Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Psicología
Maestría en Psicología Clínica

"Una mirada a una experiencia artística"

Opción de titulación
Tesis o Publicación de artículos

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestría en Psicología Clínica.

Presenta:
Daniel Leví Fernández Oropeza.

Dirigido por:
Dr. Andrés Velázquez Ortega.

Dr. Andrés Velázquez Ortega
Presidente — Firma

Dra. Araceli Colín Cabrera
Secretario — Firma

Dra. Ma. Guadalupe Reyes Olvera
Vocal — Firma

Mtra. Betzaved Palacios Gutiérrez
Suplente — Firma

Mtro. José Jaime Paulín Larracoechea.
Suplente — Firma

M. D. H. Jaime Eleazar Rivas Medina
Director de la Facultad de Psicología

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Marzo, 2015.

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

La presente obra está bajo la licencia:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

Resumen

El presente trabajo es resultado de un análisis bibliográfico donde se muestra la fertilidad teórica que genera la conjugación del campo del discurso del psicoanálisis con otros discursos académicos como el de la filosofía, el arte, la psicología y la lingüística. Para su desarrollo, este texto fue enfocado particularmente en un fenómeno escrito: la exposición de una experiencia subjetiva, comentada por el filósofo alemán Martin Heidegger en su obra El origen de la obra de arte (1957), referente a la experiencia con un cuadro creado por pintor holandés Van Gogh titulado Un par de zapatos. La interpretación que hace Heidegger sobre dicho cuadro se plantea en esta tesis como un acto subjetivo, lo cual hace referencia a una forma de conceptualizar lo que es una obra de arte, la experiencia artística y, a su vez, el surgimiento del mundo particular del sujeto del inconsciente a causa de la contemplación de un algo en el mundo mediado por el lenguaje y el deseo, elementos fundamentales para la existencia del ser humano. Mediante el análisis de lo aparente de esta experiencia central, se desarrollan algunos conceptos de importancia clínica: la mirada, la vivencia, la experiencia; significados primordiales para el entendimiento de la relación entre el sujeto del lenguaje y su mundo, estructura de relación fundamental tanto en el discurso del psicoanálisis como en el del arte. El texto muestra e interroga la importancia y funcionalidad del quehacer multidisciplinario, plantea un problema al cual podemos enfrentarnos en esta labor de importación conceptual, así como también habla de la utilidad del uso de experiencias particulares (como las artísticas) como punto de apoyo para la elaboración conceptual de fenómenos de importancia clínica y psicológica.

Palabras clave: mirada, experiencia, psicoanálisis y arte.

Summary

The current paper is the result of a bibliographical analysis, in which is exposed the theoretical fertility that generates the conjunction of the psychoanalytical discourse field with other academic discourses such as the philosophical, artistic, psychological and linguistic. For its development, this text was focused particularly in the written phenomenon: the exposition of a subjective experience, commented by the German philosopher Martin Heidegger in his work The Origin of the Work of Art (1957), regarding the experience with a painting created by the Dutch artist Van Gogh, entitled "A Pair of Shoes". The interpretation made by Heidegger about this painting is stated in this thesis as a subjective act, which makes reference to a way of conceptualizing what a work of art is, the artistic experience and, at the same time, the emergence of the unconscious subject's particular world caused by the gaze of something in the world, mediated by language and desire, fundamental elements for the human being existence.

By means of the analysis of the apparent of this central experience, some concepts of clinical matter are developed: the look, the realizations, the experience; essential meanings for the understanding of the relation between the subject of language and its world, structure of fundamental relation in the psychoanalytical as in the artistic discourse. The text shows and questions the importance and functionality of the multidisciplinary endeavour, propounds a problem we can face in this work of conceptual importation, just as it talks about the utility of the use of particular experiences (like the artistic ones) as a support point for the conceptual preparation of phenomena of clinic and psychological matter.

Key words: look, experience, psychoanalysis and art.

Dedicatoria

A mi madre, Perla Oropeza Ruiz

A mi padre, Miguel Lewi Fernández Hernández

A mi hermana, Cessna Esmeralda Fernández Oropeza

A mis abuelos

Al maestro, médico y filósofo Justo Acevedo Méndez

A Paola Reyes Ortiz

Al Doctor y maestro Andrés Velázquez

A mis maestros

A mis amigos y compañeros

Al honorable jurado

A la humanidad, a aquellos que disfrutan del saber en sus diversas formas

Índice

	Páginas
Introducción	5
Capítulo 1. Un par: Heidegger y van Gogh	11
Capítulo 2. De la vivencia a la experiencia	21
Capítulo 3. Una mirada a una experiencia artística	37
Capítulo 4. El sitio del -Pre-, Heidegger en la mira	54
Capítulo 5. Ser ahí, ser en el lenguaje	66
Conclusiones	73
Anexo. El trauma estético	78
Bibliografía	85

El 5 de diciembre de 1898 Freud escribe a Fliess una carta en la cual habla sobre su labor de investigación en relación al fenómeno del sueño y dice respecto a la lectura: es "un castigo horrible impuesto a toda tarea de escribir. En ella uno dispersa todo lo propio; con frecuencia ya no averiguo lo nuevo que poseo, y sin embargo todo ello es nuevo".

No sé si haya algo de nuevo en este trabajo, sin embargo es un medio de dispersión y desarrollo, una forma particular de relación respecto a una cosa y un intento de decir sobre algo que durante cierto tiempo causó determinados afectos.

Introducción

El concepto de experiencia es fundamental en el discurso del psicoanálisis y del saber del inconsciente; una de las intenciones de este trabajo es relacionar el sentido y significado de este concepto con el lugar y la temporalidad particular de la elaboración de la experiencia del sujeto, hechos y proposiciones situados en íntima relación con la dimensión del Otro[1], del complejo significante, donde por medio del discurso podremos suponer que el sujeto articula su deseo y donde se le revela la formación de su ser por medio de una apariencia simbólica particularmente estructurada. Esta dimensión simbólica ha sido estudiada y desarrollada por los interesados en el discurso del psicoanálisis, lugar donde se ha colocado la estructuración de la verdad como fenómeno para el sujeto del inconsciente, su relación con aquello que se conoce como lenguaje y la experiencia del psicoanálisis.

Por lo antedicho, para proseguir con esta empresa, tendremos en cuenta que "lo dado de la experiencia es de entrada lenguaje, un lenguaje; es decir, un signo. (...) Pero el psicoanalista, para no desligar la experiencia del lenguaje de la situación implicada por ella, cual es la del interlocutor, se atiene al sencillo hecho de que el lenguaje, antes de significar algo, significa para alguien. (...) Si el sujeto lo continúa, es en virtud de la ley de la experiencia; ¿pero se dirige siempre al oyente, presente de veras, o más bien, ahora, a algún otro, imaginario, pero más real: al fantasma del recuerdo, al testigo de la soledad, a la estatua del deber, al mensajero del destino?" (Lacan, 2009: 76)

Al respecto, tres preguntas inmediatas se me presentan y se elaboran de momento: ¿quién tiene la posibilidad de ser receptor y lector de la experiencia del sujeto?, ¿qué funciones puede llegar a tener la experiencia para el sujeto? y ¿a quién se dirige la experiencia? La posibilidad de experiencias para el sujeto del deseo y los objetos con las cuales éstas pueden relacionarse son diversos: las experiencias artísticas, estéticas, psicoanalíticas, entre muchas otras. Estas experiencias tienen estructuras comunes que se comparten mediante una apariencia simbólica, fenómenos y objetos que se desplazan y se

[1] El *Otro* con mayúscula es un concepto lacaniano que hace referencia al complejo significante, simbólico, al lenguaje y todo aquello estructurado por él. En ocasiones, en los textos lacanianos el concepto es sustituido por un símbolo semejante a una A mayúscula barrada, referente al sentido de incompletud en esa supuesta Otredad simbólica.

condensan al ser factores comunes en la existencia, en su realización y manifestación para un sujeto en particular. Se comparte un soporte significante que permite dar cierta consistencia simbólica a alguna cosa, la cual logra más o menos su estructuración, su registro y su transmisibilidad entre los seres hablantes. Este soporte significante y formalizador de la experiencia es el lenguaje, elemento fundamental por medio del cual el sujeto es ahí en su mundo.

El análisis de la estructura de la experiencia, la realidad, la relación de las Cosas y los objetos del mundo, permite de una manera particular, y en cierto sentido determinado, comprender de forma parcial la constitución y estructuración del universo, de realidades paralelas y particulares de los sujetos con los significantes. Decir sobre la vivencia y la experiencia es fundamental e inherente a la configuración y estudio del discurso del deseo humano, así como de la estructuración de la subjetividad humana.

Así, con el análisis de una experiencia en particular podemos dar cuenta de un sin número de fenómenos fundamentales para los interesados en el saber psicoanalítico, del mismo modo en que, con base en ello, podemos dar forma a un decir que permita ejercitar y mostrar una variedad de objetos relacionados con discursos como el psicoanálisis, la filosofía y el arte. No obstante, hay diversas formas de decir en relación a la Cosa, por lo que este discurso es sólo una forma de decir sobre algo, una aproximación de las palabras y el lenguaje a ciertos fenómenos y objetos relacionados con experiencias, realidades y sujetos.

