Destino. (Trabajo original publicado en 1936).

Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1950).

Hinton, D. (Director). (1985). Francis Bacon [emisión de programa de televisión]. En London Weekend Television (productor), *The South Bank Show*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z1nrFrtL0yo>

Kant, I. (1977). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe. (Trabajo original publicado en 1790).

Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Cuhue. (Trabajo original publicado en 1781).

Lozano, V. (2004). Heidegger y la cuestión del ser. Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de

Balmesiana, 53 (130), pp. 197-212. Recuperado de <https://www.revistaespiritu.org/heidegger-y-la-cuestion-del-ser/>

Montañez, S. (2016). El cuerpo, las creencias y el arte. En M. Monteiro y G. Giucci (Orgs.), *Desdobramientos do corpo no século XXI* (pp. 271-282). Río de Janeiro: Caetés.

Nietzsche, F. (1871). *El origen de la tragedia*. Recuperado de http://www.maraserrano.com/MS/articulos/nietzsche1_elnacimientotragedia.pdf

Nietzsche, F. (2001). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1887).

Platón (1871). El banquete. En P. de Azcárate (Ed.), *Obras completas* (vol. 5, pp. 283-368). Madrid: Medina y Navarro. Recuperado de <http://filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf>

Schelling, F. (2005). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos. (Trabajo original publicado en 1803).

Schiller, F. (2005). *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos. (Trabajo original publicado en 1795).

Silenzi, M. (2006). El arte como un nuevo pensar: la concepción nietzscheana y heideggeriana. *Andamios: revista de investigación social*, 2(4), 201-217. Recuperado de <https://www.revistaespiritu.org/heidegger-y-la-cuestion-del-ser/>

Sylvester, D. (2009). *La brutalidad de los hechos: entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.

Tartarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.