

UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA AL MÉTODO PSICOICONOGRÁFICO DE MARY MATTHEWS GEDO A TRAVÉS DE LOS TEXTOS SOBRE PICASSO*

A CRITICAL APPROACH TO MARY MATTHEWS GEDO'S PSYCHO-ICONOGRAPHIC METHOD THROUGH THE TEXTS ON PICASSO

JAVIER CUEVAS DEL BARRIO**

RESUMEN: Este artículo plantea una exposición y revisión crítica del método psicoiconográfico de Mary Matthews Gedo a través de su confrontación con autores como Rosalind Krauss, Hal Foster, Jean Sutherland y Georges Didi-Huberman en torno a los usos de la teoría psicoanalítica en la historia y crítica de arte. Esta aproximación crítica permitirá diferenciar los usos del psicoanálisis que derivan en la psicoiconografía frente a aquellos vinculados a la recepción del psicoanálisis lacaniano en el contexto de la crítica de arte norteamericana por parte de autores vinculados a la revista *October*, como Krauss o Foster. A pesar de señalar algunos aciertos metodológicos, como la interpretación de las imágenes a partir del proceso de elaboración onírica, la aproximación crítica se centrará en dos aspectos concretos del método de M. Gedo: la excesiva importancia concedida a las experiencias traumáticas infantiles en la producción artística de Picasso en obras como *Guernica*, y el desmedido “furor interpretativo” de la vida privada del artista que lleva a cabo en la crítica de obras como *La vida o El viejo guitarrista*.

PALABRAS CLAVE: Mary Mathews Gedo, Picasso, *October*, psicoiconografía, psicoanálisis.

ABSTRACT: This article proposes a critical review of Mary Matthews Gedo's Psychoiconographic method through her confrontation with authors such as Rosalind Krauss, Hal Foster, Jean Sutherland and Georges Didi-Huberman regarding the uses of psychoanalytical theory in art history and criticism. This critical analysis will allow us to differentiate some uses of psychoanalysis that derive in psycho-iconography from other uses derived from the reception of Lacanian psychoanalysis in the context of American art criticism by authors linked to the journal *October* such as Krauss and Foster. Despite some methodological successes, such as the use of psychoanalytical concepts in the

* Agradezco a Maite Méndez Baiges la invitación a participar en la asignatura *Identidades de lo moderno. Nuevas perspectivas críticas* del Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística de la Universidad de Málaga, en la que impartí el Seminario *La muerte del autor* (26 de marzo de 2019). Algunas de las ideas que aparecen recogidas en este artículo son fruto del debate y la conversación que surgió en ese seminario.

** Doctor en Historia del Arte. Académico de la Universidad de Málaga, Málaga, España. Correo electrónico: jcuevasb@uma.es. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9307-0889>

analysis of images from an oneiric elaboration process, the critical approach will focus on two specific aspects: the excessive importance given to children's traumatic experiences in Picasso's artistic production in paintings such as *Guernica*, and the excessive "interpretive furor" of the artist's private life in works such as *La Vie* or *Old Guitarist*.

KEYWORDS: Picasso, Mary Mathews Gedo, *October*, Psycho-iconography, Psychoanalysis.

Recibido: 21.07.2020. Aceptado: 26.04.2021.

1. INTRODUCCIÓN

LA INFLUENCIA QUE HA EJERCIDO la teoría psicoanalítica en la historia y crítica de arte a lo largo de los siglos XX y XXI resulta innegable. La profunda crisis que sufrió la historia del arte como disciplina en las décadas de los años setenta y ochenta, derivada del cuestionamiento del principio de objetividad, tuvo en los usos de la teoría psicoanalítica uno de sus campos de batalla. En su análisis de esta crisis, Donald Kuspit (1987) estableció una diferencia entre un enfoque histórico-artístico y otro extra-artístico. El primero de ellos incluiría las metodologías tradicionales de la historia del arte, mientras que el segundo estaría influenciado por otras disciplinas como la teoría psicoanalítica o la antropología. De este modo, el crítico norteamericano consideraba que en el estudio del arte del siglo XX estaba presente el asunto interno-externo, es decir, un enfoque desde dentro de los límites de la disciplina o un enfoque desde fuera, que superase esos límites e incluyese otras disciplinas como el psicoanálisis o la antropología. En palabras de Rosalind Krauss (1996b), el enfoque histórico frente al enfoque crítico, deconstructivista o "paraliterario".

En este artículo nos centraremos en el método psicoiconográfico de Mary Mathews Gedo por varios motivos. En primer lugar, porque sus textos han ejercido una gran influencia en el estudio de la obra y vida de Pablo Picasso, uno de los artistas fundamentales de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, y no han sido traducidos nunca al español. La enorme trascendencia del lienzo *Las Señoritas de Avignon* en el panorama de las vanguardias artísticas y la gran producción crítica en torno a esa obra (Méndez, 2021), unido a los límites de este artículo nos ha llevado a centrarnos únicamente en los textos en los que M. Gedo analiza otras obras de Picasso como *Guernica*, *La vida* y *El viejo guitarrista*.

En segundo lugar, porque los textos de M. Gedo y la querrela que se produce en torno a ellos por parte de historiadores del arte como Rosa-

lind Krauss o Jean Sutherland dan cuenta del protagonismo que la teoría psicoanalítica tuvo en el contexto de la crisis de la disciplina de la historia del arte de los años setenta y ochenta. Estos usos fueron sintomáticos, ya que desvelaron las dos posiciones fundamentales de la disciplina, tanto el “repliegue conservador” como la “nueva historia del arte” (Harris, 2001). A partir de esas dos posiciones los usos de la teoría psicoanalítica pueden ser organizados en dos grandes bloques: aquellos que se sirven de la teoría psicoanalítica desde el punto de vista de la patografía, la psicobiografía, la psicoiconografía o el arte como autobiografía (Robert Lieber, Laurie Schneider Adams, Ellen Handler Spitz, John y Mary Matthews Gedo) y aquellos que se sirven de la teoría psicoanalítica en el marco del estructuralismo, el posestructuralismo y el deconstructivismo, partiendo de la obra de Roland Barthes, Jacques Derrida y el *retour à Freud* de Jacques Lacan.

2. EL MÉTODO PSICOICONOGRÁFICO DE MARY MATTHEWS GEDO A TRAVÉS DE LOS TEXTOS SOBRE PICASSO

La década de 1970 fue una década de gran producción dentro de los estudios sobre Picasso. El fallecimiento del artista en 1973 vino acompañado de numerosas exposiciones retrospectivas y de la publicación de biografías como las de Roland Penrose, Patrick O’Brian, Pierre Cabanne o Pierre Daix. En este contexto podemos incluir la tesis doctoral de Mary Matthews Gedo publicada en 1972 con el título *Picasso’s self-image: a psychoiconographic study of the artist life and work*. Como podemos comprobar por el título, este fue el primer intento de la autora de dar forma al método psicoiconográfico que desarrollará definitivamente en *Picasso: Art as Autobiography* (M. Gedo, 1980a), publicado el mismo año que se celebró la gran exposición *Pablo Picasso: A Retrospective* en el MoMA de Nueva York. Este libro tuvo una posdata en los cuatro artículos que entre 1979 y 1986 publicó la autora centrándose en cuatro obras clave de Picasso: *Guernica* (M. Gedo, 1979), *Las Señoritas de Avignon* (M. Gedo, 1980b), *La Vida* (M. Gedo, 1981) y *El viejo guitarrista* (M. Gedo, 1986b). Estos artículos serían publicados posteriormente junto con otros textos sobre Manet, Gauguin o Magritte (M. Gedo, 1994).

Los textos de M. Gedo (1994) tienen una orientación psicoanalítica que se enmarca en la respuesta que la historia y la crítica de arte estadounidense dieron al formalismo de corte greenbergiano que imperaba en esos años. El título del libro que recoge esos textos, *Looking at Art from the Inside*

Out, da cuenta del intento por parte de su autora de proponer un método que analizase el arte desde dentro hacia fuera (“from the Inside Out”), tomando el psicoanálisis como herramienta metodológica que reconciliase los enfoques histórico-artístico y el extra-artístico, siguiendo los términos empleados por Donald Kuspit.

Si atendemos a las querellas que se estaban produciendo en los años setenta y ochenta observaremos que el psicoanálisis era uno de los campos de batalla. Tanto Krauss como M. Gedo se oponían al formalismo desde la teoría psicoanalítica, sin embargo, los usos de esta desde posiciones diametralmente opuestas definieron sus respectivas orientaciones críticas. Podemos adelantar que dichas posiciones estaban polarizadas entre aquellos que apostaban por un psicoanálisis aplicado (Donald Kuspit, M. Gedo) y aquellos que se servían de la revisión estructuralista del psicoanálisis que desarrollaron autores como Jacques Lacan o Julia Kristeva, entre otros. Para Donald Kuspit, la solución de estas lógicas conflictivas (“*Conflicting Logics*”) no puede ser el eclecticismo metodológico, como en algún texto propuso William Rubin (1979), ya que ese eclecticismo es más bien un signo de la fragmentación de la disciplina (Kuspit, 1987, p. 120).

En el caso de M. Gedo, su método psicoiconográfico (1986a), que podemos enmarcar dentro del psicoanálisis aplicado, se sirve de la teoría psicoanalítica freudiana, así como de las lecturas más contemporáneas de su marido, John Gedo (J. Gedo, 1983). Ambos colaboraron con George Pollock, el director del Institute for Psychoanalysis de Chicago (J. Gedo y Pollock, 1976; Moraitis y Pollock, 1987). M. Gedo toma como objeto de estudio artistas cuyas carreras han sido extensamente documentadas a través de correspondencia personal, escritos autobiográficos, además de catálogos razonados que incluyan la obra del artista, así como dibujos preparatorios o los modernos (para la época) estudios radiográficos y entrevistas personales como la que mantuvo con François Gilot.

M. Gedo fue psicóloga clínica, y posteriormente se formó en historia del arte. Como psicóloga, desarrolló un tipo de psicoanálisis reducido a una psicología del yo, esto es, la *Ego Psychology*. Como veremos en el apartado 3, este hecho es fundamental porque Jacques Lacan fue “excomulgado” por la IPA (Asociación Internacional de Psicoanálisis) en 1953 y, por lo tanto, su retorno a Freud a partir del estructuralismo de Saussure y Levi Strauss propuesto por autores como Roudinesco (1994) o Zafiroopoulos (2008) es también un distanciamiento del psicoanálisis norteamericano que había sido reducido a una psicología del yo y, por lo tanto, había desarticulado el descubrimiento freudiano del inconsciente y el sujeto dividido. El interés

de Rosalind Krauss, una de las fundadoras de la revista *October*, por la teoría psicoanalítica lacaniana será uno de los motivos por los que M. Gedo y la propia Krauss tendrán posiciones críticas claramente opuestas, a pesar de servirse ambas del psicoanálisis como herramienta metodológica.

Uno de los pilares del método psicoiconográfico es que las experiencias ocurridas durante los primeros años de vida son fundamentales en la formación de la mente adulta. Por ese motivo, M. Gedo otorga gran importancia a ciertos sucesos traumáticos acaecidos durante la infancia del artista, como el terremoto en Málaga del que Picasso fue testigo cuando tenía tres años. Esos sucesos quedarían grabados en el cerebro, ejerciendo una gran influencia en la formación del sujeto maduro.

En 1985 comenzó a publicarse *Psychoanalytic Perspectives on Art* (PPA), cuya editora era la propia M. Gedo. La revista proponía una metodología interdisciplinar entre la historia del arte y el psicoanálisis que Jack Spector (1988) definió como patografía apreciativa (“appreciative pathography”, p. 59). Esta relación interdisciplinar era especialmente evidente en el apartado “Reseñas de libros y respuestas”, en el que un psicoanalista, junto con un historiador del arte o un artista, comentaba un libro, seguido de la respuesta del autor.

El texto de M. Gedo (1979) sobre el *Guernica* fue publicado originalmente en 1979 y, por lo tanto, en el contexto de las negociaciones del retorno del lienzo a España, lo que se producirá definitivamente en 1981. En su intento por definir el método psicoiconográfico, y conciliar la historia del arte con el método psicoanalítico, M. Gedo toma como punto de partida los textos histórico-artísticos de Rudolf Arnheim (1973) y Herschel Chipp (1973), y el análisis psicobiográfico de Picasso a través de los recuerdos infantiles del artista recogidos por algunos de sus biógrafos más importantes: Roland Penrose, Jaime Sabartés y François Gilot. De este modo, aunque M. Gedo no lo cite expresamente, su método está relacionado con una tradición presente en la teoría y práctica psicoanalítica y que tiene en el texto *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, de Freud (1996), su punto de partida.

La tesis fundamental de este texto es que, junto con las referencias culturales e históricas presentes en el *Guernica*, Picasso poseía una fuente dentro de sí para tales imágenes, ya que había sido testigo durante su infancia de una tragedia paralela a la devastación de Guernica: el destructivo terremoto que sacudió su ciudad natal del 25 al 27 de diciembre de 1884, cuando el artista tenía tres años, recogido con detalle en la biografía de Jaime Sabartés. Este hecho, unido al nacimiento de su hermana en la misma fecha,

estarían relacionados con la iconografía de Picasso y serían la clave para entender el método psicoiconográfico de M. Gedo. Según la autora, la parálisis creativa que sufrió Picasso durante varios meses tras el nacimiento de su hija Maya en 1935, fruto de su relación con Marie-Thérèse Walter, fue equiparada por el artista con el conflicto que, pocos meses después, sufriría España, estableciendo una analogía inconsciente entre el conflicto nacional y el personal. Este hecho quedaría justificado por la elección del toro y del caballo para retratar la tragedia, dos animales de referencia en la vida y obra de Picasso. M. Gedo (1994) concluye su estudio del *Guernica* aclarando que el intento de explorar las relaciones privadas de la concepción de Picasso de *Guernica* no debe “arrastrar lo sublime al polvo” (“drag the sublime into the dust”) (p. 176). Se trataría más bien de destacar la habilidad del artista en controlar y transformar esas experiencias infantiles traumáticas en una obra como *Guernica*.

En la misma línea metodológica de la psicoiconografía, Laurie Schneider (1996) parece matizar a M. Gedo cuando precisa que las vivencias infantiles del artista se pueden vincular a su iconografía “pero pertenecen a la categoría de ‘factores precipitadores’, y no explican el poder mítico y primario de las imágenes por él creadas” (p. 267). Para Schneider, la interpretación psicoanalítica de *Guernica* estaría relacionada más bien con la escena primordial, un concepto que otros autores también emplean para analizar la obra de Picasso y Gauguin (Foster, 2008). Según ella, el hecho de que los dibujos preparatorios del *Guernica* presenten de antemano tres elementos (el toro, el caballo moribundo y la mujer con la lámpara) que se mantendrán en la composición final permiten poner en relación esta obra con la función psíquica de la fantasía primordial, ya que son tres (el padre, la madre y el hijo) los elementos necesarios para el desarrollo de dicha escena primordial (Schneider, 1996, pp. 266-267).

La lectura que hace M. Gedo se fundamenta en una interpretación tradicional del pensamiento freudiano a partir de la relación entre los sucesos (traumáticos) de la infancia y el posterior desarrollo del sujeto en edad adulta. Sin embargo, si tenemos en cuenta la revisión del concepto freudiano de *nachträglichkeit* (retroactividad o acción diferida) que propuso Jacques Lacan, el planteamiento sería más bien el inverso (Cuevas, 2018). La experiencia traumática del terremoto y el nacimiento de su hermana con tres años fueron resignificados retroactivamente por la experiencia del bombardeo de la ciudad vasca.

Una aproximación crítica al método psicoiconográfico de M. Gedo nos lleva a señalar la excesiva importancia que concede la autora a los sucesos

traumáticos acontecidos durante la infancia y su posterior influencia en la producción artística en edad adulta. Las interpretaciones de *Guernica* por parte de M. Gedo a partir de los efectos de las experiencias traumáticas de la infancia resultan algo forzadas, sin embargo, nos permiten reflexionar en torno a las “culturas del trauma” (Pollock, 2013 y Erll, 2012), es decir, “aquellas culturas públicas que se forman en y alrededor del trauma” (Cvetkovich, 2018). Por consiguiente, el interés metodológico residiría no tanto en los efectos traumáticos de ciertas experiencias infantiles del artista (Picasso y el trauma por el nacimiento de su hermana Lola o por el terremoto vivido en 1884), sino en la capacidad de una imagen para articular una narración del trauma no tanto a nivel individual sino colectivo. De ese modo, frente a la propuesta reduccionista del discurso de M. Gedo consideramos que el interés metodológico en el análisis de ciertas obras como *Guernica* residiría en la capacidad que tienen de abordar el trauma como un discurso social y cultural que surge en respuesta a las exigencias de enfrentarse a las consecuencias psíquicas de acontecimientos históricos como la guerra civil española.

M. Gedo (1981) publicó en 1981 un artículo en el que desarrolló su visión del Picasso autobiográfico a través del análisis de *La vida*. La autora partió de las interpretaciones iconográficas de la obra que había realizado Theodore Reff (1974) en un texto que fue novedoso en su época, ya que iba más allá de las interpretaciones estilístico-formales para plantear lecturas iconográficas de la obra de Picasso, con especial atención a las obras de juventud. Sin embargo, el texto de Reff es anterior al estudio radiográfico que el Museo de Arte de Cleveland realizó en 1976 y cuyos resultados, según M. Gedo (1994), revelaron nuevas claves no solo del método de trabajo del artista sino del “significado privado de la pintura para su creador” (p. 87). En su artículo, M. Gedo destaca el intercambio de opiniones en torno al resultado de las radiografías que mantuvo con varios miembros del Departamento de Conservación del Museo de Arte de Cleveland, especialmente con el Conservador de pintura Timothy Lennon. Igualmente, debatió los resultados del estudio radiográfico con Marilyn McCully y Robert McVaugh (1978). Como en textos anteriores, para el análisis biográfico se sirvió de Palau i Fabre, John Richardson, y la propia McCully.

Los resultados de la radiografía demostraron tres cuestiones sobre las que M. Gedo fundamentó su interpretación: Picasso pintó *La vida* sobre un lienzo reutilizado, una práctica bastante habitual durante su juventud; la obra sobre la que estaba pintada y que aparecía en la radiografía era *Los últimos momentos*, una obra de 1899 que estaba perdida y solo se conocía

por una breve reseña de la época; por último, la figura masculina de la izquierda contenía un retrato de Casagemas, pintor y amigo de Picasso que se había suicidado en 1902. Más adelante retomaremos el modo en el que M. Gedo asocia la relación entre *La vida* (contenido manifiesto) y *Los últimos momentos* (contenido latente) con el proceso de elaboración onírica.

Según M. Gedo, después de exponer *Los últimos momentos*, una obra dedicada a la muerte y que fue expuesta en la Exposición Internacional de París de 1900, Picasso guardó el lienzo hasta la primavera de 1903, cuando comenzó a pintar sobre el mismo *La vida*, obra que enfatiza el amor y la fecundidad. Tras unos meses en los que no avanzó en la obra, volvió a ella en enero de 1904, en pleno proceso de cambio vital y artístico motivado por su traslado definitivo de Barcelona a París. Desde el principio, esta composición, conscientemente concebida como una gran declaración positiva sobre la vida, fue literalmente subvertida por el drama de la muerte representado en la obra originalmente ejecutada en el lienzo, *Los últimos momentos*. Cediendo a su compulsión interior, continúa M. Gedo, Picasso transformó poco a poco *La vida* en una gran pintura votiva, tanto para conmemorar a sus seres queridos muertos, Conchita y Casagemas, como para dar testimonio de los fracasos del artista como posible salvador. De ese modo, el análisis psicoiconográfico de M. Gedo concluye que los motivos por los que Picasso regresó a ese lienzo fueron: la cercanía del aniversario del suicidio de Casagemas, otros aniversarios que coincidieron con la llegada del año nuevo, como el terremoto de Málaga en la navidad de 1884 y el fallecimiento de su hermana Conchita en enero de 1895, y el hecho de que se independizara del hogar familiar a principios de enero, con el traslado definitivo de Barcelona a París. La importancia del terremoto en la infancia de Picasso ha sido recogida por varios biógrafos y diversos autores picassianos cercanos a la psicoiconografía o patografía le han dado una interpretación “psicoanalítica” (Staller, 2001).

En el análisis que realiza M. Gedo de *La vida* comprobamos de nuevo la excesiva importancia que le concede a ciertos sucesos traumáticos de la infancia de Picasso y el exceso interpretativo cuando plantea que esta obra demuestra “los fracasos del artista como posible salvador” (M. Gedo, 1994, p. 114). Al igual que en la interpretación de *Guernica* planteamos la capacidad que tiene la obra de arte de elaborar lo traumático no solo a nivel individual sino colectivo, en *La vida* consideramos que una obra de arte puede elaborar cuestiones traumáticas relacionadas con la pérdida de un ser querido. Sin embargo, estimamos excesivas las sobreinterpretaciones de la vida privada de Picasso en relación con esta obra, y consideramos que

otros aspectos artísticos, culturales y sociales son mucho más relevantes a la hora de analizarla.

El texto sobre *El viejo guitarrista* es el último de la serie que M. Gedo (1986b) dedica a obras de Picasso. Al tratarse de una obra del período azul, como *La vida*, M. Gedo sigue un esquema similar, vinculando esta obra con aspectos biográficos del artista como el suicidio de Casagemas, y sosteniendo su análisis en los resultados de las radiografías del lienzo que había hecho el Departamento de Conservación del Art Institute de Chicago, museo al que pertenece la obra y en cuya revista publicó M. Gedo su artículo. Al igual que en otros textos, la autora sostiene su argumento a partir de las entrevistas que mantuvo con François Gilot.

El resultado de las radiografías demostró que debajo de *El viejo guitarrista*, había una figura femenina, joven y desnuda. Este descubrimiento le permitió interpretar esta obra en relación con la anterior a través del proceso de elaboración onírica, desvelando que, al igual que en *La vida*, en este lienzo había un contenido manifiesto (*El viejo guitarrista*), un contenido latente (una figura femenina) y estaría funcionando el mecanismo de represión.

En un gesto similar al de Freud, que puso su atención en algunos aspectos de la vida cotidiana que pasan desapercibidos para el sujeto (los lapsus lingüísticos, los actos fallidos o los sueños), M. Gedo se centra en la relación entre la obra descartada (contenido latente) y la obra definitiva (contenido manifiesto). Es decir, interpreta el arrepentimiento o rectificación como manifestación del inconsciente del artista en la obra. Este aspecto resultaría revelador e interesante si la autora se centrara no tanto en el inconsciente del sujeto Picasso, como en el inconsciente de la obra, es decir, “aquel que habita la obra misma, su acontecimiento, su fuerza, su potencia generativa” (Recalcati, 2019, pp. 11-12).

3. REVISIÓN CRÍTICA DEL MÉTODO PSICOICONOGRÁFICO DE GEDO A TRAVÉS DEL DIÁLOGO CON OTROS AUTORES

La reutilización del lienzo es fundamental para el análisis y la metodología psicoiconográfica de M. Gedo, ya que las motivaciones de este repintado no serían solo económicas, materiales, secundarias, o azarosas, sino que tendrían una justificación inconsciente. Del mismo modo que un lapsus lingüístico, un olvido o un acto fallido es interpretado por el psicoanalista como una expresión del sujeto del inconsciente, este arrepentimiento o

reutilización del lienzo tendría también una motivación inconsciente que el método psicoiconográfico pretende revelar. Si bien consideramos que este es un acierto metodológico, pues cuestiona las interpretaciones unidireccionales de la obra de arte, también contiene su propio error que sería el exceso interpretativo. Como veremos más adelante, otras autoras como Sutherland critican el principio de empatía e identificación con el artista, que lleva a M. Gedo a una sobreinterpretación psicologizante de la obra. Dicho de otro modo, las lecturas de la imagen a partir de lógicas psicoanalíticas derivadas de los procesos de elaboración onírica (condensación y desplazamiento, contenido manifiesto y contenido latente) son un acierto, pero no deben reducirse a la vida íntima del artista, ni deben estar dirigidas a dilucidar supuestas experiencias traumáticas de un sujeto concreto.

En ese sentido, planteamos un análisis crítico del método de M. Gedo a través de otros autores como Georges Didi-Huberman (2010), y su definición del síntoma “según toda la extensión y el rigor semiológicos que le confirió Freud” (p. 328). Dice Didi-Huberman: “El síntoma es un acontecimiento crítico (...) pero es, al mismo tiempo, la puesta en práctica de una estructura significante [en la que] el sentido sólo adviene como enigma o *fenómeno-indicio*, no como conjunto estable de significados” (pp. 329-330).

Es decir, la imagen-síntoma no proporciona un “conjunto estable de significados”, sino que más bien propicia un acontecimiento cuyo sentido solo se muestra como “enigma o fenómeno-indicio”. En este contexto en el que plantea la definición de síntoma, Didi-Huberman aprovecha para hacer una crítica de la disciplina de la historia del arte que “hoy en día aún, a veces deniega y rechaza por vista corta, tanto ‘utiliza’ ciegamente el psicoanálisis en lo que tiene de más falsificado, es decir, la psicobiografía” (2010, p. 330).

Ante la posibilidad de que se produzca una malinterpretación de la relación epistemológica entre el psicoanálisis y la historia del arte, Didi-Huberman (2010) aclara que

hablar de síntoma en el campo de la historia de la pintura no es buscar enfermedades, o motivos más o menos conscientes, o deseos relegados en alguna parte detrás de un cuadro, supuestas ‘claves de imagen’ (...); es, más sencillamente, intentar tomar la medida de un trabajo de la figurabilidad, sabiendo que toda figura pictórica supone “figuración”, al igual que todo enunciado poético supone enunciación. (p. 331)

Retomando el análisis del método psicoiconográfico, el hecho de que una obra se superponga a otra permite a M. Gedo analizar *La vida* a través

de la metáfora arqueológica, así como entender la realización de este lienzo a través del proceso de elaboración onírica a partir del cual habría un contenido manifiesto (*La vida*) y un contenido latente (*Los últimos momentos*), además de funcionar el mecanismo de represión (Cuevas, 2020). La interpretación del proceso de radiografiado de los lienzos a través de la metáfora arqueológica ya fue realizada por E. A. Carmean (1980) en el análisis de los resultados de la radiografía de *La familia de saltimbanquis*, una de las más de veinte obras de Picasso que ha sido radiografiada junto con *La danza*, *La flauta de pan*, *Arlequín con espejo*. Este tipo de interpretaciones que igualan el yacimiento arqueológico con las distintas capas de un lienzo son la base metodológica a partir de la cual M. Gedo plantea su principal tesis: del mismo modo que la estratigrafía arqueológica permite la comprensión de distintas épocas históricas y culturales, los distintos niveles de *La vida*, puestos a la luz a través de los análisis radiográficos, permitirían el correcto análisis de la biografía y obra de su creador. De ahí el título del artículo, *La arqueología de una pintura*. De este modo, la radiografía funcionaría como una nueva y moderna excavación arqueológica, actualizando en clave tecnológica la metáfora freudiana que servía para explicar el inconsciente a través del yacimiento arqueológico (Pollock, 2006. Kuspit, 1989). Por lo tanto, la posición metodológica desde la que escribe M. Gedo sería similar a la de un psicoanalista que interviene a través del ojo tecnológico de la radiografía (Wajcman, 2011). Sin embargo, parece olvidar las distinciones que el propio Freud trazaba entre ambas disciplinas. Una de ellas era que en la arqueología no hay un sujeto analizado que esté vivo y ponga en juego la libre asociación de ideas, los recuerdos y los sueños como vía de acceso al inconsciente. La aproximación crítica al método de M. Gedo que estamos planteando nos conduce a señalar el excesivo ímpetu interpretativo relacionado con la biografía del artista. Si bien puede resultar interesante metodológicamente plantear una relación entre la obra definitiva (*La Vida*) y la obra previa (*Los últimos momentos*) a partir de ciertos conceptos procedentes de la teoría psicoanalítica (contenido manifiesto y contenido latente) el error metodológico consistiría en orientar esa interpretación hacia la biografía o vida privada del artista.

Precisamente, autores como Hal Foster (2006), coeditor principal de la revista *October* desde 1991, han advertido que este tipo de análisis psicoiconográfico es una de las trampas clásicas del método psicoanalítico (p. 19). Un análisis comparativo de los usos del psicoanálisis por parte de M. Gedo y Foster demuestra que sostienen posturas antitéticas. Mientras M. Gedo se sirve de referencias biográficas y obras de Picasso para (psico)analizar al

artista, Foster (2008) en su análisis de la obra de artistas de la vanguardia como Picasso, Gauguin, Loos, Marinetti, Lewis o Max Ernst, afirma:

yo no psicoanalizo a estos hombres, más bien los veo como constructores de modelos de sujetos modernos en un tumultuoso período de cambios tremendos: de expansión imperial, devastación militar, revolución política y transformación tecnológica (la Primera Guerra Mundial constituyó un hecho crucial en varias de estas carreras). (p. 8)

Por su parte, Rosalind Krauss (1996a, p. 45), una de las fundadoras de la revista *October* en 1976, señala que el descubrimiento de que la principal obra del período azul contenía un retrato de Casagemas es uno de los mejores ejemplos de “identificación positiva” (la identificación de una figura con una persona real) que permite entender el viraje hacia el ámbito de la psicobiografía de los estudios sobre Picasso. Al establecimiento de una referencia inequívoca en la obra de arte que permita su análisis de manera correcta (en el caso de *La vida sería Casagemas*), Krauss lo denomina “estética de la extensión” o “la historia del arte del nombre propio”.

Esta crítica a la “historia del arte del nombre propio” de Krauss está en sintonía con la crítica de Jacques Lacan (2008a) al psicoanálisis del autor. Como veremos más adelante cuando abordemos la publicación por parte de *October* de algunos textos de Lacan como *Television*, la sintonía entre los postulados de Krauss y los textos de Lacan será uno de los motivos por los que, a pesar de que M. Gedo y Krauss se sirven del psicoanálisis como herramienta metodológica, sus posiciones críticas serán diametralmente opuestas. En el *Seminario 11* el psicoanalista francés se refiere a la relación entre el psicoanálisis y el arte. Dice Lacan que, en esa relación, no se trata, en ningún caso, del psicoanálisis del autor (o parafraseando a Krauss, de una “historia del arte del nombre propio”), ni se trata de investigar las coordenadas que llevaron a ese sujeto a producir la obra de arte; tampoco se trata de psicoanálisis aplicado al arte, porque eso sería un estudio psicológico, sino que se trataría del “saber hacer” del artista, que en eso se adelanta a los psicoanalistas.

Este asunto ya había sido tratado por Lacan en el texto *Juventud de Gide, o la letra y el deseo*, en el que aborda el carácter autobiográfico de la obra de André Gide, así como el estudio psicobiográfico que Jean Delay realiza de la juventud del escritor francés. En este texto, Lacan (2003) hace una crítica al psicoanálisis aplicado, afirmando que “el psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye” (p. 727).

Si bien la crítica de Krauss al Picasso autobiográfico tiene en el horizonte *La muerte del autor* de Roland Barthes, de 1968, y la conferencia *¿Qué es un autor?* que impartió Michel Foucault en el Collège de France en 1969, el modo en el que explica cómo Pierre Daix, en particular, y la historia del arte en general, deben servirse de la lingüística estructuralista, nos permite entender cómo pudo transitar de la teoría de Ferdinand de Saussure a la de Jacques Lacan. Las numerosas referencias al psicoanalista francés en textos posteriores como *El inconsciente óptico* (Krauss, 1997) confirmarían esta hipótesis. Además, en textos posteriores, Krauss (1999, 2011) se sirvió del concepto psicoanalítico de formación reactiva para explicar cómo la angustia de Picasso hacia la fotografía operó para incorporar la técnica fotográfica de contornos muy marcados y repetición mecánica en los retratos de personajes como Igor Stravinsky y Eric Satie de mediados de la década de 1920. Krauss (1999) sostiene su tesis en el estado de angustia que tenía el artista según François Gilot.

Volviendo a la citada conferencia de Foucault debemos tener en cuenta que fue debatida por Lacan (2008b) en el *Seminario 16. De un Otro al otro*, impartido en el curso 1968-69, y en el que se pregunta “¿qué es un autor?” y “¿cuál es la función del nombre del autor?”. Como el propio Lacan indica, él se sintió convocado por Foucault cuando este en su análisis de la función del autor se refirió a la función del retorno a ciertos autores. Aunque no cita a Lacan expresamente, él se sintió aludido, ya que su obra se basa en el retorno a Freud. Partiendo de las reflexiones foucaultianas en torno a la función del autor, Lacan (2008b) sostiene que “la verdad tiene estructura de ficción” (p. 315), partiendo de *La teoría de las ficciones* de Jeremy Bentham (2005). Como afirma Peusner (2009), ese encuentro entre Foucault y Lacan “concluye con un aporte teórico muy importante para la teoría psicoanalítica como es la teoría de los cuatro discursos” (p. 1) y, además, las preguntas que se hace Foucault serán las mismas de las que parta Lacan (1996) en el Seminario 17. *El reverso del psicoanálisis*, celebrado en el curso siguiente (1969-70) (Peusner, 2009, p. 16). Este Seminario, en el que abordará las cuatro relaciones discursivas con el conocimiento (el discurso del amo, el discurso universitario, el discurso histórico y el discurso del analista) y que fue impartido tras la experiencia de las luchas de mayo del 68, será el más político de Lacan, y el motivo por el que, como veremos más adelante, los editores de la revista *October* pusieron su atención en él (Copjec, 1987, p. 53).

El descubrimiento del retrato de Casagemas en *La vida* no fue el único hecho que reforzó la lectura del Picasso autobiográfico. Según Krauss (1986), esta lectura también se vio reforzada con el descubrimiento de que

gran parte de las obras del período de 1931 y 1932 estaban influenciadas por la presencia en la vida del artista de Marie-Thérèse Walter. Este hecho reforzó las lecturas autobiográficas y el método de “identificación positiva”. En este texto Krauss (1986, p. 118) introduce un interesante matiz respecto a la relación entre el arte y la vida a través de la biografía. Según la autora esa relación existe, pero va en la dirección opuesta a la que define como “ingenua lectura autobiográfica de Picasso” (Krauss, 1986, p. 118), una crítica evidente a las lecturas de M. Gedo o Rubin, entre otros. Para ello, Krauss retoma las reflexiones en torno a la biografía que realiza el formalismo ruso para situar un momento en la historia, en torno a finales del siglo XVIII, en el que nace la función de autor, es decir, “los escritores empiezan a producirse como presentes biográficos para sus lectores” (Krauss, 1986, p. 118). Constatar este hecho no implicaría rechazar la biografía, sino más bien entenderla como una invención poética, un objeto textual más, un elemento más de la construcción creativa que es la “obra en sí” (Krauss, 1986, p. 119). Es decir, estaríamos ante el principio moderno de la invención de sí en términos de Nicolas Bourriaud (2009), un principio que poco tendría que ver con la realidad biográfica del artista, sino más bien con las prácticas de subjetividad o con la capacidad de crear ficciones de la identidad.

En 1987, el mismo año en el que se publicó el vol. 2 de *Psychoanalytic Perspective on Art* editado por M. Gedo, la revista *October* dedicó un número monográfico a *Television*, el texto surgido del programa de televisión sobre Jacques Lacan que el servicio de investigación de la ORTF emitió con el título *Psicoanálisis* en el año 1974 (Lacan, 1990). Además del texto *Television* traducido al inglés por la propia Rosalind Krauss, Annete Michelson y Denis Hollier, se incluyó un suplemento con una serie de documentos que muestran el debate institucional que propició la expulsión de Lacan de la International Psychoanalytical Association (IPA) en 1953. Esta separación de Lacan de la IPA tendrá una influencia fundamental en los usos de la teoría psicoanalítica en el contexto de la historia y la crítica de arte norteamericana. La publicación y traducción de estos textos al inglés se produjo gracias a la colaboración con Jacques-Alain Miller (2006).

El motivo por el que un texto titulado *Television* puede resultar interesante para una revista como *October* parece evidente por el propio título, ya que una de las razones por las que el psicoanálisis fue conocido popularmente en los años setenta y ochenta es el aparato cultural que difundió la entrevista con Jacques Lacan. Además, como señaló Joan Copjec en su introducción al suplemento sobre el debate institucional, este hecho funciona también en el plano metafórico, ya que la difusión de las ideas lacanianas

en el contexto estadounidense se produjo a través de sus contribuciones a la teoría cultural (las teorías del cine, la televisión, la literatura y el arte) (Copjec, 1987, p. 49). Sin embargo, esta difusión más allá de los límites de la clínica provocó una “entusiasta reorientación de diversas disciplinas, pero también produjo una enorme inquietud: que cada disciplina se redujera a un supuesto mínimo común denominador – el lenguaje – y se sometiera a un nuevo discurso del amo – el psicoanálisis” (p. 49). Concluye Copjec (1987), que “lo que se teme perder no es sólo la especificidad de las disciplinas, sino también la fuerza política del análisis” (p. 49).

El interés de *October* por este texto de Lacan tiene que ver con el modo en el que se “relaciona la teoría lacaniana sobre el lenguaje con la cuestión política de la institución o las disciplinas” (Copjec, 1987, p. 49). Por lo tanto, el objetivo de este número de *October* era no solo dar a conocer la relación de Lacan con el psicoanálisis como institución a partir del momento de su expulsión de la IPA, sino “poner a disposición del lector en lengua inglesa, a través de la traducción, textos adicionales en los que se muestra el modo en el que Lacan define la relación del lenguaje con la institución” (Copjec, 1987, p. 49).

La crítica de Krauss al método de “identificación positiva” no fue la única respuesta al método psicoiconográfico de M. Gedo. Jean Sutherland (1982) señaló las limitaciones de este método, a través de la crítica al principio de empatía e identificación con el artista. Según Sutherland, la entrevista con François Gilot (3 de septiembre de 1977) parece corroborar las propias opiniones de M. Gedo, más que proporcionar información interesante para su biografía sobre Picasso. Además, no hay evidencia de una verdadera aventura académica en el uso de las obras de arte como forma de biografía. Sutherland considera que más que proyectarse hacia Picasso o hacia su arte, M. Gedo parece estar escribiendo su propia autobiografía.

La respuesta de M. Gedo (1982), publicada meses después en la misma revista, supone un intento de aclarar el objetivo principal de su método, que no es otro que realizar un análisis iconográfico de la obra del artista en términos de las autorreferencias que halla en ella, con la ayuda de los datos biográficos existentes sobre el artista. Una vez más comprobamos cómo el intento de realizar un análisis iconográfico a partir de las autorreferencias del artista en la obra termina siendo fallido por el exceso interpretativo de la autora. Como ha señalado Krauss, la relación entre biografía y obra es innegable, pero las conclusiones interpretativas de M. Gedo resultan excesivas y de elaboración propia. La autora volvió sobre este asunto años después en un libro cuya novedad fue el intento de distinguir entre los mé-

todos biográficos basados en el enfoque empático de los datos y los métodos conceptuales que se basan en la deducción de algún esquema teórico (J. Gedo y M. Gedo, 1992).

4. CONCLUSIONES

La aproximación crítica que hemos realizado al método psicoiconográfico de M. Gedo nos ha permitido comprobar cómo la autora interpreta la obra de arte como una formación inconsciente más, junto con los sueños, los actos fallidos o los lapsus lingüísticos. Este puede considerarse un acierto metodológico, pues permite comprender cómo ciertas obras de las vanguardias fueron producidas a partir de lógicas similares a las que plantea el psicoanálisis para las imágenes oníricas (contenido manifiesto y contenido latente), y, por lo tanto, permite comprobar las estrechas afinidades entre modernidad artística y psicoanálisis.

Sin embargo, la revisión de la querrela que mantuvo con algunos autores vinculados a la revista *October* como Rosalind Krauss o Hal Foster a lo largo de la década de 1980, así como las actuales corrientes de la historia del arte que reivindican la herencia del psicoanálisis a través de autores como Georges Didi-Huberman ha permitido localizar claramente los errores metodológicos en el excesivo protagonismo que otorga la autora a la interpretación de la vida privada del artista a través del (psico)análisis de su obra. En ese sentido, su método se vincula a la tradición de la psicobiografía y de un “positivismo y freudismo mal entendido” (Didi-Huberman, 2010, p. 295) en el que se ubican otras autoras como Laurie Schneider.

Consideramos que hay una potencialidad en el método de M. Gedo, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión del trauma, es decir, cómo la imagen puede ser portadora de los efectos traumáticos de ciertos acontecimientos. Sin embargo, al localizar la cuestión del trauma en el marco edípico, la autora reduce enormemente las posibilidades metodológicas, pues sería mucho más interesante plantear la capacidad que tienen ciertas imágenes (y entre ellas el *Guernica* ocupa un lugar privilegiado) de abordar lo traumático desde un plano social y cultural, en sintonía con las reflexiones en torno al trauma cultural que desarrollan autoras como Griselda Pollock (2013). Dicho de otro modo, obras como *Guernica* tienen la capacidad de articular social y políticamente el trauma que supuso la guerra civil española. Sin lugar a dudas, las experiencias traumáticas de la infancia del artista están en la base de la creación de esta obra, pero su capacidad de articular lo

traumático trasciende ampliamente los límites de la subjetividad individual del artista.

El cruce crítico entre estos autores nos ha permitido comprobar las profundas diferencias en los usos de la teoría psicoanalítica en el contexto de la crítica de arte norteamericana de los años setenta y ochenta. Esas diferencias fueron definidas, en parte, por la expulsión de Lacan de la IPA, hecho que hará que las divergencias entre el psicoanálisis estadounidense (reducido a una psicología del yo) y el psicoanálisis francés de corte freudiano lacaniano sean mayores. Esta escisión producida en los años cincuenta tendrá su repercusión en los modos en los que la crítica de arte norteamericana de los años setenta y ochenta recibió la influencia del psicoanálisis. La querrela entre M. Gedo y Krauss es un buen ejemplo, pues la primera elabora un método basado en la psicoiconografía del autor y en su experiencia clínica vinculada a la tradición del psicoanálisis norteamericano que expulsó a Lacan de la IPA en los años cincuenta, mientras que la segunda, una de las fundadoras de la revista *October*, se sirve del psicoanálisis lacaniano (junto con el pensamiento de Barthes y Foucault) en el contexto de la recepción de la teoría estructuralista y posestructuralista francesa en los estudios culturales norteamericanos. La traducción y publicación del texto *Television* en la revista *October* (1987) demuestra el interés que tenían los autores vinculados a esa revista por la obra de Lacan y el debate en torno a los límites de la disciplina de la historia del arte en relación con el psicoanálisis.

REFERENCIAS

- Arnheim, R. (1973). *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. Berkeley: The University of California Press.
- Bentham, J. (2005). *Teoría de las ficciones*. Madrid: Marcial Pons.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.
- Carmean, E. (1980). Picasso: the saltimbanques. Catálogo de exposición. Washington: National Gallery of Art.
- Chipp, H. (1973). Guernica: Love, War, and the Bullfight. *Art Journal* 33(2), 100-115.
- Copjec, J. (1987, primavera). Dossier on the Institutional Debate: An Introduction, *October*, vol. 40 *Television*, 49-54.
- Cuevas, J (2018). Gradiva y la ninfa: afinidades epistemológicas entre la historia del arte y la teoría psicoanalítica. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), 343-359.

- Cuevas, J. (2020). Procesos de elaboración onírica y temporalidad retroactiva en la obra de Picasso. *Barcelona, Research, Art, Creation* 8(1), 20-39.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Erlil, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Foster, H. (2006). El psicoanálisis en el arte moderno y como método. En H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, y B. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad* (pp. 15-21). Madrid: Akal.
- Foster, H. (2008). *Escenas primitivas. Dioses prostéticos* (pp. 15-67). Madrid: Akal.
- Freud, S. (1996). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. *Obras completas* (t. 2, pp. 1577-1619). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gedo, J. (1983). *Portraits of the artist. Psychoanalysis of Creativity and Its Vicissitudes*. New York: The Guildford Press.
- Gedo, J. y Gedo, M. (1992). *Perspectives on Creativity: The Biographical Method*. Michigan: Ablex Publishing Corporation.
- Gedo, J. y Pollock, G. (eds.). (1976). *Freud, the fusion of science and Humanism. The Intellectual History of Psychoanalysis. Psychological Issues. Monograph 34/35*. New York: International Universities Press.
- Gedo, M. (1979). Art as Autobiography. Picasso's Guernica. *Art Quarterly* 2(2), 191-210.
- Gedo, M. (1980a). *Picasso. Art as Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gedo, M. (1980b). Art as Exorcism: Picasso's Demoiselles d'Avignon. *Arts Magazine* 55(2), 70-81.
- Gedo, M. (1981). The Archaeology of a Painting: A Visit to the City of the Dead beneath Picasso's La Vie. *Arts Magazine* 56(3), 116-129.
- Gedo, M. (1982). Respuesta a Jean Sutherland Boggs. *Art Journal* 42(4), 367-368.
- Gedo, M. (1986a). The Meaning of Artistic Form and the Promise of the Psychoanalytic Method. *Art Criticism* 2(3), 1-16.
- Gedo, M. (1986b). A Youthful Genius Confronts His Destiny: Picasso's 'Old Guitarist' in The Art Institute of Chicago. *Art Institute of Chicago Museum Studies* 12(2), 152-165.
- Gedo, M. (1994). *Looking at Art from the Inside Out. The Psychoiconographic Approach to Modern Art*. New York: Cambridge University Press.
- Harris, J. (2001). *The New Art History: a critical introduction*. London: Routledge.
- Krauss, R. (1986). Life with Picasso. Sketchbook No. 92, 1926. En A. Glimcher y M. Glimcher (eds). *Je suis le Cahier. The Sketchbooks of Picasso* (pp. 113-123). New York: The Pace Gallery.

- Krauss, R. (1996a). En el nombre de Picasso. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 39-57). Madrid: Alianza.
- Krauss, R. (1996b). El posestructuralismo y lo paraliterario. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 305-309). Madrid: Alianza.
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico* (2ª edic.) Madrid: Tecnos.
- Krauss, R. (1999). Picasso/Pastiche. *Los papeles de Picasso* (pp. 91-202). Barcelona: Gedisa.
- Krauss, R. (2011). Picasso according to Freud. *International Forum of Psychoanalysis*, 20, 205-210.
- Kuspit, D. (1987). Conflicting Logics: Twentieth-Century Studies at the Crossroads. *The Art Bulletin* LXIX(1), 117-132.
- Kuspit, D. (1989). A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis. En L. Gamwell & R. Wells (eds.). *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities* (pp. 133-151). New York: Abrams.
- Lacan, J. (1990). *Television* (edición a cargo de Joan Copjec, textos traducidos por Denis Hollier, Rosalind Krauss & Annette Michelson). New York/London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, J. (2003). Juventud de Gide, o la letra y el deseo. *Escritos 2* (23ª edic., pp. 719-743). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1996). *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008a). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. (1ª edic., 15ª reimpr.). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008b). *Seminario 16. De un Otro al otro (1968-1969)*. Buenos Aires: Paidós.
- McCully, M. & McVaugh, R. (1978, febrero). New Light on Picasso's La Vie. *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 67-71.
- Méndez, M. (2021). *Las señoritas de Avignon y el discurso de la modernidad*. Granada: Universidad de Granada.
- Miller, J.-A. (2006). Un paradigma constante. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica* (pp. 203-219). Buenos Aires: Paidós.
- Moraitis, G. y Pollock, G. (1987). *Psychoanalytic Studies of Biography*. Madison: International Universities Press.
- Peusner, P. (2009). '¿Qué importa quién habla?'. El encuentro de Lacan y Foucault que dio origen a los cuatro discursos, conferencia impartida en el Foro Analítico del Río de la Plata. Buenos Aires, 10 de agosto de 2009.
- Pollock, G. (2006). The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor. *Psychoanalysis and the Image* (pp. 1-29). Boston/Oxford: Blackwell.
- Pollock, G. (2013). After-Affects. After-Images. *Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: The Manchester University Press.
- Recalcati, M. (2019). *Melancolía y creación en Vincent van Gogh*. Barcelona: Ned ediciones.
- Reff, T. (1974). Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso. En

- R. Penrose y J. Golding (eds.). *Picasso: 1881-1973* (pp. 11-48). Barcelona: Gustavo Gili.
- Roudinesco, E. (1994). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un pensamiento* (1ª edic. en español). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rubin, W. (1979). Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism, *Art in America* 6(7), 104-123.
- Schneider, L. (1996). Lecturas psicoanalíticas de la iconografía de escena primordial. *Arte y psicoanálisis* (pp. 242-273). Madrid: Cátedra.
- Spector, J. (1988). The State of Psychoanalytic Research in Art History, *The Art Bulletin* 70(1), 49-76.
- Staller, N. (2001). *A Sum of Destructions. Picasso's cultures & the creation of Cubism*. New Haven: Yale University Press.
- Sutherland, J. (1982). M. Gedo. Picasso. Art as Autobiography. *Art Journal* 42(1), 73.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Zafiroopoulos, M. (2008). *Lacan and Lévi-Strauss or The Return to Freud (1951-1957)*. New York: Routledge.