Las formas de decir en relación a la Cosa son circunstanciales, paradigmáticas y multiformes. La Cosa siempre está ahí para el sujeto, pero sus formas de expresarla son diversas, aproximadas y limitadas. El psicoanálisis ha permitido decir sobre una multiplicidad particular de las relaciones posibles entre el lenguaje, lo Real, la realidad, los objetos, el mundo y la Cosa. “La Cosa sólo se nos presenta en la medida en que hace palabra” (Lacan, 2009: 71), es decir, la Cosa es la irrupción hostil y extranjera de algo en la dimensión de la consciencia y de los fenómenos, a través del discurso y lo simbólico. La Cosa no es *das Ding*, es algo más original y bruto, relacionado con la experiencia original y el primer objeto; *das Ding* se encuentra en el orden de lo que no tiene significado, de lo que se resiste a la significación.

A lo largo de los siguientes capítulos desarrollaré un sentido y significado de los conceptos experiencia y vivencia, de algunos fenómenos relacionados con objetos y estructuras originarias del sujeto del inconsciente y su realidad; formas y funciones simbólicas fundamentales en la estructuración del mundo, del sujeto del deseo y su ser. Para ello he seleccionado una experiencia artística en particular, la interpretación y escritura de una experiencia: la puesta de la mirada en un cuadro de Van Gogh, llevada a cabo por el filósofo alemán Martin Heidegger, quien nos ofrece un discurso escrito, mismo que dice sobre la revelación de un enunciado, de una obra de arte, de una verdad en particular.

Así, este trabajo permite delimitar, diferenciar y mostrar en cierto sentido varios fenómenos de interés psicoanalítico, entre ellos la vivencia, la experiencia artística, la significación, el objeto de deseo, lo Real, la realidad y la obra de arte; todos ellos significados particulares y precisos desde la teoría psicoanalítica, de gran utilidad e importancia para los practicantes y teóricos del discurso del psicoanálisis y otros saberes relacionados.

Del Cuadro de van Gogh relacionado con la interpretación de Heidegger y de interés en esta investigación, la página web de *Arte Historia*[2] dice lo siguiente: la escasez económica provocó la ausencia de modelos con los que trabajar por lo que Vincent empleó "sus objetos más personales como elementos de la composición, elaborando una amplia serie donde sus botas serán las protagonistas. De esta manera, moderniza totalmente el bodegón, abandonando los objetos tradicionales del Barroco. Las dos viejas botas se sitúan en el suelo, tomando éste una tonalidad amarillenta por efecto del potente foco de luz que ilumina al par de zapatos, consumidos y desgastados, representados con una pincelada tremendamente suelta y empastada. El pintor debe recoger en sus lienzos lo que le rodea, siguiendo las teorías del Realismo que tanto admiró gracias a Millet."

[2] http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/5542.htm (revisada el 25 de abril de 2012).



Tamaño: 37. 5 x 40 cm.

Material: óleo sobre lienzo.

Estilo postimpresionista.

Cuadro N° 255 del catálogo de La Fille.

La significación mostrada por Heidegger (2006: 53) contenida en su texto *El origen de la obra de arte* relacionada con el cuadro de Van Gogh es la siguiente:

> En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla el ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las huellas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada

> alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno.

A lo largo de los siguientes capítulos se desarrollan diversos conceptos y objetos esenciales en torno a lo que se pone de manifiesto entre el deseo y lo que es la elaboración y revelación de una obra de arte, la función y presencia de la vivencia, la experiencia y la realidad, como formas simbólicas fundamentales y reguladoras del mundo del sujeto del deseo.

En el primer capítulo son definidos los significados que tienen en este trabajo los conceptos *objeto artístico* y *obra de arte*. Así mismo, se elucidan algunos de los efectos de estos objetos y las formas de relacionarse con el deseo del sujeto del inconsciente. Menciono también algunos aspectos importantes de la vida y producción de los dos personajes fundamentales en el desarrollo de este trabajo: Heidegger y Van Gogh, exponiendo dos de sus obras mismas que a lo largo de la historia del arte han estado en íntima relación mediante diversos tipos de argumentos.

En el segundo capítulo enuncio algunas diferencias entre el significado de los conceptos *vivencia* y *experiencia*, aplicados a la interpretación artística mostrada por Heidegger. El tercer capítulo se ocupa del desarrollo de una forma de relación particular entre la función del fenómeno fundamental de la mirada con el deseo y la experiencia artística; igualmente se da un sentido a la presencia de afectos durante una vivencia estética, así como un significado determinado al sentido y significación de una experiencia en particular.

En el cuarto capítulo muestro una forma de relación entre el discurso del psicoanálisis y la interpretación de una experiencia artística en particular. Menciono entonces algunos fenómenos y elementos significantes relacionados con la creación y su sitio de ensamblaje. Por último en el quinto capítulo hablo del ser y su relación con las experiencias constitutivas del sujeto del deseo.

El problema conceptual respecto al uso y sentido de los términos *vivencia* y *experiencia* está vigente, atolladero simbólico que tiene sus efectos tanto en la teoría como

en la práctica clínica. Dado que el psicoanálisis es un discurso y una herramienta clínica sustentados en la experiencia, me parece importante y pertinente trabajar en la diferenciación y aclaración entre ambos significados y sentidos; para desarrollar esta labor discursiva, me parece funcional relacionarla al discurso artístico, ya que tanto el discurso del arte como el del psicoanálisis están plagados de registros de vivencias y experiencias artísticas. Cabe aquí recordar que los objetos de interés psicoanalítico no se reducen a la categoría de los relacionados con la psicopatología, sino también a aquellos relacionados con lo subjetivo, el deseo y el discurso, entre ellos los relacionados con las experiencias proporcionadas por lo artístico.

En este trabajo comparto una parte de mi mundo, mi forma particular de percibirlo y decir sobre un algo referente a objetos de mi interés, algo que durante un tiempo me mantuvo inquieto, obsesionado y curioso. He creado esto referente a Eso que ha formado parte de mi deseo y que a lo largo de esta etapa académica he intentado seguir con la mirada y ponerlo en palabras. Sin embargo, este decir no es estático, cambia, es aproximado, se mantiene en movimiento, surgen nuevas cuestiones y nuevos enunciados, se desarrolla constantemente en diversos sentidos.

Capítulo I. Un par: Heidegger y van Gogh

> El "arte precede a la filosofía y hasta a la ciencia. Los hombres han tenido que fijarse en las cosas e interesarse por ellas antes de empezar a discutir sobre sus causas o influencias"
>
> Stevenson (en Pumarega, 1979: 180)

Para iniciar este recorrido discursivo considero necesario mencionar algunos datos que permitan contextualizar algunos de los fenómenos a tratar a lo largo de este decir académico. En este sentido, es pertinente aclarar lo que se va a elaborar y la forma en la cual se pretende hacerlo. Desde hace ya un par de años he tenido interés en el análisis de ciertas estructuras relacionadas con diversos fenómenos psicoanalíticos, filosóficos y artísticos, estructuras de consistencia simbólica relacionadas con el pensamiento, el pensar, el acto creativo y lo creado.

Un sinnúmero de experiencias y fenómenos relacionados con el pensamiento se muestran y registran cotidianamente a través de diversos medios de expresión y registro: el cine, la literatura, la pintura, la música, etcétera. Asimismo, existe una gran diversidad de curiosos, profesionales, analistas y expertos en estas prácticas creativas y en el discurso del arte. Sin duda, muchos hemos estado relacionados con el estudio de diversas vivencias y experiencias, entre ellas las artísticas y estéticas, a través de una amplia gama de objetos implicados en el acto creativo y el hecho de poner en forma algo.

En este campo de conjunción de saberes, muchas veces los objetos del mundo que se ponen en juego como estructuras simbólicas son poco desarrollados, mostrados en forma mínima. Me refiero a complejos simbólicos de interés multidisciplinario que suelen pasar desapercibidos o de manera inconsciente, haciendo a un lado la relación sustancial que se produce referente a diversos fenómenos psíquicos y estructuras implicadas con el pensar, el decir, el placer, el goce, lo inconsciente, etcétera, presencias de importancia fundamental que, a su vez, tienen sus efectos tanto en el discurso del sujeto del deseo como en su manera particular de formalizar y percibir la realidad.

Cuando estamos ante[3] un objeto artístico o estético, suelen suceder múltiples fenómenos que provocan una diversidad particular de efectos[4] de las más variadas combinaciones y formas en el deseo del sujeto del inconsciente; algunas veces nos sentimos encantados, felices, extasiados y excitados, otras veces sentimos miedo, terror, pudor. Como efectos significantes de éstas vivencias, también interpretamos, fantaseamos, imaginamos, recordamos, inventamos, criticamos, comenzamos a formar y crear diversos tipos de pensamientos y proposiciones en relación al objeto; en los mejores casos elaboramos y llegamos a percibir una obra de arte[5], la obra de arte se nos revela.

