



El Artista
ISSN: 1794-8614
elartista@ugto.mx
Universidad de Guanajuato
México

La mirada y el atractivo de una obra de arte

Balzarini, Marco Máximo

La mirada y el atractivo de una obra de arte

El Artista, núm. 16, 2019

Universidad de Guanajuato, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87459435005>

La mirada y el atractivo de una obra de arte

Marco Máximo Balzarini markitobalza@hotmail.com
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina., Argentina

Resumen: El presente artículo tiene como propósito analizar el punto de atractivo que despierta una obra de arte. Se parte de la pregunta ¿por qué una obra de arte captura la mirada de un espectador? Los ejemplos que aquí se toman demuestran aquello que la armonía y el estándar del clasicismo intentan ignorar. La incomodidad que produce el fuera de sentido es el punto de partida para activar la función mirada en la contemplación de un cuadro. Se concluye que su atractivo radica en el encuentro con un punto real de la historia del sujeto, un punto que falla en el encadenamiento del lenguaje, es decir desconocido, en tanto siendo despertado por lo que presenta Lacan como “función cuadro” produce un efecto de sorpresa, habilita la posibilidad de introducirse en el encadenamiento, en la simbolización, y nuevamente vuelve a fallar.

Palabras clave: Mirada Obra de arte plástica - Atractivo - Sorpresa - Real.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the point of attraction that a work of art arouses. Be part of the question why a work of art captures the eyes of a spectator? The examples taken here demonstrate what harmony and the standard of classicism try to ignore. The discomfort caused by the nonsense is the starting point to activate the look function in the contemplation of a painting. It is concluded that its appeal lies in the encounter with a real point in the subject's history, a point that fails in the chaining of language, that is to say unknown, while being awakened by what Lacan presents as a "picture function" produces an effect. Surprisingly, it enables the possibility of entering the chain, the symbolization, and again fails again.

Keywords: Look - Plastic artwork - Attractive - Surprise - Real.

El Artista, núm. 16, 2019

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 06 Julio 2019

Aprobación: 17 Octubre 2019

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87459435005>

LA MIRADA Y EL ATRACTIVO DE UNA OBRA DE ARTE [1]

Si algo acompañó a Lacan en la enseñanza de psicoanálisis fue el diálogo con otros discursos, entre ellos el arte. Este ensayo pretende una articulación bajo la pregunta ¿por qué una obra de arte captura la mirada de un espectador?

Leyendo a Lacan me formulé una hipótesis de trabajo. El punto de atracción lo provoca aquello que en el cuadro está dispuesto para que el circuito libidinal del sujeto se abra, donde algo de la obra, un punto, lo sorprende, lo toma de imprevisto e inmediatamente se cierra porque aparece la interpretación. El cuadro ha provocado la función enigma, aquella que se sitúa entre el borde y el sentido. Intentaré demostrarlo.

Las expresiones artísticas simbolizan el lenguaje humano, el cual ha sido desde siempre un objeto de interés científico. Posiblemente porque sea el atributo que nos diferencia de otros seres pero más precisamente por los problemas de comunicación que presenta.

La lingüística ha sido una de las disciplinas que se ha ocupado en estudiar los fenómenos de la lengua. Entre sus representantes, Saussure[2]

plantea una estructura binaria del lenguaje: significado sobre significante. Para este autor la lengua está definida como un sistema de signos en que significante y significado guardan una relación de absoluta reciprocidad donde uno no puede ser sin el otro. Cada significado tendría un significante que lo diga.

El signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras. Estos dos elementos están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente [...]; las vinculaciones consagradas por la lengua son las únicas que nos aparecen conformes con la realidad, y descartamos cualquier otra que se pudiera imaginar[3]

Estas ideas no eran suficientes para explicar la polisemia del lenguaje. Desde la semiología, Barthes[4] afirma que en la voz hay siempre algo, que llama el grano, que no es indecible pero no se puede definir significativamente. “Se puede por lo tanto describir el grano de una voz, pero solamente a través de metáforas”[5]. Es decir, siempre una cosa se define en relación con otra. Una palabra es lo que define a una cosa para otra palabra. El valor de pérdida que destaca Barthes empieza a ser fundamental para el arte y, sobretodo, para el espectador.

Barthes se pregunta ¿cuáles son los elementos que lo llevan a sentir ese interés general por algunas fotografías? Propone dos conceptos. Por un lado, el *studium*, definido como un campo que produce interés, que a veces emociona, empero es emoción “impulsada racionalmente por una cultura moral y política”[6]. La obra emociona si el espectador se apoya en un conocimiento histórico y un significado cultural determinado, “[...] pero sin agudeza especial”[7]. Un interés vago, liso, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos “bien”.

Por el otro, un elemento que viene a dividir el *studium*. La apertura a lo inquietante, a un elemento del cuadro que no se alcanza a entender, a un punto que no se va a buscar de antemano pues no es recíproco a un significante como pretendía Saussure, para el que no se estaba preparado, sino que aparece como una sorpresa ante la visión del espectador. Barthes propone llamarle *punctum*: “Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”[8].

La palabra punzar no es menor. Viene a “revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, toda una gama de «sorpresas»”[9]. Se relaciona con herida, con puntuar. Detiene la significación y sorprende, despierta al sujeto, que se esconde tras el encadenamiento de los significantes.

[...] este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas para estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntas. [...] El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)[10]

El psicoanálisis se ocupa precisamente de lo imposible de ser simbolizado. Miller acentúa que al psicoanálisis no le interesa el significado de una palabra sino la lógica de los elementos articulados, “se ocupa del significante puro, es decir, del significante en tanto quiere decir nada”[11]. Es como lo sostiene Barthes: “el studium está siempre en definitiva codificado, el punctum no lo está. [...] lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme”[12].

Este punto “sin sentido” define el principio de anamorfosis según el cual, nos dice Calabrese, “la realidad puede percibirse sólo a través de un espejo deformante y la pintura no es más que una máscara, más allá de la cual hay que desplazarse para conocer la verdad”[13]. Aquí encuentro el nexo con el arte, puesto que Lacan sostiene que “la anamorfosis muestra que en la pintura no está en juego una reproducción realista de las cosas del espacio [...]”[14] sino el error permanente para expresar la verdad. De acuerdo con dichos autores, la pintura da cuenta de algo irrepresentable.

Tomemos un ejemplo. En el famoso cuadro que Hans Holbein pinta en 1533 ese punto podría ser el objeto extraño que se sitúa a los pies de *Los embajadores* (Imagen 1). Siguiendo el pensamiento de Barthes, en este cuadro el studium lo encontramos en la postura: los embajadores se muestran tiesos y erguidos, ostentando una serie de objetos que simbolizan logros de la ciencia, mostrando la importancia de esta en la revolución de la época. Sin embargo, aparece el punctum en esa mancha que inquieta por su desconexión con el conjunto del cuadro. Ante esa figura incomprensible se detiene la significación, y provoca las preguntas ¿qué es? ¿por qué está?



Imagen 1

Fuente: Wikipedia

Señala Lacan que la manera de estar en el cuadro es siendo esa mancha que cautiva la mirada del sujeto. El sujeto se relaciona con esa pantalla que el yo mira en la mancha. Se inserta en el cuadro viendo algo donde está él mismo detrás. Así, la mirada preexiste a la visión puesto que “sólo veo desde un punto”[15], el punto en el que el sujeto está relacionado con la causa de su deseo, o sea su fantasma. Es el fantasma el que produce una respuesta a eso que miro, la interpretación que el sujeto articula sobre ¿qué le falta al cuadro? ¿qué me quiere el cuadro? Hasta que aparece la respuesta, lo que tenemos es efecto sujeto en el campo de la mirada.

Lacan presenta la “función cuadro” definiéndola como aquello que sucede cuando se mira lo imposible en la obra[16]. El ojo queda dividido entre lo posible de ver y lo imposible. Lo imposible, lo elidido, motoriza una atracción que preexiste a la visión posible. Es decir, hay una atracción previa a la visión del cuadro, y el cuadro funciona mientras algo de esa atracción no quede velado por la visión. “La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que nos encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración”[17]. En este sentido, la castración se puede entender como la imposibilidad de articulación absoluta del significante que define la marca de un sujeto. En el ejemplo tomado este punto podría ser la calavera.

Ese punto se propone como enigma pues le niega al espectador el desciframiento de uno de sus elementos. Un choque que tiene valor de encuentro con el signo del sujeto. Como dice Barthes un punto que, valga redundancia, pone punto al deslizamiento de representaciones en tanto reintroduce el agujero de sentido, pues “desde el momento en que hay punctum se crea (se intuye) un campo ciego” [18], un campo en suspenso que invita a que lo singular sea realizado y construido por la función que se activa en la contemplación del cuadro.

Tomemos otro ejemplo para demostrar esto. En las piezas *Impresión, sol naciente* (Imagen 2) o en el ciclo de pinturas al óleo denominadas *Nenúfares* (Imagen 3) de Claude Monet, se puede ver una pincelada corta, rápida, fugaz, y continua, que se extiende por líneas que no definen el punto de terminación, sino que la pincelada abre el campo. A pesar de que la apariencia es de un paisaje, la pincelada invita a imaginar aquello que no está, la exactitud. Captar la impresión del momento era el tema de Monet y del Impresionismo, pintando el movimiento, lo fugaz, lo fluido, lo infinito y de esta forma abandonando el ideal antropocéntrico que recorrió dos siglos de historia del arte.

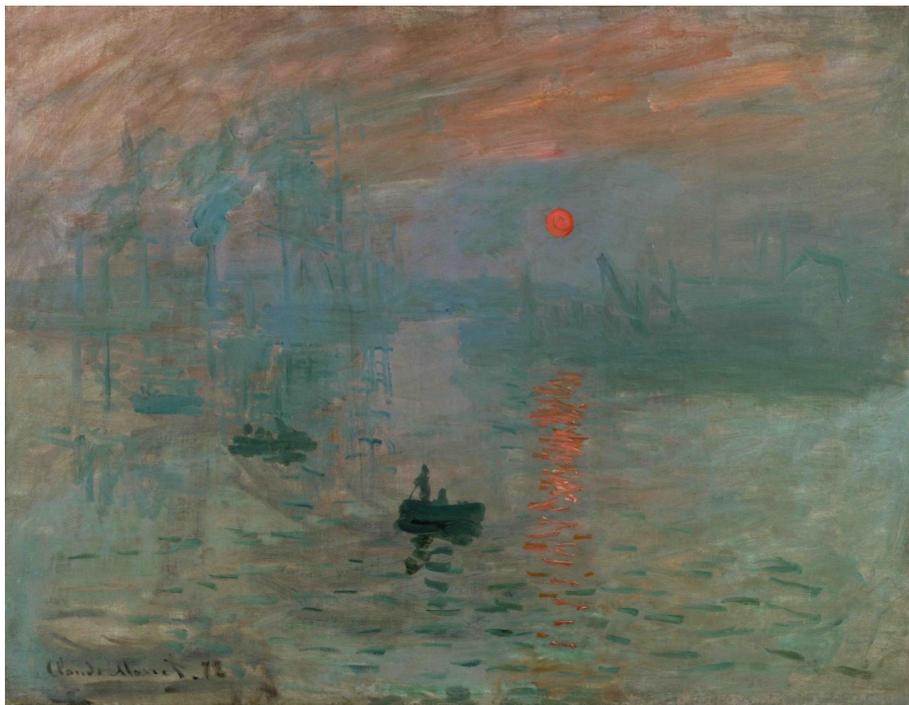


Imagen 2

Fuente: Wikipedia



Imagen 3

Fuente: Wikipedia

El Impresionismo nace a fines del siglo XIX como el arte que critica la influencia del positivismo externo[19]. Basado en las técnicas de mezcla óptica y contrastes puros de color, nos muestra “una pincelada corta y rápida [...] provocando la participación del espectador, que completa en la percepción las extensiones y variaciones cromáticas”[20]. Tiende a “no permitir que el cuadro nos brinde un trozo del mundo con existencia propia, sino un espectáculo que pasa y en el que cabe al espectador la dicha de participar un instante”[21]. De esta manera emerge la función del cuadro separada del sentido común y del paradigma positivista de la ciencia. En este sentido, debemos recurrir a Wölfflin.

Iniciado el siglo XX surge un cambio en la manera de mirar el arte. Heinrich Wölfflin lanza *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, obra que da un giro al modo de concebir el estado del arte, ya no como una expresión que acompaña la emoción de la época; ya no la cíclica y conocida historia de retorno a los lineamientos clásicos grecolatinos y de representar en la vidriera del espectáculo el protagonismo de las figuras religiosas, políticas y mitológicas que definía un arte centrado en los nombres, es decir en la biografía de artistas.

Al contrario, Wölfflin se atreve, en medio de la primera guerra mundial, a descentrar el arte de los nombres, a entender el arte como una disciplina autónoma, independiente, inscribiendo al arte en la ciencia desde una perspectiva formalista, con unas herramientas conceptuales que permiten analizar las obras independientemente de las condiciones sociales, religiosas y económicas de una época, teniendo como criterios de análisis las características visuales, es decir, los esquemas compositivos, la perspectiva, la luminosidad, entre otras. Propone una nueva *Historia del Arte* a partir de la forma.

Había, por fin, que hacer una *Historia del Arte* en la que se pudiera seguir en sus distintas fases la génesis de la visión moderna, una *Historia del Arte* que no solo se refiriera singularmente a los artistas, sino que pusiera de manifiesto, en series sin lagunas, cómo ha brotado un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de un estilo atectónico, etc. (Wölfflin, 1952, p. ix)

En relación al método es necesario aclarar que constituye un sistema dentro del cual podemos articular ciertas categorías que Wölfflin estableció con precisión: Lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, pluralidad/unidad y lo claro/lo indistinto.

Estas categorías se desprenden desde que Wölfflin encuentra ciertas repeticiones, ritmos en la evolución artística, que lo conducen a construir las cinco categorías desde las cuales se obtienen interpretaciones que pueden producir teoría y a la vez verificar hipótesis.

El método se basa en fórmulas que son parejas de conceptos que proponen un análisis comparativo, y no absoluto. El método permitió reunir un conjunto de obras que comparten ciertos aspectos a partir de los cuales se puede establecer regularidades que permiten definir relaciones causales, correlaciones y generalizaciones ubicando las obras en el terreno de lo inteligible. Este método acercaba el arte al método científico en general. “La exploración conceptual en la ciencia del arte no ha corrido parejo con la exploración de los hechos (Wölfflin, 1952, p. x)”.

A pesar de contar con más de 100 años, su estrategia aún tiene validez en el análisis de artes visuales. Su importancia radica en la distinción entre "forma" y "contenido" porque Wölfflin realizaba una distinción entre momentos estilísticos que tienen significado expresivo. Allí afirma que el contenido es lo que posee una expresión mientras que la forma es lo que "sirve" a la expresión[22]. La forma es para él lo que define cualquier momento o estilo artístico.

En el caso de su aplicación al impresionismo resultan muy operativas las categorías wölfflinianas. Entre estos pares de opuestos es útil tomar uno para entender los ejemplos de Monet. Desde el par forma abierta/ forma cerrada estos cuadros no brindan un trazo concluido con existencia propia, sino que se continúan unas con otras invitando al espectador a participar al menos por un instante. El impresionismo es pictórico y atectónico porque se diluyen los contornos lineales y la pincelada abierta adquiere preponderancia. Las formas no están definidas, y el significado del cuadro se encuentra a partir de la huella de quien lo mira, en su forma, y no en un conjunto de enunciados de época que dictaminan el sentido sostenido en una ley de hierro, la de un positivismo externo (¡extremo! valga la homofonía).

Otro ejemplo que podemos tomar es Edouard Manet. Fascinantes pinturas demuestran que se atreve a temas resistidos para la época. Por ejemplo *Almuerzo en la hierba* (Imagen 4), nos trae el desnudo humano y no mitológico. Pero la interrogación parece introducirse por la figura joven del fondo que desarma la idea de unidad y armonía. ¿Cómo se relaciona? Es un personaje separado del conjunto, lo cual complica la idea de unidad que el Salón clásico pretende ver.



Imagen 4

Fuente: Wikipedia

Más escandalosa y polémica fue *Olympia* (Imagen 5). Manet provoca un poco más de lo tolerado, al pintar a una prostituta parisina y a la mucama negra que le traería flores de algún cliente. Así, eleva aquello desechado de la época, intentando derribar los juicios morales sobre la prostitución. Pintada con naturalidad y espontaneidad, su imagen no es idealizada puesto que el ideal de la época hubiera querido ver una representación de la prostitución como algo vergonzoso o negativo y no lo encontró en este cuadro.



Imagen 5

Fuente: Wikipedia

Vale detenerse en el modo en que Manet pretende representar el desnudo. Le otorga algo de sexualidad, pero no es algo finito pues no muestra todo, sino que deja espacio para la imaginación. Según Barthes da lugar a un campo ciego que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía muestra el sexo, hace de él un objeto inmóvil, a lo sumo divierte. En cambio, la foto erótica tiene una condición que le es propia: puede no mostrar el sexo, arrastrando al espectador hacia “[...] una especie de sutil más allá del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”[23]. Esta diferencia es la que pretende introducir Manet, pero no fue entendido.

Desde estas consideraciones entendemos que hay arte porque hay función cuadro que produce encuentro con lo real. No es con el yo que comprendemos la obra sino que es la obra la que nos captura por lo real de quien mira. Lo que aporta Lacan es que el objeto a como mirada, objeto causa del deseo, tiene el estatuto de una anamorfosis. Es decir, por medio de un uso particular de las leyes de la perspectiva las formas se traducen en representaciones distorsionadas de la realidad que cobran sentido cuando se miran desde cierto punto de vista.

Distorsión es la palabra central. Es que el sujeto, desde donde se ve, no es ahí# donde se mira. Lacan[24] intenta demostrar que el yo es engreído, que cree tenerlo todo bajo control, que nada puede sorprenderlo o incomodarlo. En el cuadro de Holbein muestra que la calavera representa aquello que el yo no puede ver, una zona de ceguera parcial, un escotoma. Se produce la anamorfosis, una deformación de la imagen.

El yo no alcanza a esa parte de la imagen. Un campo ciego que tiene una independencia que solo el arte puede demostrar. Eso se activa con la mirada, no necesita que del razonamiento o del pensamiento para agregar un elemento de inteligencia que conserve el sentido, sino que tiene una fuerza propia y separada que produce una suerte de atracción. Esto es

posible solo en la medida en que el creador ha pintado lo que no tiene, lo que no puede ver.

El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su “modelo” [...] Del mismo modo que también es independiente al espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla a posteriori, si poseen la fuerza para ello. [...] La cosa es independiente del creador [...] (Deleuze y Guattari, 1993, p. 164).

Asimismo, el psicoanálisis, desde Freud, va a buscar al inconsciente en los tropiezos, de lo contrario seríamos engañados por el lenguaje. Deleuze y Guattari afirman “es el cerebro quien dice yo, pero yo es otro”[25]. Para Lacan el inconsciente busca realizarse, en una extraña temporalidad, apareciendo como un hallazgo. Ese hallazgo tiene un acento particular, la sorpresa, aquello que rebasa al sujeto, y que lo que allí encuentra es invaluable. “Un hallazgo, que además está dispuesto a escabullirse de nuevo, instaurando así la dimensión de la pérdida”[26].

En efecto, cuando el espectador observa el cuadro lo interpreta en función de un sentido aprendido, el *studium*, el que ya sabe antes de ver el cuadro, el sentido que le asegura ninguna conmoción para la cual no se ha preparado en saber, el sentido dado por la ley de hierro de la fría ciencia, como decía Freud. Pero el cuadro que no presenta todos sus elementos en línea, elementos que se corren del sistema de sentido, como los ejemplos tomados, detiene al espectador, abriendo puertas y provocando incertidumbre.

Freud escribe *El interés por el psicoanálisis* donde se pregunta ¿por qué el psicoanálisis es interesante para el arte? Gracias al ejercicio del arte se consigue “una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados”[27] y ello no sólo en el artista creador sino también en el lector/espectador. “Lo que el artista busca en primer lugar es autoliberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra”[28].

¿Por qué la obra de arte resulta atractiva? Siguiendo a Freud, porque figura como cumplidas las más personales fantasías de deseo del creador, pero la cosa no termina ahí. Empieza a ser atractivo cuando fantasías de deseo del creador “se convierten en obra de arte sólo mediante una refundición que mitigue lo chocante de esos deseos, oculte su origen personal y observe unas reglas de belleza que soborne a los demás con unos incentivos de placer”[29]. A ambos, creador y espectador, le habilita la liberación de una parte latente, un punto escondido de su núcleo pulsional, y abre un modo de compensar el deseo inconsciente reprimido del ser humano.

El atractivo de una obra de arte puedo situarlo en ese punto que invita al inconsciente a ser realizado por vía de la mirada. El sujeto queda cautivado y construye una pantalla para aclarar la escena por vía de la función de la visión que ordena las figuras de la representación de manera que algo se desliza, pasa, se transmite peldaño a peldaño para, y esto es lo que aclara Lacan, ser siempre en algún grado eludido y eso se llama la mirada, cuya función permanece eludida porque cuando aparece produce extrañeza.

Por eso sostiene que la pulsión escópica “es la que elude de manera más completa el término de la castración”[30].

Es atractivo el cuadro que invita al inconsciente a advenir dejando al *sujeto como anonadado* -esta es una expresión de Lacan-. El espectador captado por una obra de arte se siente anonadado porque se inquieta, moviliza, interroga en su verdad y se lo convoca a tener que producir una respuesta, un sentido ante un enigma, la causa que lo determina. De acuerdo con Deleuze y Guattari[31], el arte tiene la finalidad de arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto, de arrancar el afecto de las afecciones, de extraer el mero ser que se vincula con la cosa que lo llevó a ser captado por el cuadro.

Una obra que produce esto tiene dos planos. Uno, es el plano real, el del goce, el campo ciego. Lo permite lo inacabado de la obra desde donde podemos extraer esa sustancia innominada, la reducción a cero, una fractura en el sentido, un imposible de acceder por el lenguaje. Allí, justo en ese punto, aparece la mirada. Afirma Lacan que la función de la mirada debe ser buscada, no en el símbolo fálico, sino en el espectro anamórfico, en tanto función pulsátil. No se consigue un equivalente semántico para tal función. Lo que hay es un efecto de señuelo, que engaña, porque nunca es el sujeto y termina en insatisfacción, pero lo mantiene adherido. Por eso afirma Calabrese[32] que la pintura es una mentira: no existe la posibilidad de equivalerse, engancharse, con otra imagen.

El otro plano es el del sentido, del velo de la angustia, que permite un lazo a la cultura. Freud en *Tres ensayos de teoría sexual* nos diría que el artista ha logrado un objeto cultural sublime, pues ha conseguido que en él se expresen las pulsiones sexuales que bien consiguieron desviar su fuerza hacia una meta nueva. Ambos planos brindan algo. Del primero se obtiene goce, y del segundo se obtiene placer.

Cuando Freud estudia las producciones artísticas demuestra que es un sustituto a la satisfacción pulsional que debió resignarse en la vida real y efectiva. El artista, como el neurótico, se ha retirado de la insatisfactoria realidad efectiva a ese ámbito de la fantasía, pero, a diferencia de aquel, se las ingenia para hallar el camino de regreso y volver a hacer pie sólidamente en la realidad fáctica. Las obras de arte, son satisfacciones fantaseadas de deseos inconscientes, que tienen el carácter del compromiso, es decir, tienen que esquivar el conflicto franco con los poderes de la represión. Pero a diferencia de las producciones neuróticas, las obras de arte “estaban calculadas para provocar la participación de otros seres humanos, en quienes podían animar y satisfacer las mismas mociones inconscientes de deseo”[33].

Estos dos planos de una obra de arte permiten una analogía con la función analítica. Su atractivo radica en el carácter pacificador que encuentra el yo en tanto el sujeto ha logrado un lazo social poniendo en juego la relación con su inconsciente. Por eso Lacan dice: “Hay que llegar a este registro del ojo desesperado por la mirada para captar el fondo civilizador, el factor de sosiego y encantador de la función del cuadro”[34].

Conclusiones

El atractivo de un cuadro radica en el encuentro con un punto real, original, es decir no traducido, no sabido, siendo despertado por la función de un elemento que produce un efecto de sorpresa, y habilita a una interpretación por la vía del fantasma, a lo que subsigue un nuevo punto de pérdida, que requiere de un nuevo anudamiento.

Lacan propone la “función cuadro” para hablar de la mirada como objeto causa de deseo. La mirada está situada en ese juego de luz (sentido) y opacidad (sin-sentido), punto ambiguo, en el cual la pantalla que se construye, tiene la fórmula del fantasma, que en tanto se activa, el sujeto entra en estado de goce. Para Lacan todo cuadro es “[...] una trampa de cazar miradas [...], basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos, para, precisamente, verla desaparecer”[35].

Veo en esto el puente hacia la vida humana por medio de un lenguaje artístico que da existencia al inconsciente tal como lo definen Freud y Lacan. Así, el cuadro propone hablar de lo que se te ocurra, como la regla fundamental del psicoanálisis, asociación libre por parte del espectador y atención flotante de parte del cuadro. Porque a un cuadro lo completa el inconsciente.

Y acuérdense también de lo que les dije que era el cuadro, el verdadero cuadro: es mirada; que es el cuadro el que mira al que cae en su campo, y en su captura; que el pintor es aquél que, del Otro, ante él hace caer la mirada[36]

Marco Máximo Balzarini es practicante de Psicoanálisis en Córdoba, Argentina. Investigador Cartelizante en Escuela de Orientación Lacaniana. Licenciado en Psicología (UNC), Profesor en Psicología (UNC), Egresado de Centro de Estudios Psicoanalíticos Sigmund Freud Córdoba (CEP), Magister en Teoría Psicoanalítica Lacaniana (UNC-en curso). Escolta de bandera Facultad de Psicología (UNC) periodo 2012-2013. Desempeña su práctica profesional en clínica privada de la Concepción, en consultorio particular, en colegio bilingüe San Patricio y en Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba.

Referencias

- Barthes, R. (1990). Cap. Studium y Punctum. En *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Calabrese, O. (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra ed.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Cap. II: Filosofía, ciencia lógica y arte. Percepto, afecto y concepto. En *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, S. (2011). El interés por el psicoanálisis. En *Sigmund Freud Obras Completas*. Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. [1925] (2006). Presentación autobiográfica. En *Sigmund Freud. Obras Completas*. Tomo XX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Miller, J.-A. (2010). Acción de la estructura. En *Matemas I*, pp. 9-10. Buenos Aires: Manantial.

- Miller, J.-A. (2008). La lógica del significante. 1ª Conferencia. En *Matemas II*, pp. 9-18. Buenos Aires: Manantial.
- Lacan, J. (2007). El amor cortés en anamorfosis. En *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario. Libro 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis*. Traducción Ricardo R. Ponte. ECF. Buenos Aires.
- Lacan, J. (1964). La esquizia del ojo y de la mirada. En *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nusenovich, M. (2017). *Introducción a la historia del arte*. 9na edición. Córdoba, Argentina: Brujas ed.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

Notas

- [1] Presentado en XXIII Jornadas de Investigación en Artes y VI Foro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- [2] Ferdinand de Saussure, (1945), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- [3] *Ibidem*, p. 92.
- [4] Roland Barthes, (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- [5] *Ibidem*, p. 160
- [6] Roland Barthes, (1990), *Studium y Punctum en La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, p. 63.
- [7] *Ibidem*, p. 64
- [8] *Ibidem*, p. 64
- [9] *Ibidem*, p. 73
- [10] *Ibidem*, p. 65
- [11] Jacques-Alain Miller, (2008), *La lógica del significante. 1ra. Conferencia*. En *Matemas II*, Buenos Aires, Manantial, p. 9
- [12] Roland Barthes, (1990), *Studium y Punctum en La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, p. 100.
- [13] Omar Calabrese, (1994), *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, p. 40
- [14] Jacques Lacan, (1964), *La esquizia del ojo y de la mirada*, en *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, p. 99
- [15] *Ibidem*, p. 80.
- [16] *Ibidem*
- [17] *Ibidem*, p. 81.
- [18] Roland Barthes, (1990), *Studium y Punctum en La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, p. 106

- [19] Marcelo Nusenovich, (2017), *Introducción a la historia del arte*, 9na ed., Córdoba, Argentina, Brujas
- [20] *Ibídem*, p.233
- [21] Heinrich Wölfflin, (1952), *Forma cerrada y forma abierta*, En *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 180
- [22] Heinrich Wölfflin, (1952), En *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- [23] Roland Barthes, (1990), *Studium y Punctum en La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, p. 109.
- [24] Jacques Lacan, (2007), *El amor cortés en anamorfosis*. En *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- [25] Gilles Deleuze y Félix Guattari, (1993), *Conclusiones*. En *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama. p. 212
- [26] Jacques Lacan, (1964), *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, p. 33.
- [27] Sigmund Freud, (2011). *El interés por el psicoanálisis*. En *Sigmund Freud Obras Completas, Tomo XIII*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 189
- [28] *Ibídem*, p. 189
- [29] *Ibídem*, p. 189-190.
- [30] Jacques Lacan, (1964), *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, p. 85.
- [31] Gilles Deleuze y Félix Guattari, (1993), *Percepto, afecto y concepto*. Cap. II: *Filosofía, ciencia lógica y arte*. En *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- [32] Omar Calabrese, (1994), *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra ed.
- [33] Sigmund Freud, (2006), *Presentación autobiográfica*, En *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo XX*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 60
- [34] Jacques Lacan, (1964), *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, p. 123.
- [35] *Ibídem*, p. 96.
- [36] Jacques Lacan, (1964), *El Seminario. Libro 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis*. Traducción Ricardo R. Ponte. ECF. Buenos Aires, p. 28.