

DESTRUCTIVIDAD Y REPARACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO

Una Retrospectiva

Por Desy Safán-Gerard

El conjunto de obras que voy a mostrarles hoy ha sido realizado a lo largo de un período de cerca de treinta años. Si bien esta presentación puede ser considerada como una tentativa de auto-análisis a partir del material de una obra en su conjunto --lo cual no deja de ser cierto--, se trata sobre todo de un intento de investigación donde un sujeto que soy yo misma. La idea principal es que la destructividad en sus diversas formas constituye una parte intrínseca del proceso creativo.

Sabina Spielrein desarrolló este concepto en 1912, en un artículo fundamental titulado: "La destrucción como causa del devenir del ser". Su escrito aparecía ocho años antes de que Freud formulara el concepto del instinto de muerte, reconociendo en el mismo (en su artículo de 1920), la contribución de Spielrein. Partiendo de ejemplos tomados a su vez de la biología y la mitología, el artículo de Spielrein, ubicaba la destructividad en el centro, no sólo de la psicopatología, sino del desarrollo de la personalidad. Según Spielrein, la destructividad no se alimenta del odio al buen objeto y del deseo de atacarlo y de destruirlo, tal como lo describió M. Klein (1935), sino más bien del deseo de destruir algo que no satisface, a fin de dar vida a algo que sí satisface (Kerr, 1993). La destructividad, de acuerdo a Spielrein, está muy cerca de la crueldad de la cual ha hablado Winnicott (1969), una destructividad necesaria que permite el surgimiento de algo nuevo. Pienso que estas dos cualidades de la destructividad están presentes en mi obra: por un lado, la destructividad propiamente dicha que aparece en los accidentes con los que comienzo algunos de mis trabajos, y por otro, la presente en el contenido de ciertas pinturas mías, así como en la crueldad en la ejecución de mis trabajo. Más aún, se podría decir que la violencia aludida por Spielrein está motivada por el amor al objeto, por el deseo de que tenga una vida mejor, una vida verdadera e independiente. Por lo tanto, si bien el centro de este escrito es la destructividad, no debemos olvidarnos del amor que aparece como sustrato; es amor lo que se expresa a través de aquello que llamamos belleza.

Un vistazo inicial de las pinturas analizadas aquí me permitió advertir temas recurrentes en momentos diversos, por lo que he sacrificado la cronología estricta, organizando las diapositivas por temas. Como introducción y como para guiar vuestra visión, les puedo indicar ya que los temas en mis primeras obras son los accidentes y su reparación, la pareja madre-bebé, el interior del cuerpo de la madre, el padre y un comentario pictórico de las relaciones. Estos temas reaparecen en trabajos posteriores: mi periodo azul (¿por que no?), la obra exuberante, mi Serie Boulez y la Serie de los Tótems en *collage*, los grandes lienzos y los **monoprints**.

Antes de decirles como yo he interpretado esta obra, me gustaría enfatizar que las formulaciones psico dinámicas no estuvieron en ningún momento presente mientras pintaba. Además, ya no tengo acceso a las asociaciones o fantasías que me acompañaban mientras trabajaba. En realidad, yo he dejado de intentar comprender e interpretar la evolución de un cuadro solo, tal como lo hacía antes, pues me he dado cuenta que el análisis interfiere con mi trabajo. Ahora sólo puedo mirar retrospectivamente a mis pinturas tempranas de la forma en que uno mira a los dibujos de un niño. La *Narrativa del análisis de un niño* de Klein (1981) ha estado muy presente en mi mente. Me he convertido a la vez en el Richard que hizo los dibujos y la señora Klein que los interpretado. Sin embargo, ella estaba en una mejor posición que la que estoy yo, por que ella interpretada las pinturas de Richard en el contexto de los eventos de la sesión y de las asociaciones del niño. Yo solo puedo hacerlo en relación a los grandes acontecimientos de mi vida. Un elemento biográfico puede explicar algo de my destructividad. Yo soy la mayor de cuatro hermanas, de las cuales me pedían que me ocupara muy seguido. Estas hermanas nacidas en una veloz sucesión, me condujeron a una curiosidad especial acerca del cuerpo de mi madre así como también hacia un temprano alejamiento de mi madre, para acercarme a mi padre.

También me gustaría decir de que en esta tarea me enfrento con el problema espinoso de traducir algo visual a la palabra hablada. El efecto de los elementos visuales se reduce o aminora por un lenguaje que es mas exploratorio o explicativo que poético. Por lo tanto deberán perdonarme cuando mis palabras acerca de mis pinturas no se compare a vuestra percepción de ellas.

Comencé a pintar durante mis estudios de graduada en Psicología Clínica en UCLA. Asistía a una clase informal con Keith Finch, un maestro talentoso, que me permitió progresar de la forma que yo quisiera y a mi aire. Su clase tenia lugar los Martes y yo protegía esos momentos de toda intrusión. Ahora, cinco años después de la muerte de Keith, me comprometí a mantener la tarde del martes sin pacientes para poder ocuparme de la pintura. Mi formación no fue convencional. Por ejemplo, nunca tuve una clase de dibujo de anatomía con un/una modelo. Comencé directamente con dibujo abstracto.

Los accidentes y su reparación

Una de las formas con las que me impulsaba a comenzar un trabajo era generando un accidente ya sea en el papel o en el lienzo. Usaba las pinturas al azar. Mientras mas feo, mejor. Trabajaba en una mesa, inicialmente solo con acuarelas. Una vez que ocurriera un accidente en el papel, tenia frente a mi un problema a resolver: como hacer que eso funcionara. Esto implicaba un minucioso examen del accidente y un proceso de prueba y error en la consecución de la tarea. Estas pinturas son un ejemplo del trabajo que lleve a cabo durante mis primeros dos años de pintura.

Ademas del accidenta inicial, hay accidentes involuntarios que ocurren en diversos momentos durante el trabajo. Esos accidentes son el equivalente

pictórico de un *lapsus linguae* y que revelan impulsos inconscientes. Los artistas deben dominar el impulso inicial de eliminarlos, y mantener distancia de la obra por un cierto tiempo. Yo, por ejemplo, me inclino a trabajar en otras áreas del cuadro, o dejo de lado el cuadro para retomarlo mas adelante cuando este lista para trabajar en el nuevamente. En ambos casos, parece que mi ansiedad disminuye lo suficiente como para poder rever el accidente y confrontarme con mis proyecciones. Kandinsky afirma en *Reminiscencias* (1913) que para él los accidentes permiten un juego de fuerzas desconcertantes que el experimenta como ajeno a si mismo. Tal como el lo expresa: "Debo mucho a esos accidentes. Me han enseñado mas que ningún profesor o maestro" (pag. 34). Creo que : " el trabajo en un cuadro da la oportunidad de devolver al yo lo que ha sido **proyectado en el cuadro**" (Safán-Gerard, 1982, pag. 14).

Pareciera ser que los accidentes con los cuales comienzo nuevos trabajos conllevan mi agresión, y como afirma Adrian Stokes en *The Invitation in Art* (1965), el primer paso de un trabajo artístico implica agresión y explica la ansiedad de pintor o escritor al enfrentarse al lienzo o la pagina en blanco. En su búsqueda interna del material para colocar en el lienzo o la pagina, el artista puede ponerse en contacto con objetos internos destruidos o dañados o bien se enfrenta al impulso de destrucción del objeto, lo cual genera angustia. En una misma linea de pensamiento, tanto Ella Sharpe (1930) como John Rickman (1940), establecen un nexo entre lo "feo" con el objeto fragmentado y destruido, mientras que relacionan lo "bello" con la vivencia del objeto en su totalidad y su bondad. Sin embargo, lo que es estético no se limita a aquello que es bello. Para Segal (1991) "la experiencia estética es... una combinación particular de lo que ha sido llamado "feo" y de lo que puede ser llamado "bello"" (pag. 90). Al trabajar en el accidente y al repararlo uno añade belleza a lo que es feo, se repara aquello que esta dañado o destruido, pero las trazas de la destructividad todavía siguen profundamente marcadas en la obra. Segal agrega: "La verdadera reparación, a diferencia de la reparación maníaca, debe incluir un reconocimiento de la agresión y de su efecto. Y no puede existir el arte sin agresión"(1991, pag. 92). A través de esto, ella indica que la agresión puede haber sido expresada en una fantasía previa a la creación. " Se puede tener la necesidad de crear por que se ha destruido". Por lo tanto las trazas del objeto destruido deben ser parte del cuadro y coexistir con la reparación.