La puesta en relación de la obra de arte con la particular subjetividad del sujeto también tiene efectos, la mayoría de las veces amplios e intensos; a veces provoca un imaginar[6], pensar, sentir, significar, decir, etcétera. En otras ocasiones tendemos a formalizar diversos tipos de juicios en relación con la obra revelada: en ciertas circunstancias la aprobamos, la negamos, la devaluamos, nos produce asco, la olvidamos, etcétera. Algunas personas han llegado a desarrollar formas particulares de relacionarse y analizar las obras de arte, recorren y exploran de forma particular la estructura creada y revelada, la descomponen en sus partes[7].

Otros[8], con intenciones especulativas, usan a la obra para determinados fines: para escapar un tiempo de ciertas realidades temporales, como fuente de inspiración, para ocuparse de algo, pensar, asociar o razonar. Algunas veces la mirada se dirige a la dimensión del deseo, hacia el pensamiento, a lo que sucede en el sitio del pensar, donde se produce la significación de la obra, un lugar que el psiquiatra francés Oury (2011) llama “el sitio”, espacialidad donde deviene la obra de arte, sitio en el que se origina no sólo la experiencia artística[9] y del mundo, sino también donde se configura el deseo y el decir particular del sujeto del inconsciente.

[3] Estar ante algo mediante una gran diversidad de formas aparentes, principalmente del discurso, desde la presencia material y física hasta la presencia aparente de la representación mental de un objeto y Cosa.
[4] En ocasiones estos efectos aparecen como afectos, construcciones simbólicas o ambos.
[5] La obra de arte como objeto en su dimensión simbólica, significante y del deseo. En un capítulo posterior desarrollo la diferencia entre obra de arte y objeto de arte en el mundo.
[6] Imaginar en el sentido de construir una imagen en el campo de la representación mental a partir de un algo.
[7] Forma de analizar obras, como en el caso de Levi-Strauss; en su libro *Mirar, escuchar, leer* podemos ver un ejemplo de este tipo de miradas y análisis.
[8] Filósofos, psicoanalistas, artistas, críticos del arte, etcétera, han usado los objetos del arte para desarrollar teorías y obras.
[9] La experiencia del Otro, la experiencia como creación de un decir.

Al estar ante la obra y percatarnos de sus efectos sobre nosotros, se pueden llegar a elaborar varias cuestiones sobre eso que aparece y se revela, esa parcialidad que nos confronta con una falta de saber: ¿qué es esto que aparece?, ¿por qué aparece?, ¿qué quiso expresar el creador con esto?, ¿por qué siento esto ante eso?, ¿en qué se habrá inspirado el creador de esta obra?, ¿por qué pienso esto mientras estoy ante eso?, etcétera. Estas interrogantes implican en ocasiones para el sujeto un trabajo de elaboración de un sentido que conlleva un estado parcial de consciencia y una disposición determinada para la posible estructuración de un significado de eso que se revela y hace presencia.

Heidegger y Van Gogh

Mientras hacía esta investigación me encontraba leyendo *El ser y el tiempo* del filosofo alemán Martin Heidegger (1927). Su peculiar estilo de pensar y decir, en conjunción con mis intereses personales en los fenómenos estéticos y artísticos, me produjeron un particular interés en la obra[10] *Arte y poesía* (Heidegger, 1952), libro que contiene dos ensayos: "El origen[11] de la obra de arte[12]" y "Horderlin y la poesía". El primer ensayo es el que he seleccionado como objeto simbólico central de apoyo para la elaboración de esta tesis, ya que resulta útil para la práctica de mi pensar y decir debido a que en él encontré el registro de un fenómeno particular: una interpretación relacionada con una pintura, significación[13] que aparece y se muestra registrada a través de un lenguaje verbal y escrito

[10] Al intentar escribir la palabra "obra" escribí primero por "equivocación" la palabra "sobra", refiero a eso que sobra cuando uno realiza una obra, eso que no estaba pensado mostrarse, eso que siempre está de más, que es de la dimensión de lo significante. En esta obra hay mucho de sobra, enunciados y palabras que pudieron no ser dichas. Sin embargo, dichas palabras fueron necesarias y funcionales en un sentido muy particular. Cabe señalar que seleccioné como lectura *El ser y el tiempo* por ser un texto considerado por muchas personas como la obra más representativa y famosa del pensamiento del filósofo alemán que es su autor. *Arte y poesía* fue elegida posteriormente, ya que pensé que su lectura podría ser útil para el desarrollo de mi tesis.

[11] El significado y sentido del término *Origen*, que en este caso pretendo depositar, es referente a aquello de donde una cosa procese y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia.

[12] "La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte" (Heidegger, 1952: 38).

[13] "En el cuadro (Un par de zapatos, 1886) de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en su totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación. En la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad... permite acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en totalidad (…) Cuanto más sencillos sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos aparezca la fuente en su esencia, tanto más inmediata (...) Así se alumbra el ser que se auto oculta. La luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser la verdad" (Heidegger, 1952: 78).

referente a un cuadro de Van Gogh titulado "Un par de zapatos"[14]. Esta interpretación registrada me permite relacionar dos campos de interés personal: el psicoanálisis y el arte. Puesto que las experiencias artísticas son particulares, la obra de Heidegger me permitió realizar el análisis, desarrollando varios fenómenos particulares y subjetivos.

"El origen de la obra de arte" fue leído por su autor en conferencias presentadas en 1952. Para Heidegger (2006: 10) la obra de arte es "un ente cuyo carácter peculiar se propone precisamente descubrir". "El carácter de cosa[15] es lo primero con lo que tropezamos al enfrentarnos a una obra de arte", apunta el filósofo. Sin embargo, sabemos que la obra de arte es algo más que una simple cosa, es decir, aparece en ese movimiento significante en la dimensión simbólica de los objetos hacia la cosa, la tierra.[16]

Heidegger expone su experiencia en relación con un cuadro de Van Gogh en el cual se representa un par de zapatos desgastados por su uso. La pintura mencionada es de un estilo naturalista que el mismo Van Gogh (1997: 256), en una de sus cartas dirigidas a su hermano Théo (la 529), califica como "naturaleza muerta" donde la vejez de los zapatos ha sido captada de manera imaginaria. Con base en la experiencia de mirar esta pintura Heidegger realiza una descripción aparentemente literaria, donde muestra un mundo, una realidad; el cuadro no sólo le revela una mirada, sino también una forma de mirar.

Cabe señalar que aquí no he pretendido analizar el cuadro de van Gogh; lo que se intenta es analizar el fragmento de la obra filosófica, una interpretación, mostrar la dinámica particular de una experiencia relacionada con una obra creada por uno de los pintores de mayor renombre en la historia de la pintura. Por lo tanto tenemos como primera referencia una imagen, un objeto artístico, el cuadro mencionado, pero de manera central y primordial está la interpretación contenida en el ensayo filosófico de Heidegger.

[14] Esta singular obra ha suscitado en los historiadores de arte y filósofos, tales como Martin Heiddeger, Meyer Shapiro, Jacques Derrida, Craig Owens, Stephen Melville, James Elkins, Fredric Jameson, y Michael Ann Holly, entre otros, diversas interpretaciones y significaciones, provocando diversas cuestiones y amplio material discursivo. El filósofo y teórico de arte Shapiro, le envía a Heidegger en el año 1965 una carta donde le cuestiona acerca de cuál de los cuadros en relación a zapatos pintados por Van Gogh se refería en su *obra El origen de la obra de arte*, éste le contesta identificando el cuadro como el N° 255 del catálogo de La Fille.

[15] Heidegger (2006: 38-43) dice sobre la cosa, haciendo referencia al pensamiento de Kant, es "la totalidad del mundo (…) La cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general se llama en el lenguaje filosófico una cosa. Las últimas cosas son la muerte (…) la obra de arte es una cosa en tanto es un ente. El ente es una forma de ser la cosa".

[16] Este es un término muy preciso en la filosofía de Heidegger, se contrapone al término de lo mundano y el mundo, hace referencia a la dimensión de la cosa, donde se asienta la dimensión de los objetos y los entes.

Martin Heidegger nació el 26 de septiembre de 1889 en Messkirch, ciudad alemana de Baden-Wurtemberg, uno de los dieciséis estados federados de Alemania llamados Bundesländer. Messkirch está situada al sur de Sigmaringen, entre el Danubio y el Lago de Constanza. Heidegger estudió teología católica y después filosofía occidental en la Universidad de Friburgo, donde tuvo como maestro al reconocido filósofo Edmund Husserl, fundador de la fenomenología, uno de los movimientos filosóficos de mayor importancia en el siglo XX y XXI. Husserl logró influir en Heidegger, tanto como en una gran cantidad de pensadores y teóricos importantes del siglo pasado (Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Jacques Derrida[17], entre otros).

Heidegger llega a ser profesor de la Universidad de Friburgo en 1928, en 1933 es nombrado rector de esta institución. Su obra más reconocida y famosa es *El ser y el tiempo*; publicada en 1969, esta obra provocó gran impacto en la sociedad alemana y europea de sus tiempos, con ella Heidegger obtuvo reconocimiento a nivel mundial y fue de gran influencia en discursos contemporáneos como el de la filosofía, la psicología y lingüística, entre otros saberes y prácticas.

Van Gogh nació en Zundert, Países Bajos, el 30 de marzo de 1853; murió en Francia el 29 de julio de 1890. Es uno de los pintores más reconocidos de la historia del arte y exponente fundamental de la vanguardia pictórica conocida como postimpresionismo[18]. Además de haberse dedicado a la pintura, Van Gogh fue un teólogo frustrado y fanático religioso; durante un tiempo fue misionero y ayudaba a mineros de la región de Mons[19] en las minas de Borinage, Bélgica; ahí, en 1878, "en condiciones extremadamente duras realizó durante 22 meses un trabajo evangelizador entre los mineros

[17] Ciudadano francés nacido en Argelia (1930-2004), considerado como uno de los más influyentes pensadores y filósofos contemporáneos. Lo más reconocido en su pensamiento es la *deconstrucción*, saber que ayuda a analizar y revisar fuertemente las palabras, los conceptos y sus significados. El discurso deconstructivista pone en evidencia la incapacidad de la filosofía de establecer un piso estable, sin dejar de reivindicar su poder analítico.

[18] Postimpresionismo es un término histórico-artístico que se aplica a los estilos pictóricos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX posteriores al impresionismo; fue acuñado por el crítico británico Roger Fry con motivo de una exposición de pinturas de Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent Van Gogh que se celebró en Londres en 1910. Este término engloba en realidad diversos estilos personales planteándolos como una extensión del impresionismo y a la vez como un rechazo a las limitaciones de éste. Los postimpresionistas continuaron utilizando colores vivos, una aplicación compacta de la pintura, pinceladas distinguibles y temas de la vida real, pero intentaron llevar más emoción y expresión a su pintura. Aunque los postimpresionistas basaron su obra en el uso del color experimentado por los impresionistas, reaccionaron contra el deseo de reflejar fielmente la naturaleza y presentaron una visión más subjetiva del mundo.

[19] Mons es una ciudad de la provincia belga de Henao, de la cual es capital. Situada cerca de la frontera con Francia, se encuentra al este del distrito de Borinage, antiguo centro minero del país.

de la zona[20]" y durante un año más en condiciones de extrema pobreza[21] lo hizo en la comunidad de Cuesmes.[22]

Desde su creación en 1886, el cuadro del que se ocupó Heidegger ha dado de qué hablar: hay diversidad de interpretaciones, debates, discusiones sobre la función del arte y análisis filosóficos, semiológicos y estéticos giran en torno a este cuadro. Al respecto, Geoffrey Batchen (citado por Maillard, 2009) comenta que la pintura incitó particular interés por parte de historiadores de arte y filósofos como Martin Heidegger, Meyer Shapiro, Jacques Derrida, Craig Owens, Stephen Melville, James Elkins, Fredric Jameson y Michael Ann Holly, entre otros.

En *La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro*[23], *Schaeffer y Derrida*, Adrián Bertorello (2006: 65-82)[24] expone y desarrolla parte de la polémica que ha suscitado, entre otros referentes, la interpretación de Heidegger[25] sobre el cuadro de van Gogh:

> Schapiro expone sus argumentos contra la interpretación heideggeriana del cuadro de van Gogh en dos artículos. Uno del año 1968, titulado "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh". Y otro del año 1995 en donde retoma los mismos argumentos expuestos casi treinta años atrás. Su título dice así: "Unas cuantas notas más sobre Heidegger y van Gogh". La estrategia argumentativa es muy simple. Encierra dos momentos. El primero, como comenta Derrida, consiste en una trampa. La trampa es la carta que Schapiro le envía a Heidegger en el año 1965 preguntándole a cuál se refería de los muchos cuadros sobre zapatos que Van Gogh pintó. La respuesta del filósofo lo lleva a identificar el cuadro como el N° 255 del catálogo de La Fille. El segundo momento consiste en sacar las consecuencias de la identificación: no se trata de los zapatos de una campesina, sino de los del pintor (hombre de ciudad y no del campo). Por lo tanto "de ninguno de estos cuadros, ni de ninguno de los otros, podríamos decir de modo

[20] http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh
[21] Estas experiencias con los mineros son significativas para Van Gogh y para este estudio debido a que están relacionadas con la obra "Un par de zapatos" y los zapatos que son fuente de inspiración para la elaboración de este cuadro.
[22] Cuesmes es un pueblo belga cerca de Mons.
[23] Fue un historiador del arte estadounidense (1904–1996, Nueva York), experto en arte cristiano primitivo y medieval, pero asimismo en el moderno. Proporcionó nuevas metodologías históricas y miradas interdisciplinares para estudiar las obras de arte.
[24] Profesor de la Universidad de Buenos Aires, su campo de investigación está en la filosofía hermenéutica (Heidegger, Gadamer, Ricoeur) y la teoría de la enunciación (Greimas, Courtés, Parret, Benveniste).
[25] Heidegger (2006: 53) muestra una interpretación sobre el cuadro Un par de zapatos de Van Gogh**:** "En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla el ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las huellas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno.

> apropiado que un cuadro con unos zapatos pintados por van Gogh expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo.
>
> Schapiro hace dos comentarios sobre esta falsa identificación: a) la lectura de Heidegger es una proyección arbitraria sobre el cuadro de su propia concepción de la sociedad. La interpretación es una libre asociación de sus propios prejuicios, y b) todos los predicados atribuidos a los zapatos del cuadro pueden muy bien atribuirse, a partir de la simple observación, a dos zapatos reales. La pintura no agrega nada a la realidad, el arte carece de un poder metafísico.
>
> Una vez refutada la interpretación de Heidegger, Schapiro propone lo que sería una lectura adecuada del cuadro. Esta lectura se funda en la correcta identificación del cuadro y, consecuentemente, en la identificación del portador real de los zapatos. La interpretación dice así: la pintura de los zapatos muestra el significado que tenían para Van Gogh y no para una campesina de Schwarzwald. Shapiro cita un pasaje de las memorias sobre Van Gogh de Gauguin: "En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esta vieja reliquia". La cita del texto de Gauguin continúa relatando la historia de los zapatos. Al final Schapiro comenta: "la historia de Gauguin confirma el hecho fundamental de que para van Gogh los zapatos eran una parte importante de su propia vida, una reliquia sagrada.

Las confrontaciones en torno al sentido y significado de las obras de arte son muy comunes en el campo de la historia del arte. Durante mucho tiempo se intentó la determinación de formas específicas para interpretar las obras de arte. Algunos artistas tenían como intención provocar determinados significados e interpretaciones en sus espectadores y muchas veces no era valorizada ni reconocida la particularidad y diversidad de la interpretación del objeto artístico por parte del espectador; la revelación de la subjetividad del individuo, la estructuración de una verdad particular como obra de arte pasaba desapercibida o era menospreciada.

Heidegger y Schapiro formalizan cierto decir sobre el cuadro de Van Gogh tomando en cuenta diversos objetos, entre ellos algunos comunes como la persona relacionada con el uso y desgaste de los zapatos representados, objeto personificado que falta en la imagen pero que surge del vacío, elemento constitutivo del útil en juego. Esto ha producido diversas interrogantes: ¿a quién atribuir los zapatos?, ¿quién los usó, la campesina o Van Gogh?, etcétera. Continúa Bertorello (2006: 72) con su análisis:

> Derrida hace una lectura detallada del texto de Schapiro para mostrar las simplificaciones de su interpretación del texto de Heidegger. La primera simplificación está en el desconocimiento del contexto argumentativo en el que Heidegger introduce el cuadro de Van Gogh: "El recurso al «célebre cuadro» se justifica en primer lugar a través de una pregunta por el ser-producto y no por la obra de arte. Es como al pasar, y retrospectivamente, que parece hablar de la obra en cuanto tal. En el punto en que Heidegger propone volverse hacia el cuadro, no se interesa entonces por la obra sino por el ser-producto del cual los zapatos –cualesquiera sean- proveen el ejemplo.

Este ser producto como obra de arte es uno de los objetos de interés para nuestro estudio, pues permite hablar de varios fenómenos tanto psicológicos como lingüísticos además de mostrar la particularidad de la experiencia artística para el sujeto del deseo. Continúa Bertorello (2006: 72):

> El desconocimiento del contexto argumentativo es el índice más evidente de una ignorancia aún más profunda: la de la filosofía de Heidegger. Ella es la que mueve a Schapiro a plantear el problema de la restitución. Derrida, que conoce detalladamente la terminología heideggeriana, resuelve dicho problema con el siguiente argumento: que sea de una campesina o de un campesino, de un citadino o de van Gohg, da exactamente lo mismo. "Todo lo que se refiere al mundo «campesino» es al respecto una variable accesoria, aun cuando se trata en buena medida de una «proyección» y responda a catexis patéticas-fantasmáticas- ideológicas-políticas de Heidegger (…) La característica «campesina» sigue siendo aquí secundaria. La «misma verdad» podría ser «presentada» por cualquier otro cuadro con zapatos, incluso por cualquier experiencia de zapatos e incluso por cualquier «producto» en general**:** *se trata de la experiencia de un ser-producto que vuelve de «más lejos» que la pareja materia-forma*[26], incluso que una «distinción entre las dos»". ¿Por qué da exactamente lo mismo? La respuesta está en la siguiente afirmación "La pertenencia del producto «zapatos» no remite a tal o cual subjectum, si siquiera a tal o cual mundo. Lo que se dice de la pertenencia al mundo y a la tierra vale para la ciudad y los campos. No de manera indiferente sino igual". La respuesta de Derrida se funda en el concepto exacto de lo que Heidegger entiende por mundo. El mundo no significa ni las cosas que existen con independencia del hombre (los entes), ni alude primariamente una descripción del contenido como en la expresión "mundo campesino" o "mundo religioso". El mundo tiene un sentido formal. Heidegger lo denomina "la significatividad" (Bedeutsamkeit). Dicho muy brevemente: *el mundo es una concatenación de significados referidos a un yo que obra aquí y ahora. Para ese "yo" las cosas se presentan no como objetos neutros y desprovistos de valor, sino como algo significativo, es decir, como entes referidos axiológicamente a sus intereses.*[27] Para evitar todo vínculo con la tradición moderna, que describe al "yo" como un sujeto que pone una distancia objetiva con las cosas, Heidegger lo describe como un sujeto histórico".

[26] Destaco yo esta parte del texto.
[27] Destaco yo esta parte del texto.

Heidegger es consciente de esta verdad particular, objeto de deseo y de su mundo que se le revela; como tal, dice sobre esa forma y apariencia particular y subjetiva para mostrárnosla, con diversos fines, posiblemente entre ellos el de formalizar y mostrar el significado de uno de los conceptos primordiales en su obra teórica: *el mundo* en contraste con la tierra, la obra de arte. Así, Heidegger intenta dar una muestra particular de cómo el mundo emerge y se estabiliza simbólicamente con base en una cosa, manteniendo lo subjetivo de este movimiento fundamental y creacionista. Sigo citando a Bertorello (2006: 73):

> La acuñación terminológica de ello es la terminus tecnicus "Dasein". La expresión "mundo de la campesina" puede parafrasearse así: "mundo de la campesina en tanto Dasein" o "el conjunto de significados que los entes del entorno tienen para una campesina que es un yo histórico, es decir, un yo que existe aquí y ahora, y que guarda una relación axiológica con los entes". Por ello dice Derrida que el mundo no se ata a un subjectum, sino a un Dasein. El campesino, la campesina, el ciudadano o Van Gogh tienen estructuralmente el mismo mundo. Cuando *Heidegger hace la descripción del cuadro, lo que le interesa es introducir la noción formal de mundo como un elemento central de la obra de arte: la obra de arte se estructura como un sistema de significados*.[28]

Estos fragmentos extraídos del texto del profesor Adrián Bertorello son de gran importancia para esta investigación, ya que permiten, por un lado, mostrar algunos de los argumentos de personas importantes que han estado en relación con el cuadro y, por otro lado, el texto posibilita una idea clara de la intención de Heidegger al mostrar su interpretación y desarrollar el sentido y significado de la obra de arte y de la experiencia artística en sí. Es importante tener en cuenta la particularidad y subjetividad de la revelación de la obra de arte como experiencia éxtima para el sujeto y la relación de la verdad con la obra de arte que se revela a través de la experiencia subjetiva.

Uno de los motivos principales que detonan estos decires polémicos y las discusiones mencionadas es la disyunción y diferencia de significados y sentidos de conceptos que están en juego en la interpretación y opinión que se ejerce en relación con

[28] Destaco yo esta parte del texto. Lo dicho se puede verificar fácilmente contrastando dos versiones existentes de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. En la primera elaboración, publicada póstumamente bajo el título *Vom Ursprung des Kunstwerkes*: *erste Ausarbeitung* (Heidegger, 1989). Heidegger introduce la noción de mundo como un elemento esencial de su concepción de la obra de arte, pero sin la referencia ilustrativa al cuadro de van Gogh.

una cosa; malos entendidos que nos obligan a hablar y pensar más allá de la cosa misma. Con este trabajo pretendo mostrar un análisis de lo particular y subjetivo de la experiencia artística como verdad para el sujeto del significante, de la formalización del pensar a través del decir y la exposición de estructuras condensadas de una subjetivación significante particular en relación con el Otro, el mundo, los objetos y la realidad. De igual manera, también es una propuesta de ajuste de sentidos y significados de conceptos relacionados con la experiencia artística y la obra de arte.

La obra de arte se muestra como una construcción simbólica particular para el sujeto del lenguaje. Este tipo de experiencias particulares permiten dar cuenta de la lógica y forma de elaboración del objeto de deseo y de la realidad humana. Durante mucho tiempo se ha creído en la realización universal y común del significado de la obra de arte, pasando por alto tanto la particularidad de ésta como el sentido subjetivo de su revelación. Podemos pensar entonces el argumento de Shapiro respecto a la "verdadera interpretación" del cuadro de un par de zapatos de Van Gogh, enfocado más en la subjetividad del creador, como un significado inicial que intenta ser común al cual yo llamaría *significación* o *interpretación original*, muy distinto de la verdad particular que nos revela Heidegger como espectador "libre", mostrándonos un complejo significante con el fin de dar un sentido y un significado para lo que se conoce como obra de arte. El objeto artístico y la obra de arte como objeto de deseo y objeto causa de deseo son conceptos de gran utilidad para la aplicación y desarrollo de significados psicoanalíticos, a través del análisis del fenómeno de la experiencia se pone de relieve la lógica subjetiva del deseo y permite dar cuenta de la relación éxtima[29] existente entre el sujeto del deseo con su realidad y su mundo.

[29] Concepto relacionado al sentido que Jacques Alain-Miller le da a esta palabra en su libro *Extimidad*, referente a una estructura de relación entre el sujeto y el objeto de deseo (lenguaje), a aquello que está más próximo sin dejar de ser algo exterior, lo más cercano externo, lo más intimo, algo que se construye y que es pensable, eso que es lo más profundo del ser, lo esencial, eso que generalmente es secreto, invisible y muchas de las veces impenetrable.

Capítulo II. De la vivencia a la experiencia

En los hombres profundos todas las vivencias duran mucho tiempo.

(Gadamer, 1999: 104)

El arte permite al sujeto la posibilidad de reencontrarse, de formalizar verdades[30] aproximadas o, como Lacan decía, *verdades a medias*, en relación a sí mismo y a su mundo. Uno de los objetivos de esta investigación es darle determinado sentido de orientación epistemológica a los conceptos *vivencia* y *experiencia*, ya que estas estructuras semánticas permiten explicar, de algún modo alterno al positivismo lógico y al empirismo racionalista, el conocimiento objetivo–subjetivo y subjetivo-objetivo del mundo y del ser. En este sentido, es necesario determinar el sentido y significado del par de conceptos mencionados para no confundirlos con el sentido coloquial que se acostumbra a darles, considerando también la aparición lógica-temporal de ambos sucesos.

La experiencia artística se encuentra íntimamente relacionada con las experiencias estéticas y creativas. Centraré mi decir en la experiencia artística, la cual pone en relación al sujeto de la significación con el decir y la cultura, con lo creado, sea bello o no, ya que no toda producción artística se encuentra relacionada con la conjunción del placer y lo bello, algunas producciones artísticas remiten a expresiones estéticas relacionadas con lo ominoso, el horror, el sufrimiento[31], etcétera. Lo bello no le es propio al arte, podemos encontrarlo también en la naturaleza, muchas veces bajo el atributo de lo sublime o encantador.

En algunos discursos y textos de grandes pensadores[32] podemos encontrar un sinnúmero de experiencias relacionadas con las vivencias de sus autores. En los textos de

[30] Verdad en el sentido de una desocultación, de una apertura del mundo, de un movimiento significante, de una acción particular y subjetiva; implica movimiento, creación y establecimiento de algo.

[31] Algunas obras de arte representan la conjunción entre lo bello y lo ominoso, lo que angustia, algunos complejos y movimientos artísticos como el *arte macabro* están relacionados con este tipo de juegos estéticos donde los objetos artísticos se caracterizan por la conjunción de significados estéticos con significados relacionados con lo extraño, que angustia, lo que da pena, lo que produce asco, etc. Algunos artistas representantes de este género de expresión son Michael Hussar, Mia Makila y Vincent Castiglia, entre otros.

[32] Filósofos, artistas, psicoanalistas, antropólogos, etcétera. Lacan y experiencias de sus clases, Freud y su vivencia en el Partenón, Heidegger y su experiencia ante el cuadro de van Gogh.

Freud y en los textos freudianos, no sólo encontramos experiencias relacionadas con vivencias de pacientes y de los autores, muestran también un modo particular de producir, analizar y desarrollar algo. Es por medio del análisis de las vivencias personales[33], acompañadas de sus diversos afectos particulares, que en algunas ocasiones se logra transmitir y poner en forma a través del lenguaje experiencias, algunas veces densas, profundas y desarrolladas[34], que ponen en juego un saber, una verdad en relación con diversos objetos particulares del mundo y de la realidad de sujeto.

La palabra vivencia se relacionó con un significado que fue puesto en práctica y se introdujo al discurso común mediante la literatura biográfica del siglo antepasado (Gadamer, 1960). Este concepto en nuestra sociedad actual se confunde frecuentemente con el sentido que se otorga a la palabra experiencia, usando ambas palabras como sinónimos. Para este trabajo, es interesante y necesario mostrar cómo algunos autores han trabajado la exposición de esta diferencia conceptual, con el fin de producir un sentido útil al significado de ambos términos.

En el texto *Verdad y método* de Gadamer (1999: 96) podemos encontrar a pie de página, en una nota escrita por el traductor, el siguiente contenido en relación con el concepto *vivencia* y la lengua alemana: "*Vivencia* es el neologismo que propuso Ortega para introducir el término alemán *Erlebnis*, el cual es la forma sustantivada del verbo *erleben*. Este verbo representa la forma transitiva del verbo *vivir. "Erleben*[35] *significa estar todavía en vida cuando tiene lugar algo"*. Ese algo y esa temporalidad lógica, a la cual pertenece esta presencia precaria que aparece, es un punto referencial de importancia en este estudio; permite explicar la procedencia del complejo de apariencia simbólica que se pondrá en íntima relación con lo que delimitaremos como una interpretación, obra artística o de arte. "Erlebnis: por una parte la inmediatez que precede a toda interpretación, elaboración o mediación y que ofrece meramente el soporte para la interpretación y la materia para su configuración" (Gadamer, 1999: 97); dicho en otras palabras, la vivencia

[33] En el seminario 7, titulado *La ética del psicoanálisis*, Lacan expone de forma breve y constante la originalidad de la producción freudiana, este método de análisis y elaboración en cierto sentido.

[34] Dos ejemplos de ello: cuando Freud muestra su experiencia en relación con el análisis de la vivencia con el Partenón y el análisis de su famoso sueño con Irma. En ambos casos podemos ver una particular forma de análisis, en la cual se accede a la construcción de la experiencia tras interrogar el afecto así como eso que se revela en el orden del pasaje-vivencia hacia la cosa.

[35] Este término, base de la palabra *Erlebnis*, se hace habitual en los años 70 del siglo XIX para ser usado en los escritos relacionados con la literatura biográfica. Por ejemplo, aparece en la biografía Schleiermacher escrita por Dilthey (1870) y en la biografía de Winckelmann cuyo autor es Justi (1872).

precede a la experiencia, sirve para dar origen a la interpretación y en algunas ocasiones a la obra de arte.

Gadamer en su texto Verdad y método intenta hacer una diferencia de significados entre los conceptos de vivencia y experiencia. En cuanto al sentido que le otorga al concepto de vivencia con el fin de delimitarlo lo relaciona con diversos significados específicos y proposiciones a lo largo del texto como: lo que está dado de manera inmediata y que es la materia ultima para toda configuración por la fantasía; acto vital, acto del ser comunitario, momento, sentimiento propio, sensación, influjo, estimulación como libre determinación del ánimo, lo originalmente interior, excitación; una referencia intencional; unidad de sentido, unidades últimas de lo dado en la consciencia. Una gran diversidad de sentidos y configuraciones de palabras se encuentran relacionadas con este fenómeno elemental y originario, esto hace referencia a cierto grado de dificultad para definir y establecer un sentido a dicho término debido a que se encuentra y se trata de sitiar cerca de los límites del lenguaje, a lo más próximo a las cosas reales, a lo que resulta inmediato entre la interacción del sujeto del deseo con algo.

Una o varias vivencias pueden permitir o producir la elaboración y desarrollo de una o más experiencias; las vivencias pueden ir ajustando y complementando parcialmente la forma, contenido y sentido de una o varias experiencias a través del desarrollo de la estructura de un decir en particular. Por otra parte, la significación delimita algo, hace referencia a alguna cosa, encierra un complejo particular, relacionado con el flujo significante. El sentido se origina a nivel del *pre*, donde algo pasa, se crea y hace presencia por medio del significante[36] y del decir como sustituto[37] digno de alguna cosa; metáfora que evidencia: una temporalidad lógica, una sustitución, el cambio de apariencia de una presencia y un lugar donde eso inmediato que se revela adquiere posteriormente una consistencia simbólica, una forma estructurada por el significante. La vivencia se encuentra esencialmente relacionada con lo que hace presencia a nivel del *pre*, como se dijo anteriormente se relacionan por medio de aquello inmediato que precede a toda interpretación, elaboración o mediación y que ofrece meramente el soporte para la interpretación y la materia para su configuración. Heidegger a través de su discurso intenta

[36] Partícula, elemento simbólico mínimo que permite establecer sentido y significado de una cosa, crear algo.
[37] Se produce un representante simbólico digno de la cosa por medio del decir, sea éste verbal o pictórico.

ir en sentido y dirección del descubrimiento del ser del cuadro, de la verdad, de su esencia, intenta llevar el discurso a ese nivel de lo pre especular para dar cuenta de esa presencia ominosa y bruta, esencialmente originadora, es por eso que él se ofrece a la mirada, se ubica en la mira, yendo y viniendo de ese lugar originario, de las esencias, de lo pre dicho, de lo pre existente.

La vivencia es lo inmediato, el instante previo de la significación, construcción y revelación de la obra de arte; tanto la vivencia como la experiencia permiten delimitar un acto creativo consciente o inconsciente, que en algunos casos posibilita una cierta aproximación a la cosa, produciendo cierta tensión psíquica que genera algunas veces, según el individuo y la intensidad, la percepción de algún afecto. "La significación es algo que delimita, que cierra. Y si no hubiera sentido no habría significación" (Oury, 2011: 90).

Con *Verdad y Método* podemos dar cuenta de que Gadamer, como otros, se encontraban tratando de mirar y nombrar aquello que se revela y ocurre en torno a la relación entre la vivencia y la significación. En una nota a pie de página, el autor (Gadamer, 1999: 100) hace referencia a la significación: "Acto vital, acto del ser comunitario, momento, sentimiento propio, sensación, influjo, estimulación como libre determinación del ánimo, lo originalmente interior, excitación, etcétera". Podríamos decir que la significación es propia del sujeto del habla, es un acto particular y de gran importancia, en ocasiones relacionada con la percepción y consciencia de sensaciones, afectos que hacen referencia a la suposición de cierto grado de tensión psíquica. La significación y la vivencia se nos presentan como elementos delimitados, unitarios. Tanto la vivencia como la experiencia son significaciones sin embargo diferentes en cuanto a consistencia y forma simbólica, pertenecen a diferentes temporalidades en referencia con la puesta en relación del sujeto del deseo con la cosa que se significa.

Para la comprensión lógica y temporal de los conceptos mencionados, es conveniente formalizarlos con la ayuda de un soporte imaginario, a través de un ejemplo particular. Para ello he desarrollado un esquema que tiene como fin situar el origen y elaboración de una experiencia particular dentro de coordenadas, relacionándola con objetos particulares para especificar el significado y sentido de algunas proposiciones anteriormente expuestas.

La imagen hace referencia a una experiencia particular que muestra Heidegger en su texto *El origen de la obra de arte*, donde narra la interpretación de un cuadro (como interpretación entiéndase la obra de arte y no el cuadro), aquí es preciso especificar y determinar la forma y orden en la nominación de los objetos en juego a través de esta lógica discursiva; es necesario no olvidar que en otros discursos, alternos a éste y relacionados con los fenómenos del arte, la obra de arte puede hacer referencia al cuadro como objeto físico y no a la interpretación del mismo. Soy más o menos consciente que esta forma discursiva específica tiene el riesgo de causar mal entendidos y discusiones, por eso me he dado la libertad de establecer de la forma más clara mis referentes y significados, sin ignorar ni dejar de lado la posibilidad de que para alguien más las nominaciones y referencias de significado puedan ser diferentes, aunque estemos hablando de lo mismo, de eso que ocurre referente a una cosa determinada.

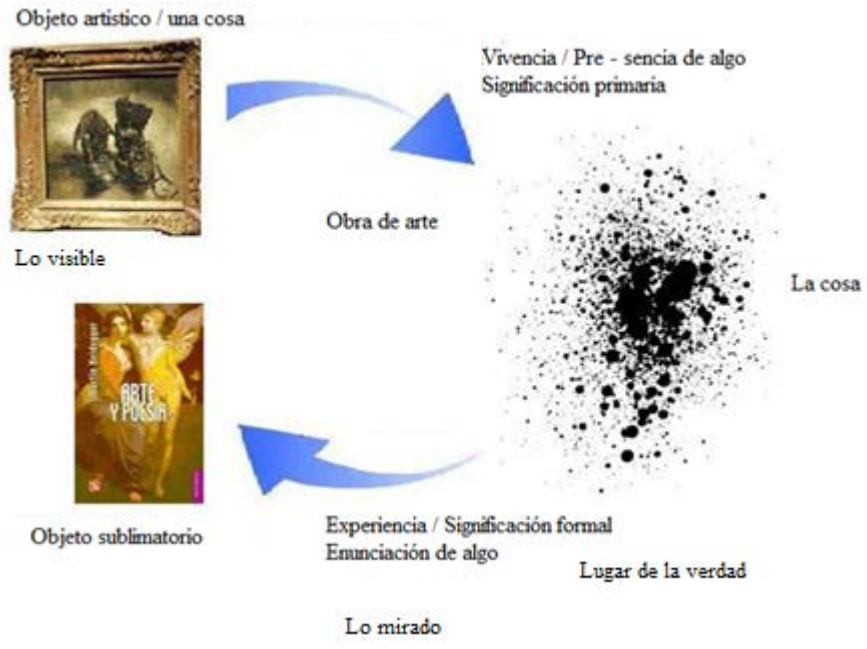
Lo que muchos nombran *obra de arte*, lo que puede hacer referencia a un cuadro, una melodía, etcétera, para otros puede ser sólo el objeto artístico en cuestión y no la obra de arte en sí, es decir un objeto ideal. En la siguiente imagen recibirá el nombre de objeto artístico (el cuadro) y, no yéndonos tan lejos, él mismo, a su vez, no deja de ser una cosa; este objeto, artístico o no, es objeto y se funda en una cosa. El ser objeto para una sociedad de hablantes implica la elaboración de cierta significación, la mayoría de las veces entre los hablantes de esa sociedad que lo perciben.

Entre la percepción de una cosa y su significación se produce la emergencia del objeto por medio la cosidad de esa cosa, esto hace referencia a un proceso formal muchas de las veces instantáneo, precario y de consistencia simbólica inconsistente. Cuando esta presencia simbólica es mirada y ha recibido la atención del sujeto (es decir cuando ha pasado a ser su apariencia más o menos consciente) el sujeto, en el mejor de los casos, hace un intento voluntario o involuntario de dar una forma simbólica más ordenada, racional y personal, con el fin de reconocer al objeto como tal y poder servirse de una significación para diversos fines y usos particulares.

Ese cuadro de van Gogh (objeto artístico; objeto porque se puede hablar algo de esto y artístico por ser pintura, considerada como un medio de expresión artística) es mirado por Heidegger quien, a su vez, es consciente de que ese objeto, además de ser un

objeto en el mundo, es también una cosa ahí en su mundo circundante. Ese objeto, a través de su material significante contenido en su apariencia, le permite al espectador significar algo, es decir, se produce una relación asociativa entre el material significante percibido en la apariencia del objeto, con la estructura significante y particular del sujeto que la mira, para así delimitar ese objeto centralizado (la interpretación) y poder separarlo de las demás cosas.

Este significado y producto de esta puesta en relación y puesta en forma es lo mirado, lo que inspira, un objeto de consistencia simbólica, una forma muy subjetiva que representa a su vez algo para el sujeto de forma consciente o no. La temporalidad de la vivencia la sitúo de manera más próxima a la percepción del objeto artístico como cosa, una presencia más precaria que la experiencia en sí, y a esta última la relaciono con una temporalidad posterior, propia del acto, de la elaboración del complejo simbólico formal que se relaciona con el decir coherente sobre eso que revela. Con el siguiente esquema se ilustra lo antes mencionado.



38

Imagen del supuesto de la temporalidad lógica de la vivencia y experiencia referente al caso en particular de Heidegger.

[38] Este diagrama permite imaginar el fenómeno en particular del que se ocupa esta tesis: el origen de una obra en relación con otra. Dos movimientos de significación, el de la vivencia y el de la experiencia. Este diagrama es desarrollado en un capítulo posterior.

La vivencia como efecto del significante[39] es propia del sujeto del habla, un fenómeno relativo a una temporalidad y una subjetividad que se originan en la dimensión del pensamiento y del lenguaje, en lo anterior o precedente a la solidificación y formalización propia del ser[40]. "Excitación", dice Gadamer, refiriendo la tensión psíquica y corporal en algunos casos, presencia de afectos, sentimientos[41], sensaciones y, en los casos más extremos, con la presencia de lágrimas, sudoración, incremento de la frecuencia cardiaca y de la respiración.

Es aquí donde nos encontramos en otro punto en relación con el objeto artístico, territorios cercanos a la presencias de cosas reales, de los "atolladeros simbólicos", deficiencias en la consistencia del universo simbólico del sujeto del habla. Es en este punto (lugar de lo verdadero), donde ejerce el imperativo de la Otredad para dar significado y sentido a *eso* que se revela y se nos presenta; el sujeto del discurso es algunas veces sometido a ejercer una acción en sentido a lo objetivo, de retorno hacia el mundo, lo visible, y es en esta dirección de retorno al mundo de los objetos donde se comienza a crear y construir la experiencia (acceso a la consciencia de una parte de eso). Se estructura por medio del significante, del Otro, de una *fantasía*[42] particular a través de una subjetividad, forma de decir y hacer (estilo). Desde ese sitio[43] es de donde procede la sublimación de la tensión psíquica (regulada por un principio[44]) para dar origen, en algunos casos, a un significado, un complejo simbólico, el cual en el mejor de los casos se lleva a cabo la disminución de tensión, produciendo en ocasiones el sentimiento de placer.

Sucede una metáfora, un acto metafórico, se produce la sustitución aparente de *eso* que se revela precariamente, por una significación formal y simbólica. Al igual que en toda traducción, hay una pérdida de la apariencia y sentido formal de origen (entropía

[39] *Significante* es un término técnico acuñado por Saussure, que Lacan usa de manera muy precisa: no se trata simplemente del aspecto material del signo (como opuesto al "significado", su sentido), si no de un rasgo, una marca que representa al sujeto. Soy lo que soy por medio de significantes que me representan, significantes que constituyen mi identidad simbólica (Zizek, 2010).
[40] En el capítulo siguiente se desarrolla la relación del ser con la experiencia.
[41] "Los sentimientos que, por naturaleza, cubren, ocultan –¿qué?– *die Wirklichkeit*, la realidad". (Lacan, Seminario 7, *La ética del psicoanálisis*, 2005: 37).
[42]La fantasía pertenece más bien a la "rara categoría de lo objetivamente subjetivo, la forma en que objetiva y efectivamente me parece que son las cosas, incluso cuando no me parece que sean así" (Zizek, 2010: 60).
[43] Lugar que Oury maneja como una espacialidad del –pre-, sitio pre-especulativo y pre-discursivo, anterior al lugar del poner en forma. Se aborda este tema en el capítulo 5.
[44] Principio de placer.

discursiva); se genera un sustituto, un resto formal, aparente, de una presencia primaria, inmediata.[45] Este retorno de la mirada al mundo desde la presencia de una Cosa, es parte de la estructura general de la fundamentación, revelación e interacción del sujeto y del mundo como tal; este sentido no es nuevo para el sujeto, sino prehistórico a él, es una estructura fundamental de su constitución misma, mediada por sus posibilidades significantes y estructuras simbólicas preexistentes. Esta estructura puesta en juego de presencia del objeto de deseo implica, por un lado un rodeo y aproximación a la Cosa mediante su cosidad[46], por otro lado una posibilidad de crecimiento y desarrollo significante, tanto de la estructura del sujeto, como de su mundo y de su ser.

Durante la vivencia se puede dar origen a formaciones significantes en diversas formas y sentidos: por asociación, desplazamientos y condensaciones de material significante en la unidad vivencial[47]; en ocasiones pueden resultar extrañas o sin sentido para el sujeto de la enunciación, produciendo diversos afectos en él, los cuales irrumpen en algunos casos hasta la conciencia, presenciándosele como un algo, una presencia real. “Las unidades vivenciales, que son en sí mismas unidades de sentido” (Gadamer, 1960: 102), permiten al sujeto elaborar un objeto significante, objeto de deseo, una fantasía, una interpretación. A su vez, este objeto sublimatorio puede ser usado por el sujeto para diversos fines e intensiones, por ejemplo, como elemento básico, materia prima para alguna producción artística, teórica, para relacionarse con los otros o, simplemente, como medio de producción de placer y satisfacción.

La vivencia no es lo vivido, es lo inmediatamente significante particular y subjetivo, la unidad básica para la configuración de la fantasía, de la experiencia. Lo vivido está en el orden de la experiencia, de lo enunciado y de lo significado formalmente; “Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este «uno mismo» y mantiene así una referencia inconfundible e insustituible el todo de esta vida una”(Gadamer, 1960: 103). La experiencia y lo vivido son complejos formales, estructurados simbólicamente en relación íntima con la estructura subjetiva de quien lo

[45] En el sentido de la unidad vivencial que comenta Gadamer.
[46] *Dingeit*, traducido por Samuel Ramos como cosidad, en el sentido heideggeriano hace referencia a las propiedades y características de la sustancia en cuestión, aquello organizado en torno a la mera cosa, forma de ver la cosa, predicado que enuncia las notas de la cosa; forma de relación entre la cosa y la proposición, relaciones entre la estructura de la proposición y la estructura de la cosa.
[47] La unidad vivencial sirve para la creación del objeto sublimatorio, el cual se puede dirigir y mostrar a otro a través de un código o sistema común, un lenguaje con el que el sujeto del deseo se relaciona con los demás y con su propio mundo.

vive, el sujeto de la experiencia se relaciona y percibe lo vivido a través de una apariencia de consistencia simbólica y formal.

La unidad vivencial puede revelarse mediante una forma extraña, aparentemente carente de sentido y de significado consciente para el sujeto de la vivencia; ante esto el sujeto estará en posibilidades de ejercer un trabajo de significación con el fin de poder saber sobre eso que no sabe que sabe. La experiencia artística es posibilitada por una actitud que permita el momento de contemplación[48] y de elaboración del objeto ideal. La actitud puede ser activa o pasiva, en ocasiones algunas personas buscan a voluntad vivencias y experiencias artísticas con diversos fines, por ejemplo para lograr estados profundos de inspiración. En otros casos la experiencia artística es dada de forma involuntaria, inesperadamente. Para la elaboración óptima de la experiencia artística debe contarse con facultades mentales y físicas óptimas[49], en el mejor de los casos ejercitadas y desarrolladas; también es importante una disposición adecuada de los órganos de los sentidos para una percepción favorable del objeto.[50]

En la elaboración de la experiencia artística se pone en juego un acto creativo, ya que es la experiencia misma una creación, una forma de pensar y hacer, una elaboración significante de la vivencia, estructurada en algún sentido, de aquello que acontece en relación con el objeto artístico. La creación como obra de arte, se puede usar, percibir, comunicar, mostrar y decir parcialmente de diversas formas. Freud nos muestra una experiencia particular con relación a una visita que hizo al Partenón[51]. Es visible un método bastante particular de abordar la cosa, una forma de analizar y trabajar las vivencias

[48] Contemplar proviene originariamente de la palabra griega *theoría*, que significa ver. Contemplación es, pues, visión, es decir teoría. El sentido filosófico originario de teoría es el de contemplación, especulación, el resultado de la vida contemplativa o vida teórica. Hoy, el sentido del término contemplación, búsqueda más o menos metódica de un conocimiento de las realidades superiores, se refiere exclusivamente al campo religioso o estético, connotando siempre una cierta liberación de la vida práctica. (http: //mercaba.org/DicPC/C/contemplacion.htm, consultada el día 28 de agosto de 2013).

[49] En el psicótico hay una imposibilidad de construcción de la experiencia artística. Lo que éste construye está en el orden del sí mismo y no en la dirección de la de un algo *ahí*. Para que la realidad de esa vivencia pueda ser elaborada se necesita de lo reprimido primordial para que el fantasma fundamental pueda ejercer su función estructuradora de la vivencia en relación con el mundo y lo vivido.

[50] Alguien con una disfunción en su sistema auditivo tendrá problemas, incluso incapacidad, para acceder y elaborar una experiencia artística de la cual el punto de acceso sea una cosa sonora; alguien en coma difícilmente experimenta una vivencia artística.

[51] Freud (1926) escribe una carta a Romain Rolland, con motivo de su cumpleaños y por la admiración que a éste le tiene, donde le relata una particular experiencia, producto del análisis de una vivencia producida en relación a su visita a la Acrópolis, narra las vicisitudes y contingencias de un viaje a Atenas en compañía de su hermano 10 años menor que él. Es importante tener en cuenta que, Freud usa en referencia a este fenómeno que se revela y en el cual pone su atención para el análisis, lo nombra como "esa pequeña vivencia" la cual había estado recordando durante unos años sin su comprensión. Lo interesante de este texto es que podemos dar cuenta de la forma de proceder de Freud para el análisis de vivencias tanto personales, como del otro. podemos dar cuenta de una serie de partículas que complementan la estructura general de una vivencia estética, así como el análisis de ésta y su estructuración a modo de experiencia. Esta forma de proceder creadora y analítica es en cierta forma ejecutada en ocasiones por Lacan (en una clase de éste donde hace referencia a los planetas y lo real, este analiza cierto sentimiento, afecto con el cual termina la clase pasada de su seminario, y es éste afecto el punto de acceso a un análisis y a su interpretación de cierta circunstancia.

y de desarrollarlas como experiencias profundas por parte de Freud: usa los afectos como puntos de acceso para poder analizar la unidad vivencial y construir la experiencia, lleva a cabo una construcción simbólica en determinado sentido y dirección que va del cuestionamiento y percepción del afecto hacia la construcción de un decir en cierto sentido. De este modo, el afecto es sustituido por una interpretación y al crear ésta, al sublimar eso, se produce una reducción de tensión psíquica; el sujeto, en el mejor de los casos, puede obtener un *plus* afectivo un tanto placentero. "La verdadera interpretación no es forzosamente verbal: es quizá un silencio: ella puede sobrevenir fuera de las sesiones analíticas si hay un proceso puesto en marcha. Puede ser que un cuadro haga interpretación, es decir, que después, eso no será nunca más como antes. La interpretación es lo que se inscribe y pone en cuestión a lo Real", señala Oury (2011: 134).

La interpretación puede formarse durante o después del momento real de la presencia y contemplación del objeto artístico, como también puede ésta, en relación con el mismo objeto, tomar diversas formas, llegar a ser significada en formas diferentes. Incluso por medio de esta puesta en relación con esto, algo de la relación del sujeto con lo simbólico puede modificarse y ejercer un cambio significativo en la estructura del sujeto de la experiencia.

Freud y Lacan a lo largo de la producción psicoanalítica nos muestran que, tanto el análisis de la vivencia artística como el de experiencia artística, son actos productivos y útiles. El análisis de la vivencia es personal, particular y subjetivo, puede producir la subjetivación de algo, así como procurar la construcción de una experiencia útil. Tanto las experiencias artísticas, como las favorecidas por la clínica psicoanalítica, tienen un punto en común: ambas categorías de experiencias se prestan para un análisis general y colectivo en diversos planos (el psicoanalítico, el filosófico, el estético, etcétera). Por otro lado, ambas experiencias ofrecen al interesado en el psicoanálisis un complejo de material significante con el cual se pueden hacer minuciosas investigaciones para producir desarrollos teóricos.

En la experiencia artística el afecto, que en algunas ocasiones se presenta de manera consciente, nos puede indicar que nos encontramos en los límites de la dimensión simbólica, en sus "atolladeros" cerca de lo real. Algunas veces podemos encontrarnos ante

un imperativo, el cual suele estar relacionado con una necesidad de significación para tramitar eso que se revela. De no ser elaborada, es posible que la misma presencia real, atolladero simbólico, en forma de sensación o afecto, devenga en una repetición o retorno constante[52], exigiéndole al sujeto una significación, similar a la forma y lógica de la estructura del trauma patológico, como una especie de trauma estético[53], una forma despatologizada de la estructura del trauma.

La interpretación que nos muestra Heidegger del cuadro de van Gogh, a través de una apariencia poética[54], habla de una experiencia registrada en el texto *El origen de la obra de arte* que permite realizar diversos análisis desde ópticas diferentes, de diversos objetos y fenómenos en relación con el sujeto de la enunciación; así lo han hecho también otros académicos.[55] La mencionada experiencia remite a una vivencia original y subjetiva en relación con una obra pictórica específica, es usada en este caso para la producción de una significación relacionada con un discurso filosófico que se muestra al otro con algún fin en específico. En algunas ocasiones la significación que se revela en relación con un objeto artístico tiene la estructura de un discurso delirante, aparece y se revela cumpliendo alguna función, sustituyendo algo de forma diversa y particular, en relación a la aproximación de una cosa o varias cosas, por medio de un decir en ocasiones aparentemente carente de sentido y de un significado formal.

El filósofo polaco Tatarkiewicz (2002: 355) señala algunos aspectos en torno a la relación existente entre la locura y la experiencia artística, mencionando un punto de vista perteneciente a la época del barroco tardío en la cual se considera que "la esencia del arte era la *manía*, la locura; retoma la afirmación que Gravina hace en 1708: " la respuesta a la belleza y al arte se distingue por el hecho mismo de las emociones irracionales que toman posesión de la mente, llevándola hacia un estado de exaltación y alejándola de su curso

[52] Al inicio de su experiencia en el Partenón, Freud menciona que esta situación la ha venido recordando desde hace unos años, aunque sin haber ejercido sobre ella un análisis, una elaboración significante de la misma.
[53] Al final de esta tesis se anexa un ensayo sobre los fenómenos del tarareo y la repetición de fragmentos sonoros, su posible constitución y psicodinámica.
[54] Como por ejemplo Heidegger (2006: 53) en el siguiente pasaje**:** "En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla el ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las huellas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno".
[55] Trabajos de análisis ejercidos por el filósofo del arte Shapiro (1968; 1998) y por el filósofo francés Derrida (2001).

normal. Este estado de euforia que se encuentra al borde del frenesí, como cuando «la gente sueña con los ojos abiertos», fue denominado por Gravina como delirio".

Es interesante el sentido expuesto en estos enunciados por Tatarkiewicz, pues me parece que con ellos el autor hace referencia a una irrupción de ciertos afectos que dislocan el pensamiento, una presencia densa que somete a la cadena significante del sujeto del inconsciente a un desvío involuntario que lo lleva a la realización de una significación de apariencia ilusoria o irracