

VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2016.

Edvard Munch. La pintura y la VOZ.

Gómez, Carolina Paula.

Cita:

Gómez, Carolina Paula (2016). *Edvard Munch. La pintura y la voz. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-044/728>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eATh/upf>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EDVARD MUNCH. LA PINTURA Y LA VOZ

Gómez, Carolina Paula

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

El presente escrito es producto del trabajo de investigación realizado en el marco del proyecto UBACyT “Lógicas de la castración” dirigido por Alicia Lowenstein. La propuesta es trabajar conceptos referidos a la voz pensada en términos de objeto a y destacar un modo de articulación del objeto con el plano pictórico. Para ello, se tomara un recorte de la producción artística del pintor noruego Edvard Munch con el objetivo de subrayar algunos de los anudamientos, donde en la obra de arte, lo traumático cobra valor de voz y se manifiesta en el espacio escópico de la pintura.

Palabras clave

Objeto a, Voz, Mirada, Pintura, Grito

ABSTRACT

EDVARD MUNCH. THE PAINTING AND THE VOICE

The present work is part of the research project UBACyT, “Logics of the castration” directed by Alicia Lowenstein. The objective is to articulate how the concept of the voice, understood as an object a, can be related to the pictorial plane in a work of art. The choice of some paintings created by the norwegian painter Edvard Munch has the intention of establishing some of the possible articulations between the trauma, the voice and the visual space of the painting.

Key words

Object a, Voice, Look, Painting, Scream

Introducción

Si bien nunca existió un movimiento llamado expresionismo, Edvard Munch fue uno de sus padres.

No hubo un grupo que se proclamara a sí mismo como expresionista ni definiera sus objetivos, como luego sucedió con el resto de las vanguardias. El mote vino tardíamente para nombrar la tendencia de un arte de oposición a ciertos cánones. Los *expressionisten* eran antinaturalistas, antipositivistas y anti-impresionistas.

El impresionismo fue un arte del *golpe de vista*. Interesados en la luz, este grupo de artistas buscaba representar de manera naturalista una realidad vista desde el exterior. Contrario a esto, el expresionismo buscaba una mirada al interior. Para los expresionistas, el gesto no termina en el acto de ver, intenta rasgar el velo que se apodera de la realidad apenas su mirada, hurgar bajo su cascara y fijar la verdad. Esto es lo que hará Munch, y la vista de esta verdad turbará su alma, haciendo de su pintura un lugar donde la mirada se encuentra con la voz.

La idea de este escrito es indagar en un recorte de su producción algunos de los anudamientos, donde en el plano pictórico lo traumático cobra valor de voz y se manifiesta en el espacio escópico de la pintura.

El silencio y el grito.

La niña enferma (1885-1886), es un cuadro decisivo que funcionará como matriz de varios elementos que se desarrollaran poste-

riormente en su obra. Munch pinta la agonía de su hermana Sofie, fallecida de tuberculosis a los quince años. La muerte de la niña es descrita como un hecho traumático que queda asociado a la muerte de su madre cuando él tenía cinco años.

Hay cinco versiones del cuadro, una cada diez años y numerosas ediciones gráficas. La imagen de la hermana enferma no se agota en un único cuadro. La réplica adquiere el valor de intento de profundizar en la primera impresión como modo de ligar el evento fatal.

Munch dice haber pintado muchas veces el mismo cuadro^[1], en él superpone capas y capas de color que luego rasga, araña, y graba con cuchillo hasta que sus pestañas descubiertas dentro del mismo cuadro entorpecen la visión.

En esa *moebius* del encuentro cuerpo a cuerpo con la tela, las pestañas que enmarcarían los ojos del pintor terminan como sombras dentro de pintura.

¿Se pueden ver las propias pestañas? Se pierde la distancia y sin embargo la pintura aun hace de velo donde se desmaterializa el espacio y se distorsiona la visión. No hay fuente externa de luz, la claridad emana del rostro pálido de la hermana enferma.

Posiblemente no fuera solo el espacio enrarecido de la visión lo que se encuentra anclado en la pintura sino también el silencio que anticipa la proximidad de la muerte.

“Creo que ningún pintor a vivido su tema hasta el último grito de dolor como yo cuando pinté *La niña enferma*.” (E. Munch)

En *La muerte en la habitación de la enferma* (1895), Munch pinta una vez más la agonía de su hermana pero esta vez pone el acento en el dolor silencioso de los familiares. Se simplifican las líneas, los contornos se cierran, el color se vuelve sintético y opuesto, ya están formulados los principios de su estética expresionista.

Los personajes retratados no tienen la edad que tenían en el momento del acontecimiento sino en la época en que se pintó el cuadro. Se trata de la actualización de un recuerdo en donde Munch se retrata de espaldas constituyendo oculto el eje vertical mismo de la composición.

El protagonismo en esta obra no lo tiene la muerte de la hermana, sino el sonido silencioso de la incomunicabilidad del dolor que inunda a las figuras presas de un interior que se vuelve claustrofóbico. Con, *La madre muerta y su hija*. (1897-1899), vemos como el silencio a cobrado valor de voz, de sonido sordo que brota del interior y que lastima el oído mucho más que cualquier ruido. La pequeña Sofie, se tapa los oídos para no escuchar el sonido imposible del silencio, junto al lecho de su madre muerta.

Este gesto de taparse los oídos, a modo de defensa frente al objeto perturbador que se hace presente en el silencio traumático de la muerte, se circunscribe en esta obra dentro la crónica familiar del pintor relacionado al relato de las muertes de su madre y su hermana.

Si bien dentro de la iconografía de la historia del arte, un modo tradicional de representación del dolor y en especial de la angustia frente a la muerte, es la insignia de levantar los brazos y llevarse las manos a la cabeza, el gesto de taparse los oídos es novedoso y singular de la obra de Munch. Me refiero con esto a que aparece en este autor como un modo de representación de un intento de

defensa frente a la voz cuando esta se torna áfona e inaugura el abismo de la angustia traumática.

Hay un instante, donde la angustia es tal, que el grito puede quedar atragantado. En *Angustia* (1894), la escena se desarrolla en el mismo puente del fiordo funesto donde se sucederá el grito, sin embargo, entre el desfile de espectros burgueses de rostros deformados y ojos hiper-abiertos una mujer aureolada se lleva las manos a la garganta, es esa sensación que la angustia produce en la laringe, ahí cuando la voz contenida aun no ha podido extraerse del cuerpo. En *Desesperación* (1892), se representa el instante anterior al que un encuentro repentino con el objeto puede inaugurar el pasaje de un bello atardecer a una pesadilla alucinada.

En el escenario del puente y el fiordo, la ondulación es contraída, el impacto de la línea recta violenta la profundidad, y la rítmica inquieta de los naranjas irrumpe y contrasta sobre el azul. La figura apenas sugerida, deja atrás a sus acompañantes y se detiene, mortalmente cansada, espantada, frente al impacto del resplandor del cielo rojo de sangre que se anuda al grito silencioso de la naturaleza. ^[ii]

Con *El Grito* (1893), finalmente, se sucede el cambio, se rasga el velo de la realidad y esa figura que descansaba perpleja sobre la baranda del puente, se deforma, como una momia, como una calavera, se tapa los oídos y grita. Grita y corre hacia nosotros.

Las figuras familiares se han tornado persecutorias, el paisaje se convierte en un abismo que amenaza con disolverlo todo. La boca redonda abierta, las manos en los oídos, pero... ¿Le sale la voz o está tomado por ella? ¿Es ese grito la voz áfona de la naturaleza que amenaza con aniquilar al sujeto? ¿Frente a que grita?

Ese grito limita con la muerte pensada como punto inasimilable frente al cual la hermana pequeña en vano se ha tapado los oídos. Frente a ese objeto, el grupo de figuras femeninas de *La tormenta* (1893) se llevan las manos a las orejas para defenderse del ruido, que en tanto exterior, habita en la naturaleza que agita los árboles y en tanto interior, lo advertimos en la angustia.

Una voz sin cuerpo.

En las obras citadas de Munch nos encontramos con una voz acusmática,^[iii] es decir, un sonido cuya fuente no se ve. Se trata de una voz imposible de ubicar, que no se pega al cuerpo, es una excedencia que no combina con el.

El silencio traumático es representado en *La niña enferma*, su imposibilidad de comunicación, de llegar al otro, se muestra en *La muerte en la habitación de la enferma*. Luego el silencio se vuelve ruidoso, en *La madre muerta y su hija*, y Sofie se tapa los oídos para no escucharlo. En estos casos, hallamos una voz inaudible que atormenta a los personajes y cuya fuente se desconoce. ¿Ese silencio ruidoso, es exterior, interior, a qué responde?

La voz humana se atraganta, con *Angustia*, queda atascada en *El Grito*, y amenaza con disolver hasta la imagen, como si se tratara de una excesiva incorporación que es a su vez ajena, un elemento no corpóreo que sin embargo no es sin el cuerpo. Como si la voz funcionara como operador entre un interior y un exterior paradójico, es claro que se trata del objeto de la pulsión.

En este caso el objeto voz es posible que surja en contrapunto con lo visible y lo visual. En el campo pictórico es difícil desenmarañarla de la mirada que le ofrece su marco, de modo que tanto la mirada como la voz aparecen como resultado de una hiancia que sin embargo queda circunscripta en el cuadro.

En la imagen de *El Grito*, se observa el orificio corporal de donde provendría la voz: la boca. Sin embargo, esa boca circular abierta se abre como un agujero en la calavera donde la voz es muda y se consolida como borde de un abismo.

No se trata de un panorama que se curva por el efecto expansivo del sonido, sino al contrario, se trata de un paisaje que se arremolina y se retuerce en torno al agujero negro de la boca, como si el grito áfono pudiera absorberlo todo desde el vacío de la abertura muda. El grito queda atragantado.

En la pintura el sonido es tácito por definición, no solo los espectadores no podrían escuchar el grito, sino que además el homúnculo deformado, la criatura que grita, carece de oídos.

Nos encontramos por un lado con un sonido silencioso al que no se le puede asignar la fuente, pero además, hallamos el problema opuesto, existe una fuente a la que no se le puede asignar ninguna voz. De este modo paradójico la voz queda sostenida en el cuadro. La fuente de la voz nunca puede ser vista. Aparece desde el vacío desde donde se supone que surge pero sin embargo no ajusta a él. La voz, en tanto objeto de la pulsión, parte del cuerpo, pero no encaja con él. Se ha emancipado, se ha despegado del cuerpo y sigue siendo no obstante, corporal.

En el *Seminario XI*, Lacan definía al cuadro como una trampa para cazar miradas.

La mirada como objeto surge en el punto en el que la distancia se desmorona. La mirada misma puede aparecer inscrita en el cuadro en el instante en el que la imagen nos mira, nos devuelve la mirada. ¿Será ese el momento en el que las propias pestañas del pintor emergen dentro del cuadro? Sin embargo, esta no es la dificultad que se presenta en las obras citadas, dado que en ellas, el espacio pictórico de lo visible establece una distancia y funciona como marco. El problema es como pintar la voz. Y que el grito pintado es mudo y desborda el marco que le ofrece lo visual. Entonces, además en este caso, el cuadro, sería una trampa para anudar la voz.

NOTAS

[i] "He vuelto a pintar ese cuadro muchas veces durante el año. Lo he rascado, lo he diluido con trementina; he intentado varias veces encontrar la primera impresión. [...] He rascado alrededor a medias, pero he dejado materia. Así he descubierto que mis pestañas participaban en mi impresión. Las he sugerido como sombras en el cuadro. De algún modo la cabeza se convertía en el cuadro. [...] Finalmente lo abandoné exhausto. Había alcanzado la primera impresión. (E. Munch)

[ii] "Caminaba a lo largo de la calle con dos amigos; el sol declinaba, el cielo se tiñó de repente de rojo sangre, me detuve, me apoye mortalmente cansado en un pretil, sobre el fiordo negroazul y sobre la ciudad había sangre y lenguas de fuego, mis amigos seguían caminando y yo aun temblaba de miedo, y oí un gran grito infinito que atravesaba la naturaleza." (E. Munch)

[iii] El término "acusmático" describe al sonido que oímos sin ver qué lo causa. El término fue acuñado por Pierre Schaeffer, compositor y teórico creador de la *música concreta*, en su *Tratado de los objetos musicales* (1966).

BIBLIOGRAFÍA

- De Micheli, M. (1979) Las vanguardias artísticas del siglo XX, Editorial Alianza, Madrid. 2000
- Di Stefano, E. Munch, Editorial Planeta, Barcelona, 1999
- Dolar, M. (2006) Una voz y nada más. Manantial, Buenos Aires. 2007
- Freud, S. (1909): Pulsiones y destinos de pulsión, en Obras completas, Amorrortu editores, 1996, XIV
- Freud, S. (1925) Inhibición, síntoma y angustia, en Obras completas, Amorrortu editores, 1996, XX
- Lacan, J. (1964) El Seminario, libro 11, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Lacan, J. (1972-1973) El Seminario, libro 20, Editorial Paidós, Buenos Aires 1981.

Lacan, J. (1975-1976) El Seminario, libro 23, Editorial Paidós, Buenos Aires.
2006
Rius, J. Grandes maestros de la pintura. Munch, Editorial sol 90, Barcelona.
2007

Stangos, N. (1986) Conceptos de arte moderno, Editorial Alianza, Madrid.
1989
Toop, D. (2010) Resonancia Siniestra, el oyente como médium, Caja Negra,
Buenos Aires. 2013