

IMAGINACIÓN MATERIAL - DINÁMICA y ESTÉTICA

Autora: Susana Lidia Rotbard

“Todo símbolo tiene una carne, todo sueño una realidad” (O. Milosz)

Antes de exponer la intervención de la Imaginación Material y Dinámica en algunas manifestaciones artísticas, presentaré brevemente la Terapéutica de la Imaginación Material y Dinámica (T.I.M.D.). Esta amplía la terapia psicoanalítica, y tiene como objetivo el tratamiento y la cura de patologías psicosomáticas y otros cuadros clínicos que presentan graves trastornos de identidad.

En la T.I.M.D, el primer objetivo es descubrir, construir o reconstruir la identidad del paciente y por lo tanto, su unidad psicosomática. Es un trabajo fenomenológico en el sentido de una descripción fuera de toda construcción conceptual y hermenéutico en tanto sistema de interpretación de signos.

Con la T.I.M.D. se accede a las fuentes de la construcción de símbolos del paciente para llegar a los estratos más profundos de su identidad.

Uno de los aportes más novedosos de esta terapéutica es la realización por parte del paciente de “producciones materiales”. En un espacio privilegiado y en la intimidad, el paciente realiza una creación (modelado, escultura, collage) a partir de una diversidad de materiales puestos a su disposición y de otros elementos (fotografías, telas, objetos, etc.) que el paciente puede aportar. Luego, en el contexto de la relación terapéutica, paciente y terapeuta realizan un trabajo fenomenológico, hermenéutico y existencial sobre la producción.

El trabajo sobre la identidad como unidad psicosomática implica abordarla considerando la dialéctica cuerpo real - cuerpo imaginario tanto en su fuente (vínculos tempranos) como en la red de los vínculos actuales.

La liberación del cuerpo imaginario permite que surja la vida afectiva y se desactiven automatismos propios del funcionamiento adaptativo, lo que modifica la vida de relación del paciente y la personalidad psicosomática regulando el funcionamiento psico- neuro –hormono- inmunológico que es también relacional.

Cabe insistir sobre el valor de la relación terapéutica como fuente de medios para el despliegue del ser y el logro de la autonomía. En efecto, en el trabajo, el

terapeuta desempeña un papel activo como ordenador de los diferentes momentos constitutivos de la formación de los símbolos. Puede cumplir con esta función en la medida en que emplee la empatía (poniendo en juego su subjetividad) en beneficio del paciente.

Los dos están comprometidos en el descubrimiento y la construcción de la identidad del paciente, así como también en el despliegue de los aspectos activos y creadores de éste, lo que confiere al terapeuta un papel que sobrepasa la neutralidad de observador o de intérprete (¡como si ésta fuera posible!).

La T.I.M.D trabaja sobre los atolladeros vinculares precoces – y no solamente con los conflictos intra-psíquicos- lo que justifica ampliamente renovar el dispositivo teórico-clínico del psicoanálisis dando primacía a un principio que, como lo expresó Rof Carballo, posee una mayor relevancia que el **principio de placer**.

“**el principio de conservación de la identidad**”, principio que amplió en el sentido de una conservación **prospectiva** de la identidad. En efecto, la T.I.M.D tiende también a que el paciente pueda forjar un proyecto existencial acorde con su verdadera identidad psicosomática.

La Terapéutica de la Imaginación Material y Dinámica aborda al cuerpo como esquema de representación, es decir estudia y trata aquellos aspectos de la senso-motricidad corporal que configuran la raíces del cuerpo imaginario y que están en el origen de la formación de símbolos individuales. También realiza una aprehensión cognitiva-afectiva de la historia del sujeto que se teje en la trama de lo transgeneracional. La aprehensión cognitiva implica el descubrimiento de los ideales transmitidos por las sucesivas generaciones y la manera en que fueron constituidos. La aprehensión afectiva comprende el reconocimiento de los sentimientos de filiación y la forma en que han determinado la vivencia del propio lugar en la historia familiar.

Esta aprehensión cognitiva-afectiva se lleva a cabo en el interior de un vínculo singular (relación terapeuta – paciente) que puede ser muy diferente de los que el diferente del que el paciente tuvo en su vida, lo que posibilita situarse de otra manera respecto de su historia y construir y construirse de acuerdo a sus deseos y

valores. De esta manera, en el marco de una reflexión sobre la propia subjetividad -intersubjetividad- podrá descubrir o crear un proyecto personal vector de su existencia. La imaginación material y dinámica es un estado de conciencia que se desarrolla a partir de los gestos y de las sensaciones que se revelan en contacto con la materia. Por ejemplo, la consistencia blanda y dura de ciertos materiales estimulan, cuando se los utiliza y se trabaja con ellos, gestos y sensaciones diferentes. Asimismo, la percepción de las cualidades de la materia y de la propia gestualidad actualiza recuerdos, sueños y fragmentos de la memoria afectiva del sujeto ya que “las imágenes tienen un peso y un corazón”. (Bachelard, G).

En el desarrollo y maduración de un individuo, las imágenes que surgen del contacto con el mundo material se cualifican positiva o negativamente según las sensaciones de bienestar o malestar que despiertan y por el contexto afectivo-vincular que acompaña la experiencia. Las vivencias del mundo y de sí dejan huellas imborrables, gracias a las imágenes que quedan envueltas en un “halo” afectivo proveniente de experiencias de satisfacción o insatisfacción y de aceptación o rechazo en la relación con el semejante asistente y el semejante “ordenador” -ambas funciones otorgadas por la naturaleza y la cultura a la madre y al padre respectivamente-. Dichas experiencias adquieren una mayor complejidad según las significaciones que van recibiendo del entorno humano mientras se lleva a cabo un proceso en el que el individuo deviene sujeto.

Las primeras imágenes que coinciden con un momento en el que aún no se ha llevado a cabo el proceso de formación de símbolos propiamente dicho, presentan un carácter pre-representativo o presentativo¹ (Susanne Langer). Estos símbolos “presentativos” forman parte de la trama de huellas mnémicas, permaneciendo algunos de ellos como huellas senso-motrices sin demasiadas transformaciones. Progresivamente irán desbordando el orden perceptivo-motor para instaurarse como símbolos a partir de la experiencia de ausencia del objeto –subjetivo-, es decir ausencia de la persona que satisface y frustra o de la que reconoce o desconoce al sujeto a través de la mirada significativa.

Las imágenes que forman el núcleo activo de lo imaginario se crean en sus comienzos, sobre una base neuro-somato-sensorial a partir de lo percibido en el mundo y en el propio cuerpo; estas experiencias incluyen también el mundo de las emociones. Sintetizando, las imágenes conforman el mundo representativo cognitivo, y también el afectivo. Desde sus comienzos, la vida psíquica se formula en imágenes.

Lo imaginario es la función psíquica que determina en el hombre la representación de sí mismo y de la realidad, representación que siempre se construye en una “urdimbre” afectiva.

Imagen, afecto y representación funcionan como partículas esenciales de correlación y transmutación bio-psico-social.

Biológica porque las imágenes y las emociones se apoyan en una infraestructura neuronal que posee múltiples y a veces hasta desconocidas relaciones con todo el cuerpo. Dichas imágenes funcionan como sustitutos del organismo, del objeto y de la relación entre ambos.

Psicológico-social porque en el vínculo con el semejante es donde nace la vida representativa que se inaugura como psicológica cuando emerge la conciencia que abarca la representación de sí y del otro significativo para el sujeto, conciencia que también es transformadora de la emoción en afecto o sentimiento”²

Afecto y representación, ambas provienen de la percepción y la objetivación de la subjetividad que es siempre vincular, ya que se construye en relación con otro.

Si bien la percepción y la representación³ se originan en el mismo proceso de objetivación, es principalmente en el terreno de la representación donde encontraremos la riqueza de los afectos que organizan la vida imaginativa del sujeto, y en consecuencia, la creación.

Una frase de Rilke representa el espacio a través del afecto.- “Lo llano es el sentimiento que nos engrandece”-. Aquí vemos un proceso de objetivación en el que la subjetividad determina el descubrimiento-creación del mundo que se transforma simultáneamente en descubrimiento-creación del sujeto. Esta dialéctica comprende la creación del “espacio de inclusiones recíprocas”⁴ que equipara

simbólicamente el afuera al adentro remitiendo uno al otro en una continuidad circular que caracteriza la experiencia afectiva gracias a la cual encontramos en el exterior lo que está en el interior del sujeto y, al mismo tiempo, el sujeto aprehende del exterior lo que está en el interior⁵.

De esta forma, el sujeto se transfiere a las cosas y las imágenes llevan la marca del sujeto.

El trabajo con la imaginación material y dinámica despliega la gestualidad y la resonancia intersensorial o memoria afectiva. Por la “resonancia intersensorial” constatamos que no hay fronteras entre los dominios sensoriales. Entre los sentidos - la vista, el gusto, el olfato, el tacto (en toda su diversidad perceptiva: la presión, contacto, temperatura)- existe “una comunicación existencial” (M.Ponty) que vuelve receptiva cada sensación a otras desplegando cadenas asociativas con contenido imaginativo. La resonancia intersensorial es la memoria afectiva de la imagen.(Bachelard).Podemos apreciarla en Proust cuando recupera recuerdos de su infancia mientras embebe la famosa magdalena en el té de tilo.

En la T.I.M.D, la gestualidad o acción del sujeto sobre la materia (cortar, pegar, desgarrar, esconder, hacer explotar, etc.) despliega un juego de tensiones corporales que atraen recuerdos de actitudes y comportamientos significativos vividos anteriormente, algunos censurados o inhibidos.

Durante la producción material el paciente pasa por fases de tensión, relajación, excitación o inhibición que se manifiestan en los cambios de sus comportamientos gestuales; los gestos de su mano revelan transposiciones parciales de movimientos y de expresiones del cuerpo en su totalidad:

la mano toma el comando del cuerpo (la parte por el todo) y lo representa, atrayendo imágenes dinámicas de la memoria.

La gestualidad muestra un dinamismo expresivo que devela la posición subjetiva vincular, es decir, cómo un individuo se ubica y actúa en relación a otros, la significación de sus actos y la creencia inconsciente de su función en relación a los demás; el paciente descubre en las acciones que llevó a cabo para realizar sus producciones, facetas de su comportamiento muchas veces desconocidas.

Esto es posible si pensamos que la sensorialidad y los esquemas motores constituyen la trama primaria de sí y la fuente de la representación; o sea que están en el fundamento de la matriz imaginaria de la identidad.

Una paciente hace un trabajo en el que ve una sombra; luego de asociar la sombra a: “lo que me pasa” agrega: “la sombra es alguien que no tiene contenido y que está vacío”; dicha expresión transmite el equivalente perceptivo de su vivencia de cuerpo deshabitado en tanto ella se piensa como sombra de otro; la posibilidad de objetivar esa vivencia de nada aparece gracias a la percepción de un vacío en su creación. Las asociaciones expresan – como la poesía – lo impensable y lo innombrable.

“En mi se extendía otra vez este vacío, y yo era el desierto en el desierto”... “No tenía más alma”⁶

En la Terapéutica de la Imaginación Material y Dinámica las creaciones de los pacientes funcionan también como equivalentes del sueño; algunas producciones son similares a las que se encuentran en el origen de la formación de los símbolos en el niño⁷ y en algunas manifestaciones del arte.

La imaginación material es un estado de conciencia que conserva aún los soportes concretos donde se originan las imágenes: sensaciones, gestos y acciones presentes en el origen de las representaciones y en la creación. Esto explica por qué la imaginación material es dinámica, en tanto despliegue de un juego de tensiones y fuerzas que se objetivan en el acto creativo.

Un paciente, Sergio, describe las actividades que realizó en el trabajo de taller: cortar y pinchar.

Reconoce dos maneras de pinchar: una sin experimentar sensación alguna – cuando hunde las chinchetas – y otra, experimentando sensaciones: cuando agujerea el papel con un cuchillo.

Asocia estos actos a la manera de hacer el amor, en el pasado sin ninguna emoción, y actualmente con emociones y placer intenso, lo que le causa temor.

Más tarde, recuerda un juego de su infancia: cuando estaba enfermo, su madre le daba alfileres con cabecitas de colores (evocadas por la percepción de las chinchetas de colores); se trataba de un juego que le daba placer, pero que estaba asociado al hecho de estar enfermo. El paciente recuerda que cuando gozaba de buena salud le prohibían jugar.

Ahora está prohibido jugar, hacer el amor, experimentar placer, sentir, salvo cuando paga un precio, como por ejemplo, estar enfermo. De ahí que experimentar sensaciones le infunda temor.

Las cualidades formales y sensoriales de los materiales actualizan “restos” perceptivos de fragmentos de recuerdos. Estos se despliegan en la reminiscencia de situaciones del pasado – muchas de ellas, conflictivas -, actualizadas en la relación terapéutica. La imaginación material es también dinámica: los gestos y las acciones sobre la materia (cortar, pinchar, etc.) se asocian analógicamente a los diferentes actos que son también “restos” de acciones olvidadas que tienen un sentido vincular y que son signos de un dinamismo oculto. El trabajo con la imaginación material y dinámica hace surgir nuevas significaciones en lo que respecta a la aparición de emociones.

Sergio pudo descubrir un aspecto importante de su relación con las mujeres y una tendencia a evitar situaciones de placer: “A veces, tengo miedo de enfermarme cuando busco situaciones que me dan placer”.

La representación material y dinámica, muy próxima al cuerpo, y por consiguiente al afecto, preexiste a la génesis de toda simbolización. Es el estrato más profundo de los sueños y podemos encontrarla en algunas creaciones como la poesía o en producciones de artistas marginales y fundamentalmente en el arte gestual.

Aunque en la poesía predomine la palabra, también aparecen equivalentes de producciones materiales.

O. Paz dedica una poesía a varios cuadros y collages de Robert Motherwell: *Las Elegías a la República Española*, *Los homenajes a Mallarmé*, la serie *Te amo* y la serie *Chi ama crede*:

“The skin of the world, the sound of the world”⁸

Piel

Del mundo

Sonido

Negro sobre blanco,

azul,

el gigantesco grano de polen

estalla

entre las grietas del tiempo,

entre las fallas de la conciencia.

Gruesas gotas

negras blancas:

lluvia de simientes.

El árbol semántico,

planta pasional

mente sacudida,

llueve hojas digitales:

río de manos

Sobre hacia entre.

Gotas de tinta mental.

La lluvia roja

Empapa hasta los huesos

la palabra España,

palabra calcárea;

el cisne de los signos,

el tintero de las transfiguraciones,

lanza

Dados de sombra sobre la tela;

la llamita roja de lengua azul,

plantada

en la eminencia del pubis,

dispara su Kikirikí:

Je t'aime con pan y metáforas de pan,

Je t'aime

y te ato con interminables cintas de metonimias,

Je t'aime entre paréntesis imantados,

Je t'aime
caída en esta página,
isla
en el mar de las perplejidades.
La marea de los ocre,
su cresta verdeante,
su grito blanco,
el desmoronamiento del horizonte
Sobre metros y metros de tela desierta,
el sol,
la traza de sus pasos en el cuadro,
colores-actos,
los hachazos del negro,
la espiral del verde,
el árbol amarillo que da frutos de lumbre,
el azul
y sus pájaros al asalto del blanco,
espacio
martirizado por la idea,
por la pasión del tatuado.
Las líneas,
vehemencia y geometría,
cables de alga tensión:
la línea bisturí,
la línea fiel de la balanza,
la mirada-línea
que parte al mundo y lo reparte como un pan.
En un pedazo de tela,
lugar de la aparición,
el cuerpo a cuerpo:
la idea hecha acto.
Chi ama crede:
lleno
el cuadro plural único otro
vacío
respira igual a sí mismo ya:
espacio reconquistado.

En esta poesía, los espacios formales enuncian silencios que funcionan como signos inefables, enigmáticos y prefiguran un ritmo que se asemeja a gestos. Las

palabras adquieren la textura de la materia sugiriendo movimientos que expresan un estado subjetivo. Este estado se encarna en una suerte de fusión cuerpo-espacio-objeto, expresado por metáforas y metonimias. En efecto, la polisemia de la lengua actúa como hilo conductor de una trama de imágenes pletóricas cuya urdimbre afectiva otorga al pensamiento un vuelo creativo singular.

Este poema expresa un estado subjetivo inspirado en los cuadros de Robert Motherwell, alimentados por una suerte de aliento-espíritu⁹ que emerge del espacio y del tiempo subjetivos del pintor.

En “el cuerpo” del poema, hay una suerte de comunicación entre el espíritu de los cuadros – inspiración del pintor – y el alma del escritor.

Vemos cómo el tiempo de la subjetividad transcurre en la creación de un espacio vivido; Espacio y tiempo se proyectan en la pintura a través de la imaginación material y dinámica y en la poesía a través de lo que ésta evoca. La imaginación material-dinámica se alimenta del afecto objetivado en la variedad de espesores, texturas y matices de la pintura y se retoma por la metáfora en la poesía.

“La lluvia roja empapa hasta los huesos”

El afecto es inseparable de un cuerpo que acapara las texturas de los objetos y recupera percepciones de una diversidad de experiencias.

Debemos reconocer que si el afecto es personal, lo que sostiene la resonancia afectiva – que permitió al poeta sentir la “inspiración” del pintor – es el hecho de compartir la misma cultura. El poeta puede transmitir sus sentimientos enhebrados en su sensibilidad social gracias a la riqueza de la lengua arraigada en una cultura común.

...”la palabra España, palabra calcárea...”

En el pintor encontramos también la expresión de sus vivencias – su espacio íntimo y la dimensión de la duración – a través de la expresión en metáforas de imágenes materiales y dinámicas.

“La mayoría de los papeles que utilizo son elegidos al azar.

Incluso la partitura musical. En realidad, no sé leer música. Miro la hoja como si fuera caligrafía, como bellos detalles.

No fumo Gauloises, pero el azul del papel me gusta mucho, entonces lo hago mío. Además, los collages constituyen una especie de diario íntimo – un diario íntimo en código – pero que funciona para mí a nivel de las asociaciones, como la magdalena de Proust.

A un pintor tan abstracto como yo, el collage le permite incorporar fragmentos del mundo cotidiano a mi obra.

Algunos collages hacen resurgir muy concretamente en mi espíritu tiempos pasados y lugares de antaño, lo que las pinturas no pueden hacer, porque no llevan la huella del tiempo”²

Su trabajo se asemeja al de la T.I.M.D.

Noemí, una paciente que sufre asma y dolores de cabeza, construye algo que describe como “una persona completamente aislada, en el medio de un estanque, con los pelos tiesos, abandonada”.



La paciente hizo el estanque con aluminio, arena y piedras y los cabellos, con cuerda. La imagen le recuerda cuando, siendo pequeña, comía arena:

“Comer arena es como comer vidrio”.

Asocia el vidrio a la madre, y estos dos le recuerdan los momentos de su infancia en lo que estaba enferma y debía permanecer encerrada en su casa, mirando a través de la ventana. En ese momento Noemí permanecía en cama, aislada, mirando el piso de madera del dormitorio.

Aquí se establece una cadena asociativa ligada a la materia (arena, vidrio, madera) que hace resucitar recuerdos de objetos (ventana, piso) que son referencias objetivas de experiencias del pasado.

Al mismo tiempo, la creación de un objeto actualiza una imagen de sí misma como “niña aislada”. A través de la imaginación material y dinámica logra representar una escena de encierro real – del pasado – que engloba imágenes concretas, mundanas, que dan forma a una experiencia vivida. La imagen encontrada en el objeto creado y percibido permite desplegar en las asociaciones una trama de significaciones particulares. En este descubrimiento aparece su cuerpo sentido de forma sincrónica con su posición subjetiva vincular. En el interior de la creación encontramos: lo táctil, lo visual, el gesto, el espacio y el tiempo que se organizan dando forma al reconocimiento de una posición subjetiva vincular.

N. asocia “los cabellos tiesos ” con la locura, con la desesperación de su soledad frente al alejamiento de su padre. “Mi padre era distante. No se lo podía molestar. Ahora me doy cuenta de que eso me hizo sufrir mucho”.

La cuerda (que representa a los cabellos) le recuerda a su padre (que como pasatiempos hacía pequeños trabajos con cuerdas).

Los cabellos tiesos condensan: su identificación con una madre loca (“*tengo miedo de volverme loca como mi madre*”), su propio aislamiento y el de su padre, y su nerviosismo y angustia por no poder acercarse a él, un vínculo fusional con su madre le impidió permanecer cerca de su padre. N. queda encerrada en esta relación dual y eso la enferma (asma, dolores de cabeza).

Una situación como ésta, de encierro vincular y simultáneo alejamiento, es casi impensable en términos lógicos y muy difícil de expresar en palabras, pero es

comprensible gracias a la objetivación material y dinámica de representaciones más o menos complejas.

Con la T.I.M.D, descubrimos gestos, movimientos, espacios, ritmos y fragmentos de objetos en el nivel de múltiples sensaciones y que están en el origen del pensamiento constituido y en el interior de una urdimbre afectiva.

La imaginación material y dinámica posibilita la expresión de sentimientos correlativos a la vivencia del cuerpo y actúa como referencia organizadora de percepciones en la creación de los símbolos individuales.

En la interfase entre lo pulsional y lo representativo, están estas primeras imágenes que forman una simbolización subjetiva ("símbolos presentativos").

Las imágenes materiales-dinámicas tienen raíces en los estratos más profundos del inconsciente, y son las mismas que las que recrea la literatura.

Durante el trabajo terapéutico, los componentes imaginativos-corporales de las representaciones evolucionan hacia una simbolización más acabada.

Aunque hallemos algunos símbolos consensuales y reconocidos culturalmente (a menudo utilizamos la expresión "tener los pelos de punta" para hacer alusión a un estado de nerviosismo o a la locura), igualmente reconocemos la presencia del cuerpo en la fuente del lenguaje y de los símbolos colectivos, por ejemplo, la locura la ubicamos en la cabeza.

Con la T.I.M.D se descubren y producen diferentes cadenas asociativas que tienen como punto de partida la elección de varios materiales o fragmentos de objetos sin formas previas ni estatuto simbólico.

Los materiales funcionan como medios para la acción, pero es precisamente esta calidad de "medio" en tanto instrumento, lo que permite un movimiento creativo.

Los materiales sin formas invitan a una acción sin ideas a-priori. La acción contiene al gesto y éste no sólo al cuerpo sino también una memoria de objetos y acciones en un espacio y un tiempo que siempre tienen una referencia vincular y por lo tanto, afectiva. De esta manera, la producción material-dinámica dentro de la relación terapéutica logra reestablecer el movimiento imaginativo, en los casos

de bloqueo o represión de la función imaginaria y en algunas ocasiones libera la imaginación del simbolismo aprendido que obtura la creatividad personal.

Algunas producciones de pacientes se aproximan a formas de expresión de artistas que no pertenecen al mundo del arte oficial. Por ejemplo: algunos campesinos y trabajadores de la campiña francesa, realizan construcciones sin aprendizaje previo de técnicas de arte y utilizando instrumentos y medios precarios así como materiales de deshecho o restos de la naturaleza, lo que está a su alcance¹¹. (Foto nº: 2, 3 y 4)

Objetos inútiles, inutilizables, residuos, deshechos luego recuperados, rocas, piedras, etc. dan forma a obras monumentales, animales míticos, reproducciones insólitas que nos conducen a un mundo de ilusiones y sueños hechos realidad.

En los Constructores de lo Imaginario, los autores del libro, accedieron a las producciones recogiendo también los comentarios de los propios artistas. Estos revelan sentimientos extraños, vivencias subjetivas, de la misma manera que las asociaciones de los pacientes descubren aspectos ignorados de su interioridad. En las creaciones aparecen, como en los sueños, imágenes cargadas de historia y prehistoria, recuerdos y leyendas, un fondo insondable que transmite algo de lo impensable y que el propio discurso de los creadores soslaya de manera singular.

“Hoy tenemos muchas palabras y no demasiados pensamientos. Pero yo me considero como el Embajador del pueblo antiguo. La Biblia está llena de imágenes evocadoras, su letra tiene un alma, una cifra, y las palabras intraducibles en un mundo de tres dimensiones, incitaciones a nuestro entendimiento para que éste salte más allá de las vallas de la banalidad hacia el misterio de los orígenes”¹².

Los objetos y el espacio que forman una unidad en las obras, materializan un imaginario provisto de una corporalidad que se expresa en la unión de lo abstracto y lo concreto.

“La abstracción no es una declaración de intenciones, resulta de la integración pura y simple del material: la obra es el canto material de los fragmentos ... la realidad habló al artista, y literalmente, dirigiéndose a él”¹³

Aunque la realidad parezca hablar al artista, o los fragmentos de objetos al paciente, son los sentimientos y las vibraciones del propio cuerpo los que mediatizan la elección de objetos o fragmentos que devienen signos subjetivos.

También en el plano de la percepción aunque la imagen percibida dependa de lo percibido, la elección de las referencias sensoriales proviene de lo que le despierta interés al sujeto. El cuerpo actúa “como un campo magnético, captando y ordenando los fragmentos de ser que al mismo tiempo pueden ser palabras”....

Dicha objetivación “se mediatiza en la experiencia poética del mundo”¹⁴ .

Robert Garcet, nacido en 1912 escribe::

*Kelt*¹⁵.

*“Tres cosas son para l’Awen”*¹⁵.

Un ojo que vea la naturaleza

Un corazón que comprenda la naturaleza

Un brazo que devuelva la naturaleza

Conozco la significación de los árboles.

En la inscripción de las cosas convenidas

Conozco el bien y el mal

Lo “concreto”, que fuera del sujeto no tiene ningún valor significativo toma una forma figurativa y a veces significativa, que supera los límites de la propia materia. Comprobamos que en la creación, el encuentro del sujeto con la materia otorga una fuerza transformadora de la naturaleza y de los objetos mundanos.

Lo real, neutro, desprovisto de referencias organizadoras de sentido, se transforma en representación pletórica de imágenes. Éstas despliegan sombras y matices que adquieren una figuración corporal plena de historia, de mitos que estructuran la identidad.

La fuerza de la imaginación material resucita lo indecible, eso que está en el origen del pensamiento constituido.

“Cuando martirizamos al hierro, éste grita, se queja. Esto es muy bello. La materia se queja al igual que todo lo que vive sobre la tierra. Son quejas que no finalizarán. Si escucháramos los vertederos, sería un poco esa música la que escucharíamos. Es la lucha de la tierra, de todos los materiales”¹⁶

En los elementos empleados por los Constructores de lo Imaginario, podemos reconocer formas sin contenido significativo, algunas de ellas exceden la percepción visual, el cuerpo entero capta los objetos que adquieren fuerza dinámica en tanto apelan al cuerpo activo (para hacer ruido, crear movimientos, etc.), momento discursivo de la creación que proviene de acciones concretas: romper, hundir, golpear, levantar, modelar, enterrar, manchar, etc.

Además, los materiales elegidos por los Constructores no escapan a cierta seducción ejercida por el objeto según el estado afectivo del sujeto en el momento del encuentro.

El constructor “Cheval” (1836-1924), cuenta en una carta de marzo de 1905:

“En un sueño, yo había construido un palacio, un castillo o grutas, no puedo expresárselo bien (...) Hete aquí que al cabo de 15 años, cuando casi había olvidado mi sueño, y no pensaba en lo más mínimo en él, fue mi pie el que me lo recordó. Mi pie chocó con un obstáculo que casi me hace caer; quise ver qué era, era una piedra tan extraña que la puse en mi bolsillo para poder admirarla cuantas veces quisiese”¹⁷.

La piedra encontrada representa una experiencia fortuita, como la de la elección de los materiales en la T.I.M.D (un encuentro entre el sujeto activo y la materia).

Encontramos en el “azar” acontecimientos cuyo “cúmulo de circunstancias que ha presidido a tal encuentro”... pone en evidencia “los lazos de dependencia que unen las dos series causales (natural y humana), lazos sutiles, fugitivos, inquietantes en el estado actual del conocimiento”¹⁸.

El “azar” proviene a veces de un deseo oculto, eficaz en lo que produce, aunque no tengamos conciencia de él.

La piedra no tiene ningún valor simbólico previo, pero su repentina percepción contiene el sentimiento del tiempo que transcurre; en la idea de finitud alberga el

deseo de eternidad que se transforma en sentimiento de inmortalidad; lo que permite ese pasaje es lo imaginario del acto creativo.

Cheval otorga al devenir de la obra el sentido de última morada...

“Fuente de vida y de sabiduría, fuerza viva principio de juventud y de inmortalidad”¹⁹.



Así como los afectos y los deseos más profundos del artista envuelven la creación de un objeto al mismo tiempo que lo magnifican, en el hallazgo se pone en juego la ilusión con todos sus componentes afectivos; la “piedra” que “es lo que es”²⁰ se convierte para Cheval en un objeto pletórico con sentido, que le permite recuperar sus sueños casi olvidados. Lo imaginario se despliega en un “hacer” que continúa el proceso de transformación de lo mundano en imaginario, haciendo del sueño y de la acción una unidad.

Esos mismos signos mundanos que por su vacuidad y su estereotipia son para Proust “los signos del tiempo perdido”²¹, para la T.I.M.D. forman parte de una ocasión para que el tiempo perdido se recupere con la liberación de la memoria afectiva que actualiza lo vivenciado corporalmente antaño al mismo tiempo que posibilita la superación anímica de lo “real” deshumanizado.

“... Pero siempre encontré algo nuevo en mis sueños y construía a medida”²².

El objeto creado adquiere la extrañeza del sueño.

“... La escultura es tan extraña que uno cree vivir en un sueño”²³

También el pintor encuentra palabras que provienen de la misma inspiración que vibra en sus cuadros:

“Este “arte poético” no se borrará, ni siquiera cuando los muros, las materias, los objetos pegados sean identificados por su sola presencia, oscilando entre la opacidad de la cosa en sí misma y su derrame simbólico....”... En esta práctica meditada, el cuerpo, el espíritu, las palabras y las cosas dejan de estar en oposición dual (el dualismo: la bestia negra de Tapies)”²⁴.

Ese *imaginario material y dinámico*, “espacio de inclusiones recíprocas” (Sami-Ali) que encontramos en los Constructores, en la pintura y en la T.I.M.D y que abarca parte de la conciencia onírica en el interior de la conciencia despierta, se encuentra también en las fuentes del movimiento *“Action Painting”²⁵ o Pintura Gestual*; dicho movimiento pone de relieve la noción de automatismo psíquico que se traduce en el gesto (semejante a la escritura automática) para manifestar “lo irracional o la imaginación poética que funciona sin control de la censura”²⁶.

Los pintores tratan de equiparar el espacio al de la superficie, valorizando el acto de pintar y no la obra terminada. En el actuar encuentran la manifestación del ser:

“Cuando estoy con mi pintura, no me doy cuenta de lo que hago. Sólo después de haberla contemplado veo a dónde quería llegar”, dice Jackson Pollock (considerado el fundador del Action Painting)²⁷ .(fotos nº 5y 6)

Es interesante subrayar la significación profunda que comparten las dos fuentes de influencia de la pintura gestual, a saber, el movimiento surrealista europeo y la pintura ritual de los indios de América del Norte.

Según la Enciclopedia Filosófica: “El surrealismo se basa en la creencia en una realidad superior de ciertas formas de asociaciones ignoradas hasta entonces, de la omnipotencia del sueño, del juego desinteresado del pensamiento”²⁸.

Los indios norteamericanos pintaban sobre el arena; “en cuclillas o de pie, el pintor manchaba el suelo con pintura o lo grababa con la ayuda de una estaca, dando

vueltas alrededor de un espacio bien delimitado y llegado el caso caminando dentro de él. La imagen se borraba inmediatamente después no siendo el fin del artista el objeto estético sino la actividad en sí misma”²⁹.

Por otra parte, los indios buscan en la actividad ritual de pintar, la manifestación del Espíritu absoluto a través del cuerpo del hombre. En la idea que el indio tiene de sí mismo, (instrumento de la creación gracias a la cual el Espíritu absoluto se hace visible) se destaca la búsqueda del todo en la unión de cuerpo y espíritu.

De esta manera, en las fuentes del movimiento de la pintura gestual podemos reconocer el acercamiento a un estado onírico (propuesta del surrealismo) y la búsqueda del “*ser absoluto*” por medio del gesto. *“Las imágenes totémicas trazadas por los gestos de los indios en trance parecen ser de una inquietante extrañeza para un hombre de cultura occidental. Aunque éste haya perdido el contacto directo con ella, no perdió el recuerdo que parece pertenecer a una infancia lejana”*³⁰.

El hombre occidental siente una “inquietante extrañeza” con respecto a lo que le fue reprimido por la cultura; lo reprimido retorna de una manera inesperada revelando, en el pasaje de la conciencia despierta a la conciencia onírica, su doble pertenencia a éstas. Podemos ver el mismo sentimiento de lo “extraño inquietante” en los artistas marginales – Los Constructores de lo Imaginario -. Este fenómeno, estudiado por Freud ³¹, pertenece según Sami-Ali, a una “modificación profunda del objeto, que de familiar pasa a transformarse en extraño, en algo que inquieta por su proximidad absoluta” y que implica “el regreso a esa organización particular en donde todo se reduce al adentro y al afuera y en donde el adentro es también el afuera” ³².

También un escritor como Marcel Proust evoca en muchas ocasiones a un ser humano situándolo en un paisaje.

“Imaginaba siempre alrededor de la mujer que amaba los lugares que más deseaba entonces. Hubiese querido que ella me los hiciera visitar, que ella fuese la que abriese el acceso a un mundo desconocido”.

En este pasaje la naturaleza queda investida por el amor a una mujer que en definitiva, señala el camino hacia el encuentro consigo mismo, encuentro profundo e interior que el autor ubica en el exterior.

Referencias Bibliográficas

¹ Lorenzer, A. "Crítica al concepto psicoanalítico de símbolo". Editorial Amorrortu, Bs.As., 1976

² Según Bachelard "La imagen tiene una doble realidad: una realidad psíquica y una realidad física. A través de la imagen, el ser imaginante y el ser imaginado se acercan más, hay un espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas".

³ Sami-Ali hace referencia al umbral de la representación: "Ésta comprende simultáneamente el mundo exterior y el niño mismo, como si sujeto y objeto fuesen los términos correlativos de un solo y mismo proceso de objetivación, que se extiende poco a poco de la percepción a la representación". Sami-Ali. "El Espacio Imaginario". Pag. 58. Amorrortu. Buenos Aires, 1976.

⁴ Ibid.

⁵ Hablando del arte, Hegel dice: "Lo externo debe coincidir con lo interno, que concuerda en sí mismo, y puede, por tanto, revelarse como sí mismo en lo externo". Georg. W. F. Hegel. Estética 2. Pag. 106. Siglo Veinte. Bs. As. 1984

⁶ Henry Bosco. "Hyacinthe". Gallimard.

⁷ En la génesis de la palabra en un niño psicótico, Sami-Ali explica "lo que hay de no verbal en la génesis del verbo" y que remite al momento de la constitución de la función simbólica. El autor relata el caso de un niño de 7 años que casi no hablaba y que los objetos (juguetes, arcilla para modelar, etc.) que no podía nombrar eran como cosas sin valor simbólico.

En el proceso terapéutico a medida que el niño logra la interiorización de la madre - terapeuta- en tanto objeto total, los objetos evolucionan desde esa carencia simbólica hacia la creación de objetos simbólicos. Esto se debe a la actividad motriz ejercida a repetición durante el tratamiento.

La palabra surge a partir de objetos que reflejan la correspondencia fundamental del propio cuerpo y del objeto materno. Ej: El juego de “arrojar una revista que tiene en la mano toma un sentido vincular (agredir a su madre-terapeuta) pero también simbólico pasando primero por una ecuación simbólica (revista = madre = materia fecal = cuerpo). El cuerpo integra los movimientos del niño, las manipulaciones de los objetos y las interacciones perceptivas. Sami-Ali “Cuerpo Real, Cuerpo Imaginario”. Paidós. Buenos Aires, 1979.

⁸ Octavio Paz, “Los Privilegios de la Vista I”. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

⁹ En el libro “Soufflé, Esprit” (Aliento-Espíritu). Éditions du Seuil, 1980, François Cheng transmite el pensamiento estético chino y cita a Chin Hao (uno de los maestros de principios del siglo X) para hablar de cuatro componentes del pincel: chin {músculo}, jou {carne}, ku {hueso} y ch’i {inspiración}. Allí “... en donde ... se encuentra la inspiración”, es decir, el espíritu”.

¹⁰ Motherwell: “La peinture est une manière de penser”. Ed. Cercle D’Art. Espagne, 1988.

¹¹ “Les Bâisseurs de l’Imaginaire”. Claude y Clovis Prévost. Éditions de l’Est, Paris, 1990.

¹² Ibid p. 184.

*¹³ Jean Christophe Bailly: “Kurt Switters”, p. 75. Edition Hazan. Paris, 1993.

¹⁴ Sami-Ali. “Le Rêve et L’Affect”. Pag. 112. Dunod. París, 1997

¹⁵ De l’Awen proviene la inspiración. La traducción es de la autora.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Jean Pierre Jouve, Claude et Clovis Prévost. “Le Palais Idéal du Facteur Cheval”, p. 298, A.R.I.E.

¹⁸ André Breton, “L’amour fou”, p.32, Gallimard, Paris.

¹⁹ Jean Pierre Jouve, Claude et Clovis Prévost; dans “Le Palais Idéal du Facteur Cheval”, pag. 199. Ediciones A.R.I.E., 1994.

²⁰ Ver Sami-Ali “Le Banal”. Gallimard, 1980.

²¹ Delleuze, G. “Proust y los Signos”. Editorial Anagrama, 1970, Bs.As.

²² Respuesta de Cheval a una pregunta de J. Imbert en una carta cuestionario del 18 de Enero de 1905. “Le Palais Idéal du Facteur Cheval”, p. 277.

²³ Ibid

²⁴ Tapiès; editado por la Galerie Nationale du Jeu de Paume; París, 1994. Catálogo Antoni Tapiès.

²⁵ Harold Rosenbert inventó el término “Action Painting” en un artículo publicado por Art News en diciembre de 1952.

²⁶ Margit Rowel “La Peinture, le Geste, L’Action”; Ediciones Klincksieck. París, 1985.

²⁷ Pollock citado en “La Peinture, le Geste, L’Action”; Ediciones Klincksieck. París, 1985.

²⁸ A. Breton. Manifestes du surréalisme, p. 40.

²⁹ Margit Rowel “La Peinture, le Geste, L’Action”; Ediciones Klincksieck. París, 1985.

³⁰ Idem, pag. 37.

³¹ Freud, en “L’inquiétante étrangeté” – Das Unheimliche – lo define como “la clase de espanto que se refiere a las cosas conocidas desde hace mucho tiempo y familiares desde siempre”, (en Essais de psychanalyse appliquée, pag. 165).

³² Sami-Ali, vuelve a lo que Freud estudió, tomando una perspectiva que el análisis freudiano deja en suspenso: la doble transformación de la conciencia (dormida en onírica) y del espacio (la equivalencia entre el adentro y el afuera)

Ver “Cuerpo y Espacio. El espacio de lo extraño inquietante”, en Sami-Ali: “Cuerpo Real, Cuerpo Imaginario”.