Entonces se puede comenzar a entender la motivación por detrás de estos accidentes y para que sirven la pagina o el lienzo. Para Kandinsky (op. cit.) " el lienzo virgen es tan *bello* como un cuadro (subrayado por el). Pero, añade, "cada trabajo se genera tal como el cosmos- por catástrofes" (citado por Herbert, 1964 pag. 35). Quizás, lo que esta implícito en la afirmación de Kandinsky es un reconocimiento a un nivel de fantasía, del lienzo como objeto primario. La tela impoluta, siendo del color de la leche y actuando como contenedor de nuestras comunicaciones, puede ser considerado como el objeto primario, la madre. El derramamiento de pintura sobre el lienzo puede verse como representando la incontinencia y como un ataque a, o incluso la destrucción de la madre con orina y excrementos. Esto no es diferente a las fantasías de los niños pequeños durante el juego, tal como lo revela el análisis. El intento de hacer algo con el accidente

esta claramente relacionado con la restitución y la reparación del daño. Por lo tanto, cuando pinto, parece ser que recreo ciclos de destrucción y de reparación yendo de un estado de no integración del amor y del odio en donde el odio conduce a ataques fantaseados al objeto, a la dolorosa integración de los sentimientos ambivalentes en donde uno repara el daño, si bien, de acuerdo a Segal(1991), "la labor de reparación del artista nunca se completa" (pag. 94).

Otra forma en que se expresa este ciclo, es paisajes abstractos en donde se convirtió en un desafío la extracción de luz de la oscuridad, algo bastante difícil de lograr con acuarelas. Creo que el desafío estaba nuevamente relacionado a la reparación dado que la oscuridad esta asociada muy a menudo con pasiones sombrías y la destructividad. A propósito de mi obra, el artista e historiador de arte Roland Reiss(1998), ha señalado que yo soy primero que todo una pintora de la luz. Y concluye, "De hecho, sus pinturas parecen emanar una luz interior que se expande en el espacio de la pintura y su imaginaria". Está ciertamente refiriéndose al aspecto reparador de mi obra y al intento de convertir el caos en algo integrado. El accidente puede por lo tanto representar el ataque maniaco destructivo, conducente a la culpa y reparación. En su artículo fundamental: " Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and the Creative Impulse", M . Klein (1929) concluye que tanto como la urgencia por pintar de la pintora Ruth Kjar estaba basada en el deseo de reparar, otras de sus obras eran mas directamente una expresión de un deseo **primario**, sádico de destrucción. As mismo, como verán luego, algunos de mis cuadros representan el deseo de reparar , mientras otros expresan mas directamente mi destructividad. Cada pintura puede ser vista como el testimonio **congelado** de algún lugar en el camino entre Ps y D.

Madre-bebe

Mientras examinaba las diapositivas para esta presentación me di cuenta que muchas de mis primeras acuarelas tenían una gran figura en la izquierda y un a pequeña figura en la derecha. Incluso en mis intentos tardíos de realismo tal como en el caso del granero con una gran ventana y una pequeña ventana , o el gran patio y el patio pequeño en la derecha. Esto constituye un intento de juntar diferentes fotografías de un viaje a la Bretaña , creando algo nuevo a partir de escenas dispares. Una madre a pedazos y el intento de juntar las partes sugiere la reparación.

Ataques al cuerpo de la madre

En los paisajes abstractos que siguen, creo que lo que se representa es el interior del cuerpo de la madre. Como observo Roland Reiss (1998): " La idea de paisaje por debajo de muchas de [mis] composiciones se transforma rápidamente en la idea de que se trata de un paisaje interno(pag. 2). Algunos de estos cuadros parecen revelar un interior armónico mientras **que otros tienen un subtono ominoso de desastre**. El desastre sigue a los ataques sádicos a la armonía. Mientras revisaba estas diapositivas para esta presentación , descubrí que había lo

que se podría interpretar como un **conducto** entre los eventos de abajo y el espacio superior del cuadro, el interior y el exterior. De hecho, me sorprendí al descubrir que las dos últimas pinturas de la serie, que tenían que colgarse juntas, parecían tener croquis de un bebé en cada una de las aperturas. No me recuerdo haber tenido esa intención.

Objetos extraños

En las diapositivas siguientes también se puede observar cómo el ataque a la madre o a la pareja de los padres genera objetos mutantes, extraños. Esto es la envidia trabajando a todos los niveles: el cuerpo de la madre, el pene del padre, los bebés dentro de la madre. Incluso en los sentimientos de amor hay daño debido a la cualidad devoradora de este amor y del deseo de poseer. El cuadro siguiente es quizás el más primitivo. Mi hijo había comenzado un dibujo que me intrigaba y yo lo terminé. El gran pez se comió al pez pequeño. Se puede ver cómo el ataque al cuerpo de la madre conduce a una poderosa madre-pequeño que puede tragar al pequeño *yo*. Se podría decir que la pintura representa el resultado de una identificación proyectiva, en la cual el ataque del pez pequeño impulsó a la gran madre-pequeño a comer el bebé-pescado. Tanto en el amor como en el odio la relación con la madre es devorante; por lo tanto, el objeto materno es sentido como poseedor de la boca proyectada del niño. He insertado aquí el dibujo número 7, de un paciente de Klein, de diez años de edad, Richard, de Narrative of the Child Analysis (1961, 10). Richard dibujó esto en la sesión número 15. En el análisis de este dibujo, el pez gordo, arriba, representa a la mamá. Este gran pez se ha comido a la estrella de mar la que representa, tanto los genitales devorantes de papá, como al bebé Richard creciendo dentro de ella. Klein añade "la estrella de mar también [representa] al bebé voraz y frustrado -él mismo-, hiriendo y comiendo las entrañas de la mamá cuando él la reclamaba y ella no respondía a su reclamo" (p. 79). Klein implica aquí que los ataques de su paciente fueron debido en parte a la frustración frente una madre indolente. He hecho notar anteriormente que yo era la mayor de cuatro hermanas y puedo imaginarme, que, como la madre de Richard, mi madre era frustrante para mí, al estar tan ocupada con mis hermanas menores. Ello puede explicar en parte la evidencia de destructividad irrestricta en mis pinturas tempranas.

La siguiente acuarela tiene una historia sorprendente: durante mis estudios graduados en UCLA realicé una pasantía en el Hospital de Niños. Por un tiempo trabajé en la unidad de diálisis haciendo que los niños y sus madres se comunicaran entre sí por medio de dibujos. Solía llevar mis propios materiales pero una vez, por error, llevé mi cuaderno de acuarelas con una pintura en la cual había estado trabajando recientemente. El pequeño paciente al cual se la mostré dijo: "aquí hay un bebé que está **llamando**, Mamá". Me estremecí porque precisamente yo había tenido un aborto espontáneo. Que el pequeño paciente hubiera sido capaz de responder al bebé y de percibirlo angustiado y llamándome, era un hecho sorprendente. En retrospectiva, podríamos decir que la pintura representa el ataque al cuerpo de mi madre como correlato del ataque a mi propia

creatividad. A causa del mismo, yo ahora tenía una madre vengativa interna que atacaba a mi bebé. Otra forma de lectura sería que yo me identificaba con una madre con un bebé destruido, y que por consiguiente, yo tenía que destruir mi bebé. Estas son versiones persecutorias (la madre interna vengativa) y depresivas (la madre interna destruida) desprendidas de lo anterior. La solución depresiva, esto es, la identificación con una madre dañada, conduce a una culpa inconsciente que me hace sufrir el daño que yo creo haber producido. ¿Hay alguna forma de fundamentar estas interpretaciones? En la ausencia del contexto de una sesión voy ahora a referirme a un sueño que tuve al comienzo de mi segundo análisis, hace aproximadamente quince años, que parecería mostrar una dinámica similar y al mismo tiempo, ofrecer alguna validación a las interpretaciones surgidas de las pinturas: *Estoy buscando un departamento para mi hijo Mauricio. Entro a un patio es un lugar sofisticado, no elegante, pero lleno de libros. "¿Le alquilarían esto a Mauricio?", pensé. My esposo y yo exploramos el lugar. Hay un enorme piano de cola de un hermoso color marrón en la sala de estar. Muevo un cenicero y para mi sorpresa hay un agujero que permite ver agua debajo. Está iluminado adentro y hay pequeños insectos, como hormigas, apelmazados allí. Rápidamente cubro el agujero. Inmediatamente encuentro algo adentro de mi boca, algo arenoso. Trato de escupirlo pero no puedo. Voy al baño y me miro en el espejo. Trato de sacarlo de mi boca con una toalla y me doy cuenta que lo que tengo en mi boca es lo que está adentro del piano. Los insectos se reproducen dentro mío y estoy aterrizada. En pánico, pido ayuda y me despierto.*

Como se puede ver, este sueño ilustra cómo los ataques a la madre tienen un efecto en mi propia creatividad. Me identifico con la madre dañada, insectos en vez de bebés en su cuerpo al tener los insectos dentro de mi boca. Si analizamos de cerca los elementos del sueño, podemos ver que buscar un lugar para mi hijo puede representar una forma de buscar un lugar para mí, la que no me beneficiaría de la elegancia sofisticada del lugar, especialmente de los libros y el aprender de ellos, el *yo* que envidioso, no se puede alimentar correctamente. La parte mía que es un muchacho envidia a la madre y a los bebés que el padre pone adentro de ella. Este *yo* no va a aceptar objetos en mi boca de buenas maneras pero lo que acepte, estará lleno de envidia y voracidad. El piano de cola puede representar el cuerpo de mi madre, con un cenicero cubriendo su vagina. Yo lleno el espacio iluminado con las hormigas y los insectos reproduciéndose allí, en vez de bebés vivos, un ataque a la reproductividad de mi madre. Cubro el espacio, otra vez, con el cenicero, para negar lo que hice y al mismo tiempo, para decirme "yo no lo hice" o "está lleno de mierda, de todas maneras". Luego me doy cuenta de que los mismos insectos y hormigas están en mi propia boca, son parte de mi propio cuerpo, lo cual revela que, de hecho, era yo la perpetradora del crimen. Por identificación proyectiva terminé padeciendo e identificándome con el ataque dirigido a mi madre.

Dado a que éste fue un sueño temprano en el análisis, podríamos especular que la nueva situación con esta mami/analista está estimulando las fantasías de los más tempranos ataques a mi madre, los que están siendo revividos en la transferencia. Había tenido sueños recurrentes primarios acerca de tratar inútilmente de arrancar

pelos y viscosidades de mi boca pero hasta ese momento, nunca me había sido tan claro que lo que yo había creado dentro del piano era el antecedente, la causa de estos sueños recurrentes. En otras palabras, siempre pensé que esos objetos horribles que tenía en mi boca, eran un correlato de los ataques perpetrados por mi madre hacia mí, de los cuales estaba tratando de deshacerme. Ahora podía ver el rol que yo había jugado. El análisis de este sueño muestra cómo el ataque a la creatividad de mi madre puede interferir con mi propia creatividad. Esta consecuencia se ha revelado también cuando desaprovecho oportunidades de mostrar mis pinturas por "falta de tiempo". El ataque a los bebés de mi madre tiene como resultado el aborto espontáneo de mis propios bebés. Una está tentado de preguntarse si esta dinámica no habrá afectado mi actividad como pintora. ¿Fueron afectadas mis pinturas por los ataques al objeto primario? Creo que la evidencia de los ataques aparece tanto en el contenido de estas pinturas como en la negligencia del trabajo en sí mismo.

Un segundo sueño de aproximadamente la misma época muestra con más detalle los insidiosos ataques al cuerpo de mi madre y sus consecuencias: al matar los bebés de mi madre, mato los frutos de la relación de mis padres, lo cual significa que también he atacado tanto a la relación como a la figura de mi padre. El resultado será una pareja interna que no puede generar nuevos bebés.

Sin embargo no todo es destructividad: un sueño reciente muestra cómo a veces el amor prevalece. *Estoy en un lugar de Nueva Zelanda, debatiéndome sobre si debo nadar o no. El agua está preciosa, algunas personas en nuestro grupo están buceando cerca de las rocas; Tienen traje de buceo para resistir el frío del agua?. Estoy consciente de que hay una vida intensa por debajo de la superficie, tan intensa como el Arrecife de la Gran Barrera en Australia.* Esto me retrotrae a algunos años atrás en Hawai, cuando entré en trance buceando en Hanuama Bay; después de estas vacaciones todas mis pinturas terminaron siendo azules, no importa con cuál color comenzara. El hermoso océano debía representar el interior del cuerpo de mi madre, la intensidad de la vida dentro de ella.

Una de las cosas más sorprendentes de esta retrospectiva es que el simple hecho de traer a la memoria esos dibujos tempranos removi6 fantasías destructivas también tempranas, que seguramente instigaron la gestación misma de las pinturas. Recientemente, mientras examinaba las diapositivas más tempranas para esta presentación, tuve un sueño que, otra vez, parece mostrar el conflicto entre las fuerzas destructivas y reparadoras fuerzas del amor. Probablemente, es el deseo de representar este conflicto y de llegar a la victoria final de mi *yo* amante lo que inspiró mis pinturas tempranas, un conflicto que puede estar subyacente en todos mis cuadros. Las diferentes etapas por las cuales mi obra ha pasado puede en definitiva representar variaciones del mismo tema de destrucción y reparación.

Reparación

Los próximos dos cuadros muestran cómo los objetos extraños de previas

pinturas comienzan a organizarse alrededor de una forma tipo mandala. De acuerdo a Jung, las mandalas representan intentos de reconciliar los opuestos y de lograr la integración de la personalidad. Quizá a causa de la culpa, estas mandalas son intentos de aunar el amor y el odio sentidos por mis objetos. Tal como verán, aproximadamente dieciséis años más tarde estaría haciendo algunos tótems que parecen querer lograr el mismo intento de integración. El cuadro siguiente parece representar el más claro intento de reparación: se trata de la representación abstracta de cirujanos operando; un día, cuando me decidí a retomar esta acuarela, noté una bella flor de epifilium en el jardín; la llevé a mi estudio y de pronto decidí pintarla en el lugar desde el que se pudiera ver **la carne del paciente**. La segunda epifilium, la de la izquierda, era una respuesta a la necesidad de equilibrio en la pintura. En aquel momento pensé que el cuadro había adquirido vida propia, los cirujanos operando, imagen que me había fascinado, dieron paso a una pintura separada que me estaba diciendo qué es lo que necesitaba. Ahora pienso que la segunda epifilium podría representar a mi papá. La mamá estaba ya restaurada, una flor en vez de su cuerpo enfermo y papá estaba con ella. Los padres ahora estaban juntos, él a la izquierda, ella a la derecha, exactamente como la mamá y el bebé de cuadros más tempranos.

La madre como objeto total

En algunas sesiones del estudio de Keith una modelo posaba por dos minutos y debíamos usar su cuerpo como estímulo para crear un diseño, superponiendo dibujo sobre dibujo. El placer de crear estas pinturas puede tener que ver con la visión de Winnicott (1971) acerca del uso del objeto: en este caso, la madre está modelada y manipulada a voluntad con el fin de crear una estructura total que a su vez, podría representar a *la buena madre*. Luego hay otras versiones de la madre que parecen evidenciar que los ataques a su cuerpo han dado paso a una valoración de su belleza; la primera versión es un intento de pintar las Tres Gracias, la madre, desde varios ángulos; en algunos de estos desnudos, el dibujo predomina, mientras que otros están hechos con el mínimo de volumen con diferentes tonalidades de sepia. Otro intento es representar a la mujer a través del tacto en vez de verla. El placer reside aquí en hacer que un cuerpo emerja del papel con un mínimo uso de pintura, de darse cuenta de la capacidad propia de crear sin los ataques envidiosos, que ahora he llegado a reconocer, de cuadros anteriores. Entonces tenemos aquí a la mujer pesada, a la mujer encinta y a la joven mujer espléndidamente vestida.

Sin embargo, justamente cuando la relación con mi destructividad aparentaba mejorar y yo parecía permitir a la madre una vida propia, nos encontramos con esta pintura que parece representar la absoluta posesión y control sobre la madre; este trabajo parece haber sido una idea *a posterioris*. Recuerdo que no me agradaba el dibujo de la mujer reclinada pero en vez de desecharlo, comencé a jugar con líneas que entraban y salían de su cuerpo; el control aparece como una defensa maníaca en contra del reconocimiento de la madre como un objeto separado, una madre con vida propia. No obstante este control mitiga los sentimientos destructivos hacia esta madre: no hay culpa todavía sobre el control

y la falta de reparación. Así, allí justo cuando parezco permitir que la madre tenga una vida propia vuelvo a ejercer el control sobre ella, movimiento de ida y vuelta que recuerda la corrección de Bion (1963) de la ecuación que va de Ps-D a Ps--D con doble dirección: de un estado de amor y odio irrestricto (Ps) a la integración de la ambivalencia (D) y de vuelta nuevamente en un constante ir y venir. Britton (1966) estudió el movimiento de D a Ps con respecto a la generación de nuevo conocimiento; para Britton, este regreso de D a Ps no solamente implica una regresión a una organización previa: cada vez que se da un regreso a Ps, se abre la posibilidad de nuevos conocimientos y un incremento de la capacidad de búsqueda. Se podría concluir que estos desplazamientos desde D hacia Ps y viceversa son esenciales para enriquecer y avanzar el trabajo creativo individual

Pinturas dobles

Las dos figuras de mis primeras acuarelas dieron más tarde lugar a lo que he dado en llamar *pinturas dobles*. Luego de siete años de haber comenzado a pintar, empleé mi propio modelo y siempre me las arreglaba para poner dos poses en cada hoja de papel, no ya la figura de una madre y su bebé sino más bien una defensa maníaca en contra de la depresión y duelo: puedo perder uno pero todavía tengo el otro. Esta idea del doble se ha extendido a una tendencia a pintar en pares, tal vez con el mismo motivo.

Padre

Mientras revisaba las diapositivas, volvía a encontrar un paisaje de formato vertical que llamaba la atención y que no encajaba con ninguno de los temas desarrollados por mí hasta ese momento. Había piezas diferentes para las cuales había encontrado lugar adecuado, no así en el caso del paisaje vertical; éste seguía molestándome. Pensé en excluirlo de la presentación pero también sabía que era una de las buenas acuarelas y que había estado muy entusiasmada con él mientras lo pintaba; finalmente me di cuenta: "¡este árbol robusto sigue destacándose!; pero por supuesto que se destaca: ¡es el pene!". Más tarde encontré otros dos dibujos con objetos que, aunque bastante diferentes al árbol comparten su misma posición en el papel: un *collage* y una pequeña acuarela. Probablemente la molestia provocada por las diapositivas refleja una irritación anterior a la conciencia de la existencia del padre y de su relación con la madre; un giro posterior hacia el padre puede haber sido el resultado de las frustraciones con la madre, especialmente debido al destete y control de esfínter pero asimismo con la presencia de los nuevos bebés que reclamaban su atención. La presencia de mi padre como un objeto completo puede haber ayudado en el duelo en relación a mi madre; como lo nota Segal (1991): "es un aspecto importante de la posición depresiva que el conocimiento de la madre como una persona separada, incluya el reconocimiento del padre como su pareja, más que como un objeto parcial percibido bajo la posesión de ella (por ejemplo, las pinturas del pene adentro del cuerpo de la madre) o como un objeto confundido con ella como en la fantasía de

los padres entremezclados" (por ejemplo, "El Beso", el que mostraré a continuación) (pág. 46).

Mientras escribo este trabajo me sorprende que al comparar las pinturas acerca de la madre y de su cuerpo hasta este momento haya tal escasez de ejemplos que remitan a la relación con mi padre, algo particularmente extraño a causa de los fuertes lazos edípicos que tenía con mi padre mientras crecía; cuando niña me convertí en la *pequeña esposa*, capaz de compartir la música con él, como mi madre no solía hacerlo. Pero su amor por la música y por la vida no solamente me inspiraba a mí sino también a la mayoría de mis amigas que querían un papá/marido como el mío. Cuando mi padre murió, una vieja amiga me llamó desde Chile y me dijo que había sido el modelo de lo que ella quería ver en su propio marido. Su importancia en mi vida se revela en mis pinturas posteriores, comenzando con los *collages* de la serie de los "Tótems" los que de alguna manera son -como sugiriera Meltzer (1998)- un monumento a él después de su muerte. Susan-Kavaler (1993) señaló la importancia del padre interno en las mujeres escritoras estudiadas por ella, algo que podría aplicarse a las mujeres artistas en general.

Relaciones

La siguiente acuarela es una abstracción de una clase de Keith, mi maestro quien dormita en la izquierda mientras tres estudiantes dibujan al modelo; él solía sentarse así durante nuestras clases, un poco ido aunque listo para ayudarnos si lo necesitábamos. Mi maestro probablemente representaba lo que Grotstein (1981) llamó el "objeto de identificación en el plano posterior" mientras nosotros éramos hermanos aventurándonos en el mundo exterior. La próxima pintura, una mayor abstracción de la clase, es ya un ataque envidioso al padre y a su estudio de pintura; él tenía lo que sus hijos necesitaban, lo que yo necesitaba para continuar mi desarrollo como artista. Como indica Segal (1991) "una vez que se logra una modalidad más alta de funcionamiento mental, ésta por supuesto, no es definitiva. Siempre existe potencial para una regresión" (pág. 48).

El próximo cuadro mostraría la escena primaria: es una rara representación de un beso con una pareja entrelazada de tal manera que no se sabe de quién es la boca o de quién es el cuerpo, algo que vendría a ser la versión infantil de la cópula paterna, salpicada de agresión y sadismo porque no sabemos si se están besando o si se están devorando el uno al otro. La representación de la pareja paterna está claramente mostrando mi propia agresión y sadismo contra ambos, con su componente oral.

Este ataque contra la pareja paterna está seguido en un cuadro que titulé "La Lucha". Se suponía que sería una máquina demoníaca sostenida por una criatura., especie de bruja quien nos mantenía girando a mí y a mi marido en una lucha interminable; convenientemente, mi marido perdía, parecía apopléjico, mientras yo tenía una sonrisa traviesa que revelaba mi triunfo, debido a que estaba ganando. Recuerdo muy bien cuando hice esta pintura que todo resultó de una manera casi por accidente y para mi sorpresa; la envidia y los celos del niño conducen a un

ataque triunfante a la pareja y particularmente al padre. Se podría decir que por identificación progresiva dicho ataque a la pareja paterna, "El Beso", lleva a una identificación con la pareja que se devora el uno al otro en "La Lucha". Mi marido y yo seríamos las víctimas de este ataque que ahora se revierte hacia nosotros bajo la forma de una máquina demoníaca que se asegurará de que nosotros no podamos llevarnos bien

Lienzos azules

Llegó cierto momento en que mis acuarelas se hicieron tan grandes que enmarcarlas terminó siendo un problema de peso y costo; entonces comencé a explorar la posibilidad de trabajar en lienzos con pintura acrílica, tratando de mantener la misma frescura y calidad de improvisación lograda por la acuarela. Emulando a Helen Frankenthaler, la artista neoyorquina que desarrolló la técnica de manchas, comencé a usar acrílico en lienzo crudo, manchando, en vez de pintando la superficie con pinceles; diluía la pintura acrílica, la vertía y la trabajaba mientras coloreaba el lienzo. La mayor parte del tiempo trabajaba capas sobre capas de pintura diluída de manera muy similar a como solía hacer con las acuarelas; asimismo, las manchas me permitían poco control sobre los accidentes, exactamente como ocurría con las acuarelas. Nuevamente, los accidentes representarían la incontinencia y la fantasía infantil de dañar el objeto con orina y excremento; raramente usaba pinceles y prefería espátulas de goma. Fue un período de expansión y de gran libertad: trabajaba en el suelo, en dos o más cuadros a la vez y si uno de ellos necesitaba secarse, podía seguir trabajando en el otro. Trabajaba principalmente en un formato vertical, y la mayoría de estos cuadros terminaron siendo azules, a pesar de que muy frecuentemente los comenzaba con otros colores. Como dije antes, el buceo en Hawai tuvo una influencia poderosa en mis cuadros y en sus colores. Estas pinturas podrían representar el interior del cuerpo materno pero sin los ataques anteriores; me limitaba a espirar su cuerpo, reconociendo la riqueza de su vida interior. Hace quince años utilicé el último de estos cuadros para estudiar el proceso creativo, fotografiándolo en los distintos momentos de su desarrollo, al mismo tiempo que manteniendo un diario de mis sueños (Safán-Gerard, 1983).

La serie exuberante

Luego ocurrió algo: emergí de mi período azul usando colores exuberantes sobre el lienzo, con la misma técnica aunque ahora utilizando pintura más concentrada en vez de aquella diluída, empleada en los cuadros azules. Trabajaba igualmente en el piso, derramando pintura y dejando los accidentes intactos, en vez de retrabajarlos con capas de pintura. Este cambio podría haber sido ocasionado, tanto por influencias artísticas externas como por dinámicas internas; en aquel momento, compartía mi estudio con un artista sueco muy imaginativo quien creaba audaces banderas y banderines de colores muy brillantes; recuerdo asimismo una exhibición bipersonal que había organizado unos años antes con Keith, mi profesor de arte y cómo sentí en esa ocasión que mi paleta era débil

comparada con la fuerza de sus pinturas. Tal vez el factor determinante más importante, sin embargo, fuera que aproximadamente por aquella época yo me había separado temporariamente de mi marido. La intensidad del color puede relacionarse con el sentido maniaco de libertad del que estaba gozando.

Hacia el final de este período de trabajo comencé a pintar pares para ser colgados juntos formando dípticos. Era un desafío tratar de crear dos objetos, que como en el caso de los *collage* anteriores, pudieran tener su propia integridad, al mismo tiempo que ser juntados, dando integridad al todo. Este apareamiento, sin embargo, es diferente a los pares de modelos de las pinturas anteriores, los dobles; esta vez, el énfasis estaba en crear dos pinturas separadas, cada una de las cuales podía ser una unidad, algo que remitiría a dos individuos separados, juntándose y formando una pareja. Ambos podían separarse y cada uno conservar su propia vida. En retrospectiva, esta obra estaba relacionada a una nueva armonía en mi pareja con mi marido.

La serie Boulez

Lo que sigue es una serie de pintura basada en la música: la serie Boulez. Traté de pintar los nueve movimientos de la obra de Boulez, Le Marteau Sans Maître (El martillo sin dueño), basada a su vez en los poemas del poeta surrealista René Char. Considero que este trabajo multimediático sobre papel representa mi manera de penetrar en la mente del compositor, haciendo con la pintura lo que él hiciera musicalmente; después de todo, como dijo Pater (1961) "todo arte aspira constantemente hacia la condición de la música". La música ha sido mi primer arte y estará siempre ligado a la memoria de mi padre: durante mi juventud fue la forma de expresión y creatividad artística. Luego incluí asimismo composición musical, la cual fue interrumpida cuando mi maestro se fue del país; de este modo, la serie Boulez significa mi retorno a la música, el deseo de traerla de nuevo a mi vida para desafiar el duelo.

En estos pequeños cuadros regresé al papel, a un discurso multimediático, acuarelas y acrílicos; preparaba un marco dentro de los bordes del papel e inscribía dentro de este marco los eventos musicales, tal como los traducía a sus formas pictóricas. Sin embargo me daba placer transgredir el marco aquí y allá, tanto como disfrutaba permanecer dentro de él; el marco parece controlar lo que contiene: si es muy rígido, aniquila, si es muy suelto no puede contener. Algo destructivo comenzó a operar desbaratando el ensamble creativo entre la pintura y la música. Sin embargo, en mis intentos de darle fluidez al marco había mucho más juego que destrucción, como si se tratara de un bebé que necesitara alejarse de la madre, pero al mismo tiempo mantenerla dentro del marco de su visión. Trataba de encontrar la proporción justa de fluidez para crear un sentido de libertad pero sin caos; la afirmación provenía del hecho de que, a pesar de las transgresiones al marco, los eventos se mantenían en su mayoría dentro de éste. Asimismo, creo que merece la pena recordar mis esfuerzos en la creación de este trabajo: estaba firmemente determinada a seguir la música tan fielmente como

podría, escuchándola nuevamente varias veces y siguiendo la partitura. No obstante, con frecuencia me sentí atrapada en esa decisión y quería que la pintura se independizara por sí misma; en todo momento sentía que estaba luchando entre el deseo de seguir a Boulez y el de olvidarse de él, en cambio, prestando atención a la pintura. ¿ Fue ésto la consecuencia de mis ansiedades claustrofóbicas de sentirme atrapada adentro del objeto?. Después de todo, tal como dije, yo quería penetrar dentro de la mente de Boulez y debí haberlo hecho así en mi fantasía. El placer de llevar a cabo este trabajo estaba ligado - al menos en mi consciente- a un sentido de auténtica colaboración con Boulez. Comprendí, con emoción que había representado adecuadamente su música cuando el compositor, al ver mis obras, reconoció inmediatamente cuál correspondía a cada uno de los nueve movimientos.

Totems /collages monocromáticos

El siguiente conjunto de pinturas representa una ruptura drástica con respecto a mi producción anterior. Perdí el alquiler de mi estudio y decidí regresar a Keith, mi antiguo maestro, usando su estudio las tardes de los martes aprovechando su clase informal; quería realizar pinturas que fácilmente pudiera llevar y traer conmigo y así me surgió la idea de usar *collages* sobre papel. Entonces comencé a buscar imágenes interesantes en revistas y diarios: hacía esto mientras miraba la televisión en casa, de modo que era un trabajo colateral que no me exigía pensar demasiado. La primera vez que fui a lo de Keith con estos recortes, decidí dibujar una línea vertical sobre un papel colocado verticalmente, y también algunas líneas horizontales para guiar el pegado de los recortes a lo largo del eje vertical. De los recortes extraje formas que pudieran ser pegadas a cada lado de la línea vertical: ¡estaba descubriendo la simetría! Todavía recuerdo la emoción de este descubrimiento. Era algo tan diferente a todo lo que había hecho antes; apenas terminaba con el primero, hacía el segundo y luego un tercero, y así sucesivamente. Algo sorprende sucedió cuando en un acto arriesgado que bien podría haber sido destructivo, comencé a pintar trazos grises que integraban y unificaban el espacio sobre la superficie de todo el cuadro . Necesitaba delimitar la oscuridad de las figuras a través de las áreas que las rodeaban; decidí crear éstas salpicando con pintura oscura aquí y allá. A medida que se secaba pegaba encima los recortes. Estaba repitiendo las familiares capas de otros trabajos, engrosando las superficies, asegurándome de todo fuera a funcionar armoniosamente. No pensé en ningún momento en el significado de las imágenes que había seleccionado dado a que las había seleccionado por el valor de su forma y no por el de su contenido, si bien en forma inconsciente, esta selección debe haber surgido desde un lugar crítico. Luego me sorprendería de la lectura que la gente hacía de estas pinturas. Lo que yo quería lograr era un sentimiento de totalidad. Disfrutaba tanto de la naturaleza monocromática de este trabajo que pensé que nunca volvería a trabajar con color. Finalmente, a lo largo de un año y medio, hice veintiocho de estas imágenes de dieciséis por veinticuatro pulgadas. Cierta vez, puse en el suelo un grupo de estas pinturas para corregirles la dimensión de la luminosidad de tal manera, que todo el grupo tuviera coherencia, cuando llegó mi hijo Mauricio a verlas. "Estas no parecen papel, parecen piedras como lápidas" -

dijo-. Era la primera vez que encontraba la relación de este trabajo con la muerte de mi padre, ocurrida dos años antes. Esto me sorprendió: pensé que seguramente la ausencia de color tenía que ver con el duelo, además de que el hecho de que parecieran piedras, me hizo pensar en la tradición judía de dejar una piedra en la tumba como símbolo de que se recuerda a la persona muerta. Tal vez con esas pinturas yo estaba visitando su tumba.

La simetría puede haber sido otra versión de las mandalas anteriores en las cuales eran evidentes los intentos de integración. ¿Qué es lo que yo estaba integrando aquí?. ¿Era el cuerpo de la madre luego de la muerte de papá? ¿Era la pareja paterna?. Yo creo que el pene estaba representado en el tótem del centro, mientras que el resto representa la belleza y la simetría de la cara y del cuerpo de la madre. Quizá el placer asociado a este trabajo tenía que ver con el permitir que mis padres estuvieran juntos; otra forma alternativa de interpretar la simetría puede encontrarse en las pinturas de *madre-bebés* de temprana data, pinturas en las que dicha simetría podría ser leída como una defensa contra el reconocimiento de la disparidad entre madre y bebé. Ello apunta a un uso defensivo de la simetría, más que a otro intento de integración; datos adicionales pueden arrojar cierta luz sobre mi uso de la simetría: mis reiterados viajes a Bali y mis contactos con la simetría de los templos balineses. Cuando Keith viajó a Bali conmigo y con mi marido, al ver por primera vez uno de los numerosos templos, exclamó: "¡Aquí están tus pinturas, Desy! .

Creo que es interesante notar que mi uso de la simetría encuentra correspondencia en la pintura contemporánea y con un retorno al sentido de que la simetría es más básica que la composición. El artista Frank Stella afirma que "[e]n la nueva pintura americana nos esforzamos para que las cosas estén en el medio y que sean simétricas, deshaciéndonos de efectos de composición que impliquen las estructuras, valores y sentimientos de la tradición europea" (1966). Este parece ser la norma en el desarrollo cultural: la cultura primitiva usa una simetría frontal estricta que persiste en los estilos egipcios y griegos tempranos (Sobel, 1982). Existe un aspecto que me atrae especialmente en la cultura de las Islas Cíclades, del 2600-2500 A.C. o el tipo de simetría dokathismata del 2400 A.C.. La simplicidad de la vista frontal parece expresar: "esto es. Aquí estoy, tómallo o déjalo". Como señaló Fairbairn (1938) "es difícil imaginar un intento más convincente de establecer la integridad del objeto que el representado por la simetría de la arquitectura griega, su percepción de la forma y la pureza de sus líneas, características obvias de la escultura griega" (pág. 297).

Regresemos ahora al proceso creativo. Yo copiaba imágenes reducidas que particularmente me gustaban y las reciclaba en mis otras pinturas. En uno de los viajes al casa de fotocopias observé una de esas imágenes y ví un gran lienzo !con color y textura!. Le comenté a Keith este descubrimiento; él estuvo de acuerdo y agregó: "sí, pero la escala es importante; tiene que ser muy grandes". Para ese entonces nosotros estábamos construyendo una casa donde finalmente tendría mi propio estudio, de modo que tendría suficiente espacio para trabajar en ellos.

Totem-Grandes lienzos

Llevó su tiempo trabajar en esa superficie de lienzo de cinco por siete pies, dado que no hay forma prescriptivas para hacerlo. Quería que la superficie luciera como las paredes con musgo de los templos balineses que tanto me fascinaba; deseaba además mostrarle de alguna manera al espectador la historia del cuadro por medio de revelar las capas de pintura con las que fuera hecho. Esto lo hice creando un marco, pero a diferencia de los cuadros de la serie Boulez, éste sería una marca lineal en la tela de una pulgada de espesor, una muesca que dejaría a la luz las sucesivas capas y que actuaría como una grilla sobre la cual se ubicaría la imagen. Cuando estaba satisfecha con la textura aplicaba varias capas de colores, utilizando una espátula de goma y a veces, una tela húmeda: era como crear una pátina sobre una superficie muy antigua. Una vez que lograba el resultado deseado, usaba alguna de las imágenes reducidas de los totems monotemáticos anteriormente aludidos y las proyectaba sobre la tela con la ayuda de proyectores. Lo único que tenía que hacer era repasar con tiza el perfil de la imagen; me aseguraba que parte de la imagen se superpusiera de algún modo a la grilla, jugando con el marco, como los cuadros de la serie de Boulez. Algunas veces tomaba trozos de diferentes *collages* para crear una imagen totalmente nueva. Luego ubicaba el gran lienzo en el piso y comenzaba a pintar dentro de esas formas, experimentando sin límites con los colores y valores apropiados. Era bastante difícil traducir al color las variaciones de blanco y negro. El objetivo era crear una superficie en la que nada sobresaliera. De hecho, quería que la imagen totémica central estuviera totalmente inmersa en el fondo, donde la figura y fondo reverberaran y oscilaran fácilmente. Como pueden ver, sólomente el sexto cuadro está cercano a este ideal y es el que más me gusta. Siguiendo mi lectura de los *collages*-pinturas monocromáticos, el intento de juntar la figura-fondo de la obra puede indicar que lo que todavía persigo es la reparación de la pareja paterna y un deseo intensísimo de juntarlos en armonía, algo de lo que la pareja de mis padres aparentemente carecía; esta percepción estaba alimentada por mi deseo de separarlos.

Las próximas tres diapositivas son pinturas cuya textura en sí terminó siendo el objetivo. Descubrí la técnica accidentalmente al comentarle a un amigo que buscaba algo como semolina que pudiera ser puesto en una fina capa sobre pintura en papel, pegado al lienzo y luego arrancado aquí y allí, para apenas revelar la pintura subyacente; había visto una exhibición de trabajos de este tipo de un pintor francés que me pareció muy impactante; mi amigo sugirió entonces arenilla higiénica para gatos; la mezclaba con agua y con gelatina y para probar, lo aplicaba con cierta dificultad a un pequeño lienzo; dos semanas más tarde se había secado totalmente, creando las hendiduras y formas más interesantes, como el cauce de un lago o un río seco. Me compré una gran caja de arenilla higiénica y comencé a trabajar en una serie de pinturas sin imagen en las que el propósito era la textura. Me dí cuenta de que había regresado a mi idea del accidente, presente en mis trabajos anteriores. En este caso, tenía que lidiar con accidentes de la naturaleza, permitiendo que el tiempo, la temperatura y el proceso se desarrollaran por su cuenta, sin mi intervención. Y luego, debía hacerme cargo del accidente, tal como lo había hecho en mis trabajos más tempranos.

Totems/monotipos

Se me ocurrió vertir el trabajo de los totems a un medio diferente -**monoprints**- con la ayuda de una colega artista, Renata Zerner. La primera vez tomé algunos de mis *collages* sin marco, intentando trasladar estas imágenes al nuevo medio. Pintaba en una placa de plexiglas, seleccionando los pigmentos de manchas pegajosas e impredecibles de pintura al óleo que Renata había preparado para mí; elegía los colores al azar, de modo que - yo pensaba- exploraría territorios desconocidos, en vez de repetirme eligiendo colores que me atraían. Había que introducir una espátula en la pintura y desparramarla muy finamente sobre un pedazo de papel para darse cuenta de cuál color era realmente y éste siempre era muy diferente a la mancha de pintura de la cual había salido. De alguna manera sentí que estaba pintando en la oscuridad, sin tener noción de cómo iba a salir la impresión.

Para complicar más el proceso quería quebrar de algún modo las imágenes y alejarme de la representación de un tótem compacto, una figura contra un fondo sin interés. Salpiqué con alcohol el conjunto y luego con un poco de aguarrás. Se podía ver la pintura de la placa reaccionando a estas dos sustancias. Lo que esto haría a la impresión era un absoluto misterio. Luego de imprimir resultó una pintura completamente extraña que parecía no tener ninguna relación con lo que yo había estado haciendo. Por empezar, la imagen se había invertido: la izquierda estaba a la derecha y viceversa; luego el color era muy fuerte y extraño. Renata sugirió que usáramos una segunda hoja de papel encima de la misma placa para una prueba evanescente, subiendo la presión y luego de hacer funcionar la prensa finalmente, tuve algo más cercano a lo que tenía en mente, en verdad, casi milagrosamente. Más tarde hicimos una tercera imagen de la misma placa, dándole aun más presión a la prensa; lo que esta vez surgió era muy delicado y bello, un trazo susurrante de la segunda prueba. La secuencia de las tres o cuatro versiones de la misma imagen necesitaba ser corregida, algo logrado usando barras de pastel, liberando sus polvos; éste era aplicado muy delicadamente sobre las áreas que lo requerían por medio de un papel o algodón; también utilicé lápices de colores para enfatizar algunas áreas o cambiar el color de otras. Esta tarea requería un ojo crítico y una sensibilidad focalizada; los cambios eran sutiles pero muy significativos. Algunas veces los artistas hacen la primera copia en papel de diario para luego tirarla ya que el color tiende a ser muy fuerte. Por mi parte, yo preferí hacerlas en papel común para desafiarme en lograr algo significativo de estas versiones "difíciles" y lo logré. Es así que lo que ustedes están viendo aquí son versiones fuertes y sutiles de la misma imagen.

En retrospectiva, me doy cuenta de que al trabajar en estas copias yo embarcaba a Renata -sus manchas de pintura desconocida y la prensa de impresión- en el proyecto de crear para mí accidentes. Además de la colocación de la pintura inicial en la placa, me hacía cargo de la tarea de arreglarla y reparar los accidentes, una tarea muy satisfactoria. Al final de una copia exitosa, nos abrazábamos espontáneamente; nunca había pintado en equipo pero esto iba mucho más allá

de un equipo: Renata interpretaba mi *yo* destructivo mientras yo reparaba el daño. Ella también era la *buena madre* prestando atención a lo que yo hacía y lista para darme una mano cuando yo tenía problemas. La última de estas impresiones muestra cómo al trabajar sobre la tercera versión de la imagen, yo comencé a jugar con la idea de romper la simetría desviándome de ella. Esto parece ser una repetición de mi vivencia con los lienzos de los totems y su grilla, al mismo tiempo que con la serie Boulez cuando buscaba romper el marco. Había una nueva relación entre la estructura fija subyacente y la libertad de las nuevas formas surgidas en oposición y en dirección opuesta a la de la simetría. Al hacer esto, me sentí bastante traviesa y anticipo que ésta será mi nueva dirección. Sin embargo, una artista amiga, al ver esta copia dijo: "Esta es una madre con sus niños", lo cual trae a colación la afirmación de Hanna Segal (1991) al referirse a la posición depresiva: "... uno no puede restaurar a una madre sin restaurar a toda la familia a la que está ligada" (pág. 100).

Discusión

Me he aprovechado de mi rol dual como sujeto y como analista para tratar de entender el proceso creativo. Para contrabalancear las limitaciones de tal juntura, tengo acceso a la mejor fuente biográfica: yo misma. En el presente trabajo me he limitado, de alguna manera, a los elementos descriptivos de mi pintura, los cuales podrían relacionarse visualmente con objetos conocidos. Naturalmente todo un cuerpo de interpretación puede lidiar con los elementos pictóricos no representativos tales como la forma y el color, los que, aunque no puedan ser reconocidos como objetos, adquieren una importancia propia derivada de su conexión con los objetos. Tal como lo hiciera notar Freud en un encuentro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena en 1909, "un contenido tiene como 'regla' su historia y en relación al arte se podría correctamente decir que la forma artística es una *precipitación* de un contenido previo" (mis itálicas). Por ejemplo, la orientación general a lo largo de mi trabajo refleja la realidad de *caos y control*. Tal como pueden haberse dado cuenta, la mayoría de mis pinturas están hechas de un fondo general vago, indefinido y fluido, contra elementos más controlados y directos formados por líneas, pinceladas o incluso áreas deliberadamente vacías de color que aparecen entretejidas. Esto último, sin necesariamente representar objetos identificables, parece reflejar la necesidad de controlar el objeto. Mi ruptura del marco -tal como lo hice en la serie Boulez y en la gran serie de Totems- podría indicar la necesidad de desafiar tal control del objeto; este juego de formas es seguramente una *precipitación* de un contenido anterior. Mi miedo a ser controlada tiene que ver con mi propia necesidad de controlar el objeto y con la resultante de la identificación proyectiva, la cual me hace sentir controlada por ella.

Una importante pregunta fue formulada en un trabajo mío anterior, "La evolución de una pintura" (1983). ¿Era posible lograr nuevos niveles de integración de la personalidad a través de la actividad artística sin tener que transformar los sentimientos desatados por la obra en el pensamiento o el lenguaje cotidiano?.

En ese entonces yo estaba impresionada por la movilidad y por la sucesiva alternancia de las imágenes y el color que sugieren por un lado, poder y destrucción, y por el otro, **desasosiego**. Pensaba entonces que el cuadro servía como escenario para una discusión en favor o en contra de estos grupos contradictorios de imágenes. En la tela analizada, las fuerzas opuestas se encontraban una al lado de la otra. Mi conclusión en aquel entonces fue que " la reconciliación verdadera de estos opuestos se lleva a cabo por otros procesos de pensamiento , tales como la **inducción** y la lógica (pag. 17). En otras palabras, concluí que la creación no produce en sí la integración sino que meramente refleja los conflictos existentes, con toda la separación, proyección, negación o idealización que tuviera la vida del artista en ese momento. La perspectiva del tiempo me ha permitido cambiar este punto de vista, dado que ahora creo que los opuestos, uno al lado del otro, constituyen una forma de integración. Continuar pintando también conduce a la integración, si bien, tal como dijera el artista Francois Gilot (en Oremland, 1997) "las obras de arte son trazas de la búsqueda del artista (pag. 125). Espero que tanto la búsqueda como mi desarrollo de artista hayan sido evidentes en esta retrospectiva. Pareciera que me he desplazado de los ataques ilimitados a la madre y al cuerpo materno de mis pinturas tempranas, hacia un reconocimiento de la belleza de la madre, su relación con el padre y con los hermanos, en mi obra ya posterior. De una manera u otra, todos los temas tardíos comienzan a aparecer a medida que nos acercamos a mi obra actual: la importancia del padre se hace más y más patente en mis últimas pinturas, y con ello, la importancia de la pareja paterna, a la cual -como en el caso de los cuadros mismos- se le permite tener una vida propia. Pero, ¿este cambio en mi pintura habría sido una resultante de la pintura en sí misma? ¿O fue, en cambio, el resultado de mis dos análisis? Creo que estas preguntas pueden ser contestadas si se reconoce que el enfrentarse a la verdad de la vida síquica de uno implica el dolor depresivo, así como la determinación de soportarlo. Y el artista no es consciente de la forma en que esto se expresa en la obra. Como lo indica Oremland (1997), "el arte provee la meta-autobiografía de la vida subjetiva del artista; el artista es apenas ligeramente consciente o completamente inconsciente de ella..."(pag. xvi). Sin embargo, si el artista atraviesa el análisis, su arte es afectado de una forma indeterminada, aunque es posible que refleje también el proceso del paciente; se podría decir sin riesgos, que tanto el arte como el análisis se apoyan mutuamente para promover el desarrollo síquico.

Los esfuerzos por integrar en las pinturas tardías lo bueno y lo malo, el amor y el odio dan la impresión de desarrollo y crecimiento, por cuanto representan un movimiento de lo esquizoide paranoico a una posición depresiva (Segal, 1991). Sin embargo durante la realización de un cuadro se puede observar una fluctuación entre esas dos posiciones. Al estudiar de cerca la evolución de varias pinturas tempranas, he podido detectar cuatro o cinco ciclos de reparación y destrucción en cada cuadro analizado" (Safán-Gerard), 1983). Meltzer (1988) corrobora esta observación cuando afirma, "... si decimos que el artista lleva a cabo actos de reparación a través de su creatividad, debemos reconocer que en proceso creativo en sí, las fases de ataque y de reparación coexisten en alguna forma de relación rítmica" (209). Según él, se llega a un momento en el cual los

artistas maduros logran un sentido de *estabilidad* en sus relaciones con los propios objetos primarios buenos de su mundo interno, lo cual conduce a un sentimiento de preocupación por todos *los bebés de mamá*. En este sentido, el impulso de exhibir las obras de arte tiene la función de lo que él llama *un sermón a los hermanos* "... un sermón que no sólo intenta mostrar lo que ha sido logrado por este hermano, sino también proyectar a los hermanos, tanto el objeto restaurado, como la capacidad de sobrellevar los dolores depresivos atravesados por el artista en su propio desarrollo" (219).

Tal como dije al principio, la destructividad y la reparación son los hilos conductores en todas estas pinturas. En su libro *La Incapacidad de Pintar*, Marion Miller (1950) analiza las restricciones recurrentes que obstaculizan la creatividad del adulto promedio; en sus experimentos de dibujo libre ella intenta pintar siguiendo los impulsos de su mano, sin mucho control consciente y descubre la agresión encubierta en sus inhibiciones: "... mi mente trataba de advertir acerca de los airados impulsos de ataques, una parte esencial de uno, pero cuya existencia había tratado de negar persistentemente" (pág. 41). Cuando por ejemplo ella permitió que su mano hiciera lo que quería, una escena supuestamente pacífica se convirtió, para su sorpresa, en un fuego enloquecido. Podríamos recordar nuevamente el importante artículo de Sabina Spielrein "La destrucción como causa generativa del ser" (1912) donde paradójicamente, la destructividad es considerada como una parte intrínseca de toda creación. Sería fundamental aquí marcar la diferencia entre aquella destructividad cuyo objetivo es dañar y aniquilar y esa destructividad cuyo objetivo es crear una nueva vida. Existe asimismo la destructividad del objeto que no llega a ser ideal: este tercer tipo aparece relacionado al narcisismo del artista mediante la cual se niega aceptar los límites de idealización de una pintura determinada.

El primer tipo de destructividad, más relacionado a ataques de envidia, encuentra su camino en el contenido de mis propias pinturas, algo especialmente ejemplificado por medio de los paisajes abstractos que representan el interior del cuerpo de la madre y en los que es posible notar al mismo tiempo la destrucción y la reparación. En cuanto al segundo tipo de destructividad, quizá el término que mejor exprese la noción de Spielrein de destructividad, sea "crueldad". Esta crueldad tiene lugar en el centro del proceso creativo: en él la destrucción se lleva a cabo al servicio de desarrollo; un ejemplo serían las trazas grises sobre la superficie de los totems monocromáticos. Esta sería la destructividad aludida por Spielrein: ella señala el hecho de que muchas formas inferiores de vida, por ejemplo la mosca de mayo, pierden su vida para dar paso a una vida nueva. En su vida personal, sus cartas a Jung y a Freud (Carotenuto, 1980) constituyen en la historia del psicoanálisis un esfuerzo único en utilizar su incisiva intelectualidad para forjar una síntesis que permita a Freud y a Jung pasar por encima de su mutua destructividad y así poder entrelazar sus ideas. Esta correspondencia también podría interpretarse como motivadas por una urgencia de reparación para llevar a cabo la reconciliación de la pareja paterna: al leerlas uno encuentra varios ejemplos del *sermón a los hermanos*, aludidos por Meltzer y por los cuales -como un artista con su trabajo- Spielrein intenta proyectar sus propios objetos restaurados, tanto como su capacidad de soportar el dolor depresivo. El lo que

respecta al tercer tipo de destructividad, la destrucción de un cuadro que no llega a lograr la perfección, sólo puedo decir que hubo muchas instancias en las que dolorosamente tuve que resignarme a que un cuadro, acabado de completar, no me satisficiera, teniendo además que sobreponerme al impulso de destruirlo.

El artista no sólo encuentra su camino de regreso a la realidad sino que además de alguna manera nunca deja la realidad (Segal, 1991). Sin embargo, con la excepción del que evita la verdad a través de la compulsión de idealizar el trabajo (Chasseguet-Smirguel, 1985), el artista busca la verdad psíquica, poniéndose profunda y auténticamente en contacto con los contenidos de la mente. *Y ésto es terapéutico*. La obra finalizada tiene que tener la capacidad de revelar esta verdad síquica, lo cual significa que al mostrar el trabajo, el artista introduce y saca al observador de un mundo de sufrimiento. Para llevar a cabo su obra el artista necesita permitir ese sufrimiento; citando a Rickman (1940), "a menos que el artista pueda llegar a sumergirse en una vivencia de profunda ansiedad y que pueda llegar a encontrar la salida, su trabajo no nos dará una comprensión profunda de nosotros mismos ni un disfrute mayor de la vida... [L]a obra de arte es una prueba viviente de que el artista ha podido mantener su curso a través de la devastación, haciendo que la vida vuelva a emerger del polvo y de la confusión" (pag. 10). Lo que es cierto para el artista es también cierto para el observador. Meltzer (1988) señala que "... la percepción del arte es una expresión particularmente ligada a la situación del pecho, esto es, a la sensación de mirar y escuchar los eventos que acontecen dentro de la madre, de ver lo intacto de su mundo interno o, por el contrario, de acceder a la destrucción generada allí. Esto implica la vivencia de permitir, en el primer caso, el acto de introyectar esta bondad e integridad, mientras que en el segundo caso, exponerse a tener la destrucción proyectada hacia uno mismo" (pág. 216). Su conclusión es que "... la experiencia de observar el arte puede llegar a ser extremadamente abrumadora y peligrosa" (pág. 218). Y yo estoy muy agradecida de que ustedes hayan corrido este riesgo conmigo.

Traducido del original en finlandés por Daniel Deutsch

References

- Bion, W. R. (1963) *Elements of Psycho-Analysis*. In *Seven Servants*. New York: Jason Aronson, 1977.
- Britton, R. (1998) Before and after the depressive position. In *Belief and Imagination*, London and New York: Routledge.
- Carotenuto, A. (1980) *A Secret Symmetry: Sabina Spielrein between Jung and Freud*. Trans. A. Pomerans, J. Shepley and K. Winston. New York: Pantheon.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1985) *Creativity and Perversion*. New York - London: W.W. Norton & Company
- Freud, S. (1920) *Beyond the Pleasure Principle*. SE , pp. 2-64
- Fairbairn, (1938) Prolegomena to a Psychology of Art. *British Journal of Psychology*, vol. 28, p. 297.
- Grotstein, J. (1981) *Splitting and Projective Identification*. New York: Jason Aronson.
- Herbert, R.L (Ed) (1964) *Modern Artists on Art. Ten Unabridged Essays*. Prentice Hall. Inc.
- Jung, C. G. (1931) *The Secret of the Golden Flower*. London: Routledge
- Kandinsky, W. (1913) Reminiscences. In Herbert, R. L. (Ed) *Modern Artists On Art*. N.J.: Prentice Hall, Inc.
- Kavaler-Adler, S (1993) *The Compulsion to Create*. New York and London: Routledge.
- Klein, M. (1929) Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse. In *The Writings of Melanie Klein*, vol I, 1975.
- Klein, M. (1935) A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states. In *The Writings of Melanie Klein*, vol I, 1975.
- Klein, M. (1961) *Narrative of a Child Analysis*. In *The Writings of Melanie Klein*, vol IV, 1975.
- Kerr, J. (1993) *A Most Dangerous Method. The Story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein*. New York: Alfred A. Knoff
- Meltzer, D. (1988) *The Apprehension of Beauty*. London: The Clunie Press.
- Meltzer (1998) Personal communication.

References (continued)

- Milner, M. (1951) *On Not Being Able to Paint*. London: Atheneum

- Press. Second edition, 1957.
- Oremland, J.D. (1997) *The Origins and Psychodynamics of Creativity: A Psychoanalytic Perspective*. Madison: International University Press, Inc.
- Pater, W.H. (1961)*The Renaissance. The School of Giorgione*. London: Collins. In A. Storr,*The Dynamics of Creation*. New York: Atheneum, p. 237.
- Reiss, R. (1998)Desy Safán-Gerard. Unpublished essay.
- Rickman (1940)The nature of ugliness and the creative impulse. *IJPA*, vol. 21, pp. 297-298.
- Safán-Gerard, D. (1982) The role of the accident in the creative act. Paper presented at the Conference on *Creativity and Madness*, Maui, Hawaii.
- Safán-Gerard, D. (1983) The evolution of a painting. Paper presented at the 27th Annual Meeting of the America Academy of Psychoanalysis. New York.
- Safán-Gerard, D. (1984)Chaos et contrôle dans les processus créateur, *Psychanalyse a l'Université*, 9, 35, 483-490.
- Segal, H. (1952)A psycho-analytic contribution to aesthetics. *IJPA*, 38
- Segal, H. (1991)*Dream, Phantasy and Art*. London/ Tavistock/ Routledge.
- Segal, H. (1998) Personal communication.
- Sharpe, E. (1930) Certain aspects of sublimation and delusion. *IJPA*, 11
- Spielrein, S. (1912)Destruction as the Cause of Coming into Being. Translated into English in the *Journal of Analytical Psychology*, 1994,39, 155-186.
- Sobel, E. (1982) A psychoanalytic approach to understanding form in abstract expressionist and minimalist painting. *IRPA*, 9, 177-187.
- Stella, F. (1966) In questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser. *Art News*, Sept.
- Stokes, A. (1961)*The Invitation to Art*. Tavistock Publications, p. 23.
- Winnicott, D.W (1971) *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications.