

DISCUSIÓN DEL TRABAJO DE GREGORIO KOHON LA OBRA DE EDUARDO CHILLIDA: LA ESTÉTICA Y EL ENCUADRE PSICOANALÍTICO

Carmen Labarthe*

Es un honor dar a Gregorio la bienvenida a este Congreso¹ y darle las gracias por el trabajo que ha presentado aquí al borde del mar. Baña a Lima el mismo Océano Pacífico a cuyas olas se acercaba el analista desde la otra orilla en los años de Brisbane, experiencia no familiar y familiar a la vez para quien ha cruzado el mar tantas veces. Otro mar que ha cruzado es el que separa a la práctica psicoanalítica de la filosofía y la crítica estética. Ese es el eje del trabajo que quisiera examinar.

Pero Gregorio, el analista que siempre se sintió poeta, surca un tercer mar en el que pocos se aventuran y es el que separa el análisis con su rigor de la libertad de la novela. Si hay en Lima analistas que inventan como Gregorio, hasta donde sabemos, solo escriben para el cajón.

Agradezco a Gregorio la riqueza de esta ponencia entre olas, las que estallan en San Sebastián contra la escultura de Chillida, que él cree ver sugeridas junto a las arenas coloreadas en *Ciclo*, la escultura de Serra, y las últimas, platónicas, del final del texto.

El trabajo de Gregorio es fruto de muchos años de investigación dedicada al tema de la experiencia estética y el encuadre psicoanalítico. Revela la profundidad de su pensamiento y el delicado compromiso con la teoría y práctica psicoanalíticas, por un lado, y con la exploración de la experiencia estética, por otro. Revela también una especial capacidad para moverse entre las dos disciplinas e insiste en la importancia de que nos permitamos crear un espacio psíquico en el que haya lugar para comprender la experiencia de lo siniestro.

1. XV Congreso Peruano de Psicoanálisis. "Crisol del Psicoanálisis. Clínica, neurociencias y artes". Octubre 2015.

* Psicoanalista con función didáctica de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Directora del Instituto Peruano de Psicoanálisis. <labarthe.carmen@gmail.com>

Me detengo para referirme a la oportunidad que tuvimos algunos colegas de asistir en 2015 al homenaje a André Green celebrado en Londres. En esa ocasión Gregorio presentó el trabajo titulado *Algunos pensamientos acerca de lo negativo en el trabajo de Eduardo Chillida*: es el punto de partida del que nos presenta hoy.

Entonces dejó muy en claro que no intentaba aplicar la teoría psicoanalítica al arte ni a la creación. Su visión consiste en advertir que hay un principio básico que la disciplina filosófica de la estética y la disciplina psicoanalítica comparten y en explorar la coincidencia de esos rasgos.

Aplicar la teoría psicoanalítica al arte o la creación no es solo un cometido imposible sino también una tarea poco aconsejable, por el riesgo que entraña de convertirse en un ejercicio reduccionista. Gregorio resalta, en cambio, la presencia de experiencias análogas en el psicoanálisis y la estética a partir de las cuales pueden postularse unos rasgos comunes. Cómo funcionan esos rasgos y características comunes es lo que explora al examinar la experiencia de la escultura más moderna de un Chillida o un Serra, el arte conceptual más reciente de un Joshua Neustein o la pintura del siglo XVII holandés. Con ese fin, propone contemplar desde el inicio la experiencia perturbadora y enriquecedora de lo siniestro, lo que es familiar y no familiar al mismo tiempo. Esa apertura parecería ser el eje que comparten la labor psicoanalítica y la estética, entendida no como doctrina de lo bello sino como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad, como explica Freud. Esas dos disciplinas ni se complementan ni se explican recíprocamente. Como enfoque, la práctica analítica y la experiencia estética enriquecen la complejidad de la paradoja, la ambigüedad, el caos, las oquedades y laberintos surgidos de la contraposición entre lo familiar y lo familiar que se torna extraño y provoca espanto. El descubrimiento de esa tensión en el marco analítico es comparable a las conexiones súbitas o las sorpresas, las claridades y las instancias de anagnórisis que irrumpen en los momentos de placer de la sensibilidad artística que de pronto iluminan aspectos antes oscuros, antes ajenos a la conciencia.

Gregorio Kohon explora cómo en la percepción y apreciación del arte o la literatura, el observador o el lector deben hacer frente a un trastorno emocional provocado por el objeto, lo cual amenaza la forma natural a la que vivimos ceñidos habitualmente. Parecería que el objeto estético exigiera una dimensión crucial de incertidumbre. Las interpretaciones de los objetos estéticos que formula Gregorio ofrecen una manera original de experimentar o comprender la incertidumbre y el pavor que suscitan ciertas experiencias. Está implícito

que al artista y al analista renunciar a aferrarse a la certidumbre les permite ver cómo se abre un espacio nuevo de creación. Y cito de su volumen *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the Un-canny*:

*Sugiero que el concepto freudiano de lo siniestro, das Unheimliche, el concepto dual de lo extrañamente familiar y perturbadoramente no familiar, podría ayudar a describir no solo esos aspectos impregnados de “pavor y horror”, sino también de aspectos fundamentales para la experiencia estética (Freud 1919, p. 219). Más aún, como un logro evolutivo, lo siniestro puede ser una condición necesaria para la experiencia de lo estético. Uno de los retos es comprender cómo opera esto en lo estético, en el hecho de que las personas puedan experimentar placer mientras sufren intensa ansiedad.*²

Lo siniestro es a juicio del analista un momento crítico y vital en el desarrollo psíquico. Persiste como una característica fundamental de nuestro estado emocional y psicológico adulto: está presente siempre. La naturaleza de la temporalidad en el inconsciente, como la entiende el psicoanálisis, es por lo tanto decisiva para nuestra comprensión de la experiencia estética.

La riqueza del trabajo de Gregorio se debe a la originalidad de la conceptualización de lo siniestro que propone como territorio de ambas disciplinas y a la capacidad de ilustrar y entretrejer diversas manifestaciones que forman el material de la estética y sus conexiones con el psicoanálisis, particularmente al tratar el concepto de lo siniestro en Freud, el descubrimiento de la *Nachträglichkeit* y el planteamiento de lo negativo que formuló André Green.

En el último capítulo del libro citado, Gregorio nos habla de la secuencia quebrada de la estética. Se refiere a una de las modalidades de trabajo de Joshua Neustein, artista israelí-norteamericano nacido en Gdansk, en cuyo trabajo destacan motivos como la cartografía y el camino. Gregorio explora una de las vertientes del artista. Primero hacía garabatos en una hoja de papel y luego borraba las líneas que aparecían como *pentimenti*, arrepentimiento en español. Luego recogía los residuos en una pequeña bolsa plástica y la fijaba a la parte inferior de la hoja. Los cuadros de Neustein desplegaban una serie de “dibujos borrados” y expresaban así una contradicción lógica: borrar lo que había sido en primera instancia dibujado hacía posible el dibujo. Cito:

2. La traducción es mía.

La forma final... se materializa a través de lo negativo... Sus cuadros llegan a existir solo porque, paradójicamente, son borrados. Esto no acontece a través de un cambio epistemológico... sino a través de un cambio profundo en la condición simbólica del objeto.

Algo comparable tiene lugar en la experiencia estética de la escultura moderna. Las esculturas han dejado de ser objetos sólidos con un rol simbólico en un pedestal que uno contempla pasivamente. Se invita hoy al observador a moverse dentro de la escultura o alrededor de ella. En el encuentro entre el observador y el objeto cobran vigencia las problemáticas de interior y exterior, macizo y hueco, peso y levedad, y las cuestiones del tiempo y el espacio devienen fundamentales primero en el momento mismo de su creación —y luego en la consecuente percepción, apreciación y comprensión de la obra creada. Se invita ahora al observador a moverse en torno a la escultura, a percibir el espacio que lo limita o el vacío absoluto que forman, ambos, parte de su estructura. Podríamos decir que el sujeto participa a la vez desde su experiencia física y desde su realidad psíquica, con anticipación, memoria y atención.

Gregorio explicó en Londres por primera vez lo que experimentó en el Museo Guggenheim de Bilbao al caminar dentro de las esculturas de Richard Serra. Se trata del conjunto que el escultor denominó *La materia del tiempo*, siete colosales piezas que se añadieron a su anterior escultura, *Serpiente*, en el mismo museo. Señaló que era difícil decir que le gustaban las esculturas porque eran extraordinariamente grandes y extraordinariamente presentes, tanto que uno no sabía qué sentido darles. Pese a ello, los visitantes, sin excepción, parecían admirados. Daba la impresión de que no eran esculturas sino otra cosa. Gregorio tuvo ocasión de visitar el museo varias veces y a la tercera, en medio de esos corredores, lo embargó la sensación de que perdía por completo el sentido del tiempo y la noción de dirección. Olvidó súbitamente si andaba hacia lo que parecía el frente o si debía regresar. Luego, al ver a la gente, sintió que avanzaba en sentido contrario y experimentó una sensación de grave despersonalización y confusión. Estaba preocupado a la vez por el tiempo. Pensaba que el museo cerraría en cualquier momento y tal vez ya no podría salir. Insistió en que había que haber estado allí, en el seno de las esculturas, para comprender la experiencia de angustia y desconcierto de la que fue presa.

Es importante que esas esculturas hayan sido concebidas para andar por ellas. La observación estática no es posible. No solo piden que las contemplen, sino que conminan a quien se acerca a dejar el papel de observador y ejecutar

con su propio cuerpo y mente el arte, a hollar las esculturas, a pisarlas, casi a dejar señal de la pisada. Se invitaría a “fatigarlas”, como diría Borges (*De las regiones de la hermosa tierra que mi carne y su sombra han fatigado*) o en el siglo XVII García de Salcedo (*Medir el monte y fatigar el llano*), o en ese mismo siglo Góngora, y cito los tres últimos versos de la primera estrofa de la Fábula de Polifemo y Galatea: *escucha, al son de la zampoña mía, si ya los muros no te ven, de Huelva, peinar el viento, fatigar la selva*, que Chillida debe haber conocido bien. La incorporación se logra en las esculturas de Serra a través de la experiencia de lo negativo. En el caso de la escultura *Ciclo*, el visitante tiene que elegir, dado que cada apertura conduce a una salida diferente. Según Serra, el intervalo de la elección representa un trastorno del pensamiento. El tiempo se suspende en este intervalo, uno sucumbe a la pérdida y queda en el vacío que lo obliga a adoptar una decisión. Se produce un quiebre en la secuencia de lo estético.

La experiencia de Gregorio de sentirse despersonalizado al caminar por las esculturas de Serra se asemeja a la experiencia de Freud cuando llegó finalmente a la propia Acrópolis. Se dijo que lo que veía no era real y se sintió completamente despersonalizado. En la carta que escribió muchos años después a Romain Rolland (Freud, 1936) señala que no era que de joven no hubiera creído en la existencia de la Acrópolis, sino que trastornó su recuerdo de juventud porque resultaba difícil aceptar que hubiera llegado tan lejos. Recordemos que Freud explica luego que tergiversó el recuerdo de la Acrópolis para no enfrentar la desazón que le producía la belleza en el lugar al que no había llegado su padre. Compara la situación con lo que hubiera ocurrido si caminaba al borde del *Loch Ness* y veía de pronto aparecer a la serpiente marina, que siempre supo que no existía, a diferencia de la Acrópolis. Traduciremos libremente *Loch Ness* como “oquedad”, “vacío”, juntando el *Loch* (en alemán, “hueco”) con el sufijo de abstracto. La fuerza del vacío es tal que la sola idea de su existencia puede provocar enajenación. Un paciente en la sesión puede experimentar un repentino reconocimiento de algo familiar y no familiar ante su propia historia en una sesión.

El concepto de realidad psíquica y el trabajo de lo negativo son claves para asir lo que Gregorio plantea. Me parecería muy valioso que se adentrara en sus respuestas en el tema del esfuerzo o la labor que exige la sintonía con la realidad psíquica.

Freud menciona la realidad psíquica por primera vez en el *Proyecto* (1895, p. 373), luego en *La interpretación de los sueños* (1900, p. 620), más adelante

en las *Charlas introductorias* (1916-7, p. 368), y también en su trabajo sobre el inconsciente (1915, p. 187). En todos los pasajes mencionados, la realidad psíquica es definida por la negación de la realidad externa o realidad material. La realidad psíquica es el lugar donde reflexionamos acerca de lo que nos sucede. Nuestra realidad psíquica está constituida por el sentido que les damos consciente o inconscientemente a nuestras experiencias internas y externas. Michael Parsons (1999), en su trabajo sobre *La realidad psíquica, la negación y el setting analítico*, señala que para que tengamos una realidad psíquica es necesario algún tipo de representación de nuestra experiencia. Si no podemos representar nuestras experiencias, no podremos procesarlas y permaneceremos en lo que Bion denominó elementos beta. La realidad psíquica es el espacio en el que se puede hacer un trabajo psíquico y no poder establecerlo por falta de función alfa nos remite al funcionamiento psicótico que caracteriza a las personalidades descritas por Bion (1970, p. 9), que solo pueden sentir dolor pero no sufrirlo y por lo tanto tampoco pueden experimentar placer. La realidad psíquica está constituida por la representación de la experiencia y gran parte del trabajo del psicoanálisis estriba en ayudar a nuestros pacientes a crear una realidad psíquica a partir de la realidad habitual.

Dado que la realidad psíquica implica lo inconsciente, guarda un vínculo estrecho con lo siniestro. Freud lo dejó en claro cuando en su trabajo sobre el tema afirmó: *Nosotros mismos hablamos un idioma extranjero* (1919, p. 221).

Gregorio plantea que un cuadro, un relato o una película no comunican al sujeto un significado ya dado. No hay en verdad nada intrínseco ni dado ni natural en el objeto estético: el objeto estético mismo genera las condiciones para que se cree el significado. Este significado no pertenece al pasado: está allí para que lo notemos a través del trabajo de la realidad psíquica del sujeto. Y esta realidad psíquica no antecede al trabajo: el trabajo mismo crea las percepciones inconscientes que no existían previamente.

Cabe que reconozcamos ante una obra de arte o un texto literario, algo a lo que quizás no podemos dar nombre. Percibimos lo innombrado como no familiar, como extraño. El objeto opone resistencia, se niega a ser conocido. Siempre habrá reminiscencias inconscientes, explica Gregorio, que están activas en nuestra psique pero que permanecen independientes de nuestra memoria. Estas irrumpen inesperadamente y nos sacuden, sumiéndonos en el desconcierto, mientras nos rendimos ante el objeto estético. No se puede hacer generalizaciones. Es importante que si nos acercamos al objeto artístico no para “entenderlo” sino para implicarnos en el objeto o para establecer una relación

con él, se nos exigirá que toleremos la incertidumbre que el encuentro suscita. La relación con el objeto artístico no puede resolverse: está inmersa en la ambigüedad de algo que es a la vez familiar y no familiar, lo siniestro.

En la teoría psicoanalítica se plantea que el inconsciente es a-temporal, no sujeto a la noción de tiempo cronológico. En nuestras mentes coexisten diferentes formas de tiempo. Los eventos, por lo tanto, no pueden explicarse en virtud de la causalidad; no terminan en un punto cronológico dado; continúan existiendo mientras siguen siendo los mismos y, sin embargo, a la vez atravesando transformaciones.

Ningún individuo tiene solo una historia lineal que contar: hay muchas narraciones en la historia de un sujeto. El pasado puede haber sido traumático y puede haber permanecido sin elaborar o simbolizar. Lo no digerido seguirá tocándonos a la puerta. Nuestros monstruos no se irán fácilmente, podrán esconderse un tiempo, pero volverán a aparecer una y otra vez.

André Green propone la noción de trabajo de lo negativo para dar cuenta tanto de procesos normales como de procesos patológicos. Lo negativo es la condición indispensable de la que depende la existencia de la estructura psíquica. Green pone de relieve el trabajo de lo negativo tanto en su función estructurante como desestructurante.

Todo el desarrollo del yo y toda experiencia de nosotros mismos como sujetos se alcanza contra un trasfondo esencial de pérdida y ausencia. Muchas ideas psicoanalíticas deben entenderse según Green en términos de la manera en que se aborda la experiencia de la falta y la carencia. La negación en su aspecto estructurante acepta la realidad de la falta o la pérdida y promueve el desarrollo del yo, que se abre a nuevas experiencias, nuevas relaciones de objeto y nuevos ideales. Por el contrario, la negación en su aspecto menos estructurante queda ejemplificada en el trabajo de “la madre muerta” de Green. Esta es la situación de una madre absorbida por el duelo que no puede renunciar a lo que ya no existe.

Gregorio señala que lo negativo es de carácter paradójico; representa un modo dual de pensamiento. En este sentido, la negación nunca será completada exitosamente; la disociación del yo, por ejemplo, nos permitirá saber y no saber a un mismo tiempo; la represión, a través de sus síntomas y sueños nos permitirá ver lo que se ha mantenido escondido, oculto, lo negativo. (Kohon, 1999; Parsons, 2000).

La importancia del concepto de lo negativo puede apreciarse en las creaciones de Eduardo Chillida. Se plantea en ellas una dialéctica entre el espacio

vacío y el espacio lleno, entre el movimiento y la tensión estática. El gran artista vasco concebía sus esculturas como “rebelión contra la gravedad”. *Elogio del horizonte* y *Peine del viento* dan cuenta de la dialéctica entre vacíos y la fuerza de esos brazos de toneladas que se tienden hacia el cielo o el mar y se curvan, pero dejan siempre una apertura. Percibo lo que esos brazos crean en mí, y en quienes se acercan a esas esculturas, como la huella que dejan, en la visión de Green, los brazos de la madre en el bebé.

Paso a hablar de una escultura fallida de Chillida a la que Gregorio se refirió en la conferencia de Londres, el proyecto de *La montaña vacía* que debía horadarse en el corazón de Tindaya, en Fuerteventura, Canarias. Chillida, que murió antes de poder llevarlo a cabo, propuso crear una escultura gigante en el espacio negativo. El proyecto se centraba en la excavación de un gran espacio o escultura en el interior de la montaña. Excavar y remover piedras del interior de la montaña nos remite a la metáfora sobre del *hollowing out of the object* o vaciado total al cual Gregorio aludió en esa conferencia a propósito del trabajo de Jed Sekoff titulado *Troubled bodies: hypochondria, transformation, and the work of the negative*.³ Se conserva la forma externa mientras se socava desde dentro de la montaña su especificidad. En el caso del objeto psicoanalítico, el *hollowing out of the object* deja la forma del otro como un lugar de apego mientras que la substancia o especificidad del otro se suprimen. La oquedad del objeto se convierte en un agujero (*Loch*) o vacío profundo en el que cundirán la amenaza y el temor. Cuál no habrá sido el horror que provocó la mera idea de la creación del vacío que un ejército de expertos técnicos, administrativos, defensores de la flora silvestre, arqueólogos y ecólogos se confabuló en su contra. Al grito de “Tindaya no se toca”, se frustra el proyecto cada vez que se vuelve a plantear. Otro no proyecto de Chillida es el del Museo *Chillida Leku*, o *Espacio Chillida*, en Hernani, en el País Vasco, cerca de San Sebastián, que tuvo que cerrar y es hoy colección privada que solo podremos visitar si nos lleva Gregorio: es solo para estudiosos. Hay, no obstante, otra escultura de Chillida que se levanta frente a la Cancillería Federal Alemana, en Spreebogen, la curva del río Spree, preciosa en su fuerza y simbólica de la reunificación, como si esos brazos, curvos y a la vez dejando una apertura y sugiriendo entidades duplicadas, marcaran en

3. Trabajo publicado luego en *The Greening of Psychoanalysis*. Capítulo: *Trouble bodies: hypochondria, transformation, and the work of the negative*. Editado por R.J. Pereberg & G. Kohon. (Londres: Karnac. 2017).

la sociedad la huella de la historia. Ante el éxito de la obra, dijo Chillida que él no hablaba alemán pero parecía que su escultura sí lo hablaba.

Destacaré la insistencia de Green en la estructura constitutiva de la alucinación negativa. La madre, dice Green (1986), al abrazar al bebé, deja la huella de sus brazos en él. La presencia y la constancia de la madre darán lugar a la estructura encuadrante que en su ausencia ha de contener la pérdida de la percepción del objeto materno como alucinación negativa. Es en ese contexto de negatividad que podrán inscribirse las futuras representaciones del objeto. Este es el comienzo de la vida psíquica, el resultado de un trabajo de duelo del objeto primordial. Las fantasías cobran lugar en la ausencia del objeto.

¿Pero qué ocurre si la madre estuvo emocionalmente ausente y no logró establecer una estructura encuadrante? En este caso, no habrán de tener lugar las representaciones futuras del sujeto materno, estas no podrán desarrollarse y ello acarrea graves consecuencias para la técnica y el encuadre analíticos. Es posible que el encuadre psicoanalítico no resulte suficiente para contener a aquellos pacientes cuya experiencia traumática del objeto materno ha dejado vacíos psíquicos en el inconsciente y una pérdida de significado. Son pacientes que presentan fallas en la capacidad no solo de representar sino también de separar lo intrapsíquico de lo intersubjetivo. Son pacientes en los que se ha producido una descatexia masiva. El encuadre interno del analista es de importancia fundamental con todos los pacientes pero particularmente en el caso de aquellos que no han podido desarrollar una estructura encuadrante sólida.

Coincido con Gregorio en que como psicoanalistas no podemos simplificar aquello que tiene múltiples niveles y extraordinaria complejidad. Nunca podremos dar una explicación completa de nuestros pacientes. En ese sentido, el mantenimiento del encuadre analítico es un instrumento valiosísimo.

Cuando imagino a Gregorio contemplando arrobado las olas que baten sobre los brazos de acero de Chillida o preso de la desazón en la serpiente del tiempo de Serra pienso en el concepto de lo sublime, veo el cuadro de Caspar David Friedrich del joven frente al mar y recuerdo las palabras de quienes dicen que estar ante el *Peine del viento* es algo que nos eleva. En el tratado de Longino o el Falso Longino⁴ cuando irrumpe el rayo de lo sublime es tal la experiencia de la grandeza o la belleza que el observador casi no puede asimilarla y se produce incluso dolor. Dice Longino que lo sublime, usado en el momento

4. *Sobre lo sublime*, una de las principales obras de la poética y la crítica literaria de la Antigüedad clásica.

oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos, y en su totalidad, los poderes del orador y que es grande realmente solo ... *aquello que proporciona material para nuevas reflexiones...* y hace difícil, más aún imposible, toda oposición ... *y su recuerdo es duradero e indeleble: Nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte en algo divino a las palabras...*, y añadiré, al acero, a la pintura, al vacío.

Referencias bibliográficas

- Bion, W.R. (1970). *Attention and Interpretation*. London: Tavistock Publications; reprinted London: Karnac. (1984).
- Freud, S. (1895). Proyect for scientific psychology. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 1:281-391. Londres: Hogarth. S.E.
- _____. (1900). The interpretation of dreams. En *S.E.* 4 & 5: 1-621. Londres: Hogarth. S.E.
- _____. (1915). The unconscious. En *S.E.* 14:166-204. Londres: Hogarth S.E.
- _____. (1916-17). Introductory Lectures on Psycho-Analysis. En *S.E.* 15-16:368. Londres: Hogarth S.E.
- _____. (1919). The Uncanny. En *S.E.* 17:219-56. Londres: Hogarth S.E.
- _____. (1936). A disturbance of memory on the Acropolis. En *S.E.* 22:239-248. Londres: Hogarth Press.
- Green, A. (1986). The dead mother. En *On Private Madness* (pp. 142-173). Londres: Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis.
- Kohon, G. (2016). *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the Un-canny*. Londres: Routledge.
- Longino (s.I-s.III?). *De lo Sublime*. Traducción de Eduardo Gil Bera. Barcelona: Editorial Acantilado (2014).
- Parsons, M. (1999). Psychic reality, negation and the analytic settingb. En *The Dove that Returns, the Dove that Vanishes: Paradox and Creativity in Psychoanalysis* (pp. 171-186). London: Routledge. (2002).

Resumen

La autora comenta el texto de Gregorio Kohon, *La obra de Eduardo Chillida: la estética y el encuadre psicoanalítico*, señalando que este es un trabajo fruto de muchos años de investigación dedicada al tema de la experiencia estética y el encuadre psicoanalítico. Nos revela la profundidad de su pensamiento y el delicado compromiso con la teoría, la práctica psicoanalítica, y la experiencia estética. La autora se mueve igualmente entre el psicoanálisis y la estética, e insiste en la importancia de que nos permitamos crear un espacio psíquico en el que haya lugar para comprender la experiencia de lo siniestro.

Palabras clave: arte, encuadre, estética, lo siniestro, realidad psíquica

Abstract

The author comments on Gregorio Kohon's text, *Eduardo Chillida's work: aesthetics and the psychoanalytic setting*, pointing out that this is a work resulting from many years of research dedicated to the subject of aesthetic experience and the psychoanalytic setting. It reveals the depth of his thought and the delicate commitment to theory, psychoanalytic practice, and aesthetic experience. The author moves equally between psychoanalysis and aesthetics, and insists on the importance of allowing ourselves to create a psychic space in which there is room to understand the experience of the sinister.

Key words: art, setting, aesthetics, sinister, psychic reality