

EL SABER HACER DEL ARTISTA

Jackson Pollock, el dripping como *sinthome*

Fabián Fanjwaks

Hubo una “Operación Pollock” sobre la pintura, no solo americana, sino universal, gracias a los *pourings* y los *drippings*[1], aunque el período en que Jackson Pollock los utilizó, entre 1947 y 1951, haya sido corto. Con un pie en las experiencias surrealistas y el otro en el desarrollo de un expresionismo abstracto *made in USA*, el abordaje de la tela que hace Pollock será determinante en la orientación de la pintura del siglo XX. Los *body art* (instalaciones donde el cuerpo y sus sensibilidades son parte activa de la obra de arte), los *hapennings*, los trabajos de Rauschenberg, Klein y Basquiat, tendrán allí sus orígenes o serán fuertemente influenciados por los *drippings* de Pollock.

Se vio en el *Action Painting*[2] lo que daría su especificidad al expresionismo abstracto americano con respecto al expresionismo europeo: no solo por su juventud frente a una tradición pictórica tan larga como la europea, sino porque el expresionismo americano estaría más fácilmente dispuesto a imprimir la abstracción[3], la preeminencia de la forma sobre el contenido. Claro que Picasso, Malevitch, Kandinski, Matisse y Miró ya existían y Mondrian ya estaba en New York, pero una pintura que imprima más de lo que expresa, el ritmo del pintor, su danza ditirámica, no podría surgir más que en Norteamérica.

Un gesto inaugural

El *Action Painting* ha constituido un corte en la manera de pintar del mismo Pollock. Los cuadros del período anterior estaban muy influenciados por la mitología y por su lectura de Jung: el simbolismo de los sueños y la noción de arquetipo. Por ejemplo, en el bello *Moon woman* que celebra el encuentro con quien se convertirá en su compañera, Lee Krasner, y en *Stenographic figure* o *Moon Woman Cuts the Circle* podemos apreciar una exaltación de lo femenino en lo que tiene de amenazante y terrible en el imaginario masculino, sobre todo cuando el falo falla para abordar al Otro sexo. Si esos cuadros avanzaban decididamente hacia la abstracción, Pollock agrega con los *drippings* una técnica que trae sobre la tela sólo el gesto o el ritmo del pintor, tela que extenderá sobre el suelo, técnica inédita en la pintura. Inspirado en ciertas telas de André Masson según el mismo Pollock, el *dripping* encuentra con él una firma inconfundible y constituye así un hito fundamental en la pintura del siglo XX. Se hará un nombre.

Pollock siempre tuvo una dificultad muy marcada con el dibujo. Sus primeros dibujos lo atestiguan así como su autorretrato, realizado en los principios de los años treinta, en el que resalta también la imagen atormentada que tiene de sí. Esto fue lo que llevó a uno de sus primeros maestros, el pintor Thomas Hart Benton, conocido por sus escenas de la vida cotidiana y los paisajes del *Midwest* americano, a proponerle dejar de pintar. Si encontramos ya en algunas partes de sus cuadros de los años 40 la utilización del *dripping*, queda este enmarcado dentro del conjunto de la composición. Sus biógrafos hacen respecto de su evolución una hipótesis que tomamos como propia: “No siendo técnicamente apto para reproducir la imaginería de Picasso, referencia absoluta para todos los pintores de la época, no tuvo Pollock otra chance mas que tratarla según su propia visión”, retomarla según una forma que le fuera propia. De esta manera su misma incompetencia devino su ventaja: mientras que otros consumados pintores, tales como Achille Gorky y De Kooning, reformulaban su imaginación para ver al mundo a través de los ojos del Maestro, Pollock, por su parte mezclaba las lecciones de Picasso con la de los indios y con aquellas del pasado, para llegar a cuadros de una originalidad asombrosa”[4]. De su dificultad de origen con la pintura, Pollock hará *sinthome*.

Proponemos entonces considerar la técnica del *dripping* en la perspectiva del *sinthome*, y de observar esta posibilidad como la tentativa de hacerse de un cuerpo, allí donde el imaginario esta desanudado, exactamente como en el caso de Joyce, liberándose así los dos otros registros, real y simbólico. La función de broche que el dispositivo del *dripping* se esfuerza en proponer, a falta de constituirse en un verdadero nudo borromeo, es por cierto inestable: su alcoholismo devastador y sus errancias hasta el accidente de auto que lo conduciría a la muerte, demuestran su precariedad[5]. El hecho de ser nombrado “el mejor pintor vivo de los Estados Unidos” por la revista *Life* en 1949, referencia indiscutible en la época, no arregló las cosas. Pollock, se paseaba de un bar a otro, ebrio por las calles de Nueva York, repitiendo:

“Soy el mejor pintor vivo de los Estados Unidos”. Esta designación, viniendo del Otro, lo deja en un lugar insoportable al que respondió por el refuerzo de una posición de desecho, multiplicando sus andanzas alcohólicas y sus errancias.

Incluido en el flujo

El alcohol ocupara un lugar cada vez más importante en la vida del pintor. Ni su relación con Lee ni la pintura lograran romper este “casamiento”, salvo en el corto período de los *drippings* durante el cual Pollock tomaba muy poco, aunque tuviera siempre una botella enterrada en el jardín. Sin duda el defecto imaginario del cuerpo encontraba una suficiente suplencia con los *drippings*. La inclusión de su cuerpo en el cuadro le brindaba una cierta consistencia.

La única otra barrera al flujo del alcohol era la presencia de su madre, Stella: durante sus cortas visitas familiares a Nueva York, Pollock lograba abstenerse del alcohol (intervalos de abstinencia seguidos por zambullidas cada vez más profundas). La hipótesis puede ser que la mirada austera, fría y cortante de Stella lograba contener ese cuerpo, cuerpo que de otra manera perdía su consistencia durante los períodos con alcohol. Era necesario entonces ya sea de la mirada de sostén de Stella, en una suerte de actualización permanente del estadio del espejo en lo real (a falta de poder simbolizarlo) o la inclusión del cuerpo en el cuadro gracias al *dripping*.

Así es como Pollock magistralmente realiza lo que Lacan indica en su análisis del cuadro de *Las Meninas* de Velázquez: el analista está dentro del cuadro que pinta construyendo un caso clínico. Como Velázquez, se incluye en su célebre cuadro[6]. Pero si este artilugio es empleado desde el Renacimiento, lo que Pollock imprimirá de él en su tela será su gesto, su ritmo, el estilo depurado de toda representación posible. Y esto explica el interés de no poner más que un número junto al año de realización como nombre a sus telas, del tipo *Number 30, 1950*, con la voluntad expresa de romper con toda idea de representación que un título introduciría a sus *drippings*. El fotógrafo Hans Namuth captó perfectamente ese gesto de inclusión del cuerpo en el cuadro, filmando a Pollock pintando sobre una placa de vidrio, colocando la cámara bajo esta última, de suerte de poder ver su cara y su cuerpo incluidos en el *dripping* que está realizando[7]. Pollock dice en una de esas filmaciones: “No tengo la menor idea de lo que voy a hacer antes de comenzar. No hago un boceto, mi pintura es directa. No hay accidente. El cuadro, una vez empezado, cobra vida propia. No hay principio ni final”. Se trata de que su pintura sea “directa”, que cubra la tela “*all over*”[8] y que “no haya accidente”. En este dispositivo, lo imaginario de un cuerpo no falicizado que de otro modo, caería “como una cáscara”, al igual que en Joyce en el alcoholismo y la errancia, se anuda por el fluido de la pintura, en una continuidad entre el cuerpo y la tela. El injusto comentario del crítico de arte Jean Clair para quien en los *drippings* “Pollock remojava los pinceles en el Bourbon”, no obstante toca a una verdad allí donde la pintura y el alcohol toman una continuidad corporal. Los *drippings* buscan fijar el cuerpo ahí donde se descompone como objeto *a* con el alcohol.

Pintar en el aire

Pollock dirá a uno de sus amigos que un día, retrocediendo para ver mejor sus *drippings*, le vino súbitamente un recuerdo a la memoria: “vuelve a ver a su padre, a quien ve orinar sobre una roca plana y dibujar motivos sobre la superficie de la piedra...y se dijo que haría lo mismo cuando fuera grande”[9]. Se podrá decir que Pollock orinaba sus cuadros, porque como dice Lacan en el *Seminario XI* con respecto a Cézanne, es con sus deposiciones que el pintor nos hace gozar[10]. Pero esta dimensión nos parece menos determinante que la lectura del acto creativo a través del dispositivo borromeo. Sus biógrafos indican que Lee Krasner, su compañera, llamaba a los *drippings* de Jackson “trabajar en el aire”, “creaba formas en el aire que luego aterrizaban”. Otro testigo declararía que Pollock, “sacaba su palo o su pincel del pote y que con un gran movimiento cursivo lo paseaba muy en alto, de forma tal que la pintura viscosa formara motivos que planeaban sobre la tela antes de llegar a ella, dejando una marca de su recorrido. No dibujaba pues sobre la tela, sino en el aire. [...] Pollock se liberaría así de las frustraciones conocidas por el trabajo con la superficie y la representación, así como con la realidad. Cuando finalmente Pollock alejó el instrumento de la tela y que las madejas líquidas [...] llovieron sobre la superficie salpicándola, el Pollock bruto y torpe, hizo sonar sus talones al hacer la pirueta más estilizada de la historia del arte norteamericano. Los *drippings*, esfínter aéreo de su conciencia, permitieron su cambio de identidad justo en medio del vado” [11]. Podremos decir entonces de Pollock, como Lacan decía de Joyce: “es su arte quien suplió a su firmeza fálica”[12]. Lo que indica, por ejemplo, el hecho que el beber fuera una condición necesaria para sobrellevar una aplastante inhibición y abordar a las mujeres. Pese a que el alcohol lo transformaba en alguien agresivo, haciéndolo fracasar frecuentemente en el encuentro con el Otro

sexo, le confiaría a un amigo que “no es el alcohol su problema... el verdadero problema era otro más pesado que estaba en él”[13]. Un “desorden en el punto más íntimo del sentimiento de la vida”[14] cuyo tratamiento se hacía probablemente a través del alcohol. Pero ninguna de sus biografías ni de los testimonios de sus diferentes terapeutas recabados por sus biógrafos permitirá saber algo sobre esto.

Pollock tenía también un problema con el capitoneo de la palabra que le impedía terminar las frases. Frases que espaciaría en “largos y torpes silencios”[15]. Benton, su maestro, explica esta dificultad que Pollock tenía con las palabras de la siguiente forma: “Tenía una especie de bloqueo lingüístico y era completamente incapaz de expresarse. Lo he visto a veces luchar tratando de formular las ideas que le hervían en su cabeza, ideas que no terminaban de ser expresadas más que por un: “Putá, sabes lo que quiero decir”, y yo no tenía ni la menor idea...”[16].

Un gesto sin accidente

La elaboración de Lacan sobre el *sinthome* aborda eminentemente a este como a un “acontecimiento de cuerpo”, tomando al cuerpo en su insuficiencia y anudándolo a la obra de arte. El cuadro no expresa entonces nada. No se trata de algo que empuja o presiona desde el interior del artista, sino que constituye una forma de nominación. “En un principio no tengo ninguna idea sobre lo que voy a hacer y, después de la etapa contemplativa, le sigue un hacer que no tiene ni principio ni fin. No hay accidente.”[17]. Esta contemplación podía durar un cierto tiempo hasta poner su cuerpo en marcha para imprimir sus movimientos sobre la tela, en un proceso cercano al “trazo de pincelada único” del calígrafo chino[18], así como del *sumi-e* de la pintura japonesa, esta última derivada a su vez del *larvis* chino: se trata de un gesto pictórico realizado en un solo trazo en tinta china. No hay accidente ni error, el gesto es idéntico a sí mismo y refleja, como en el caso del *sumi-e*, la figura contemplada por el pintor antes de lanzarse en el gesto. La contemplación previa es tan precisa que el gesto es equivalente a la representación pre-existente en el espíritu del pintor. En el caso de Pollock más que de la representación acertada, se trata de la justa presencia de su cuerpo, la que se ve afectada durante este tiempo contemplativo.

Los *drippings* pueden presentar un aspecto falsamente simple o caótico. Stella María Aguilera en un excelente artículo[19] indica que lejos de ello, los *drippings* responden a los principios de aquello que Benoît Mandelbrot llamó en 1978 la geometría fractal[20]. Los fractales representan una característica particular de la estructura de ciertas formas de la naturaleza como los árboles, las nubes, las montañas o los litorales de las costas marinas. Presentan una auto-semejanza. Es decir una misma estructura a diferentes escalas de observación. Mandelbrot formula dos tipos diferentes de semejanza: la exacta y la estadística. La mayoría de las formas de la naturaleza responden al segundo tipo, así como los *drippings* de Pollock.

Los investigadores analizaron uno de los cuadros de Pollock en la computadora: los motivos eran fractales en todas las escalas. Cuando trataron de imitarlos no obtuvieron nunca una configuración fractal idéntica. Esto da un relieve particular a lo que en un intercambio con un crítico de arte, al decirle a Pollock porque no pintaba la naturaleza, él le respondió: “Yo soy la naturaleza”. ¿La estructura fractal de los *drippings* iría en el sentido de construirse un cuerpo a través del gesto sin accidente?

No obstante este tipo de experiencias que la tecnología actual permite sobre las pinturas deberían ser matizadas bajo la luz de lo que Gerard Wajcman desarrolló en su libro *El ojo absoluto*[21], y esto es ¿hasta qué punto el supuesto exhaustivo acercamiento a una pintura gracias al *scanner* o a su numerización, permite desentrañar su secreto?

El atractivo que los *drippings* pueden ejercer sobre nosotros no podría explicarse sólo porque responderían a los fractales...

El obstáculo a la relación sexual

Stella María Aguilera propone un paralelismo entre el lazo de Pollock con Lee Krasner y el de Joyce con Nora. Su tesis es que Lee le va a Jackson “como un guante”, al igual que Nora a Joyce. Aquí también se trata de una verdadera relación sexual[22]. Nos parece que la tesis sobre Lee, quien tuvo un lugar de privilegio para Pollock, merece ser matizada. Más que entre Nora y Joyce, una dimensión maternal impregnaba esa relación. Lee había dejado ella misma de pintar a partir de su relación con Jackson, retomándola poco tiempo antes de separarse, cuando él se

sumerge en el alcohol y encuentra a su nueva *partenaire*. Lee se interesaba en sus trabajos, lo sostenía, lo alentaba. Más que el propio Jackson, ella velaba celosamente por su arte como se vela por un niño. De hecho, la verdadera obra de arte de Lee fue el mismo Pollock. Lee no pudo encarnar un dique contra el alcohol como lo hacía Stella, aunque en los primeros años Jackson sufría del daño que podía hacerle a ella por su autodestrucción. Hacia el final, el sufrimiento de Lee le era completamente indiferente. Ella dudó mucho antes de tomar el barco que la llevaría a París, aunque estuvieran ya separados. Fue durante ese viaje que Jackson se mató. En conclusión, no era solamente el alcoholismo lo que hacía obstáculo a la relación sexual, estando él mismo casado fatalmente con el whisky, sino también su pintura y el interés de Lee por ella, constituyendo los botones que impedirían que el guante, vuelto al revés, fuera perfectamente en la mano contraria.

La incompetencia de los terapeutas

Mucho antes de los *drippings*, en mayo de 1938, luego de una desaparición de Pollock, fue encontrado ebrio cuatro días después y hospitalizado en un psiquiátrico donde lo curaron de “psicosis alcohólica”. Estas andanzas alcohólicas se repetirán hasta su muerte. Cada una era seguida por varios días durante los cuales no dejaría la cama o quedaría inmóvil sentado en su silla, agobiado por los horribles sentimientos de culpabilidad. Se quedaba largos momentos en una depresión paralizante, sin evocar ni sus andanzas ni sus remordimientos.

Pollock pasará de un terapeuta a otro, “quedándose con ellos el tiempo necesario para aliviar sus angustias inmediatas, ejercer su encanto e iniciarse en el vocabulario, pero no lo suficiente como para ser verdaderamente socorrido” [23]. Años más tarde, cuando sus sufrimientos devinieron notorios, Lee y sus amigos se quejarán amargamente de la incompetencia de los terapeutas que lo atendieron. Pollock pagará el precio de la deserción del psicoanálisis de los Estados Unidos. “La peste” traída a los Estados Unidos por Freud en 1909 había contraído el cólera [24]. Pollock, no encuentra en el Este de New York un psicoanalista que pueda responder a lo que estaba viviendo, así como Marilyn Monroe no lo encontró en Los Angeles. Su primer terapeuta, Joseph Henderson, era un joven junguiano interesado en encontrar en los dibujos que le traía Pollock los arquetipos de la teoría de Jung. Así describirá más adelante el proceso analítico: “El analista (gracias a su conocimiento sobre la mitología comparativa) y el paciente (gracias a su sentido subjetivo innato sobre la importancia de la imagería arquetípica) trabajan juntos en la elaboración de un contexto o segundo plano, de donde emerge la significación individual de los arquetipos” [25]. Se encontrarán durante dieciocho meses y las sesiones “se revelarían mas fructuosas para su arte que para su psiquismo” [26]. Henderson le explicaría el simbolismo junguiano, respondiendo por lo tanto estrictamente en el plano imaginario, creyendo que quizás sus dibujos tendrían un cierto valor terapéutico. Por lo que nunca se trató de las figuras de su historia familiar, ni sus dificultades con la sexualidad, ni sus errancias alcohólicas. Un año después, Henderson derivará a su paciente a la Dra. Violet Staub de Laszlo, alumna de Jung, que tomaría la función de “buena madre” en la transferencia. Lo sigue durante un año. “No supe casi nada de su infancia. Es difícil transmitir hasta qué punto le era difícil expresarse. Era extraordinariamente inhibido” [27]. Nuevamente la inhibición finalizó cuando Pollock le trajo sus dibujos y, contrariamente a Henderson, de Laszlo aportaría un mínimo de interpretaciones junguianas. “Fue una investigación hecha entre los dos, nada sistemática y descansando en una mutua simpatía. No lo condenaba ni lo criticaba. Trataba de ser maternal” [28]. Pollock interrumpirá al encontrarse con Lee. Después verá a otros dos terapeutas: un médico charlatán, que le hará engullir sustancias preparadas por él mismo, y un psiquiatra, que le prescribirá sedantes que Pollock jamás habrá de tomar.

A diferencia de Joyce, Pollock pudo haberse beneficiado del encuentro con un analista. ¿Habría bebido menos? ¿Habría errado menos? ¿Pudo haberse ahorrado ese accidente mortal que vino a cerrar esa pendiente suicida que le era propia? Imposible saberlo sin el encuentro que le habría sustraído la parte del goce mortífero que los *drippings* no alcanzaron a anudar.

Traducción: Cately Tato

Trabajo publicado en *La Cause du désir. Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°82, Navarin Editeur, París, 2012, p. 111-117.

Notas

1. En 1947, Pollock abandona la clásica utilización del pincel por el *dripping* (proyección de pintura sobre la tela) y el *pouring* (derrame de un pote de pintura o utilizando un palo).

2. El *Action Painting*, literalmente «pintura de acción», es una corriente artística de principios de los años cincuenta en Nueva York. Este término, propuesto en 1952 por el poeta y crítico neoyorquino Harold Rosenberg, indica la técnica como el movimiento puesto en obra: «Lo que pasa sobre la tela no es una imagen, pero sí un hecho, una acción». La experiencia en la realización de la obra es central y el hecho de pintar se efectúa sin una idea preconcebida del resultado final.
3. Particularmente *The She-Wolf y The Moon-Woman Cuts the Circle* (1943).
4. Naifeh S. & Smith W.: *Jackson Pollock, une saga américaine*, Toulouse, Ediciones Tristam, 1999, p. 319.
5. Puede ser interesante leer una hipótesis convergente con la nuestra, escrita bajo la pluma del autor Fabricio Midal, quien, sin desconocer a Lacan, se ordena más en la continuidad Junguiana por su formación budista y filosófica: Midal F., *Jackson Pollock ou l'invention de l'Amérique*, Strasbourg, Edición du Grand Est, 2008.
6. Lacan J.: *El Seminario, libro XII: El objeto de psicoanálisis*, lección del 25 de mayo de 1966, inédito.
7. Hans Namuth realizó dos filmes sobre el trabajo de Pollock: *Jackson Pollock at work y Jackson Pollock on his process* a principio de los años cincuenta. Ambos films se pueden ver en *Youtube*.
8. Nombre de la técnica aplicada por Pollock, y luego por Dubuffet, que consiste en extender la pintura sobre la tela de manera relativamente uniforme, sin privilegiar una parte de la superficie sobre otra, de suerte que los elementos pictóricos parezcan prolongarse más allá de los bordes.
9. *Jackson Pollock, une saga américaine*, op. cit. p. 488.
10. Lacan J., *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 104.
11. *Jackson Pollock, une saga américaine*, op. cit., p. 489.
12. Lacan J., *El Seminario, Libro XXIII, El sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 15. (Edición Paidós, pag 16)
13. *Jackson Pollock, une saga américaine*, op. cit., p. 652.
14. Lacan, J., *Escritos*, Ed. Siglo XXI, p. 552.
15. *Ibíd.* p. 522
16. *Ibíd.*
17. Los films de Hans Namuth, disponibles en el site de SFMOMA: [www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/250]
18. Cheng F., *Le Vide et le Plein*, Paris, Seuil, 2003.
19. *Consecuencias*, n° 19, Revista del departamento de psicoanálisis y filosofía, Buenos Aires, EOL, 2005. Se puede consultar en la siguiente dirección: [www.revconsecuencias.com.ar/] y en *Virtualia*, n°18, <http://virtualia.eol.org.ar/018/template.asp?miscelaneas/aguilera.html>
20. Taylor R., *Personal reflections on Jackson Pollock's fractal paintings*, *Nature* 399, 422, 3 junio 1999. Texto para leer en la dirección: <http://www.nature.com/nature/journal/v399/n6735/pdf/399422a0.pdf>
21. Wajcman G., *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.
22. *Le sinthome*, op. cit., p. 83-84.
23. *Jackson Pollock, une saga américaine*, op. cit., p. 294
24. La formula es de Philippe Sollers en *Marilyn, la suicidée du spectacle*. Cf. *Discours Parfait*, Paris, Gallimard, 2010, p. 525.
25. Citado por Naifeh S. & Smith W., op. cit., p. 300.
26. *Ibíd.*, p. 295.
27. *Ibíd.*, p. 327.
28. Citado por Naifeh S. & Smith W., op. cit., p. 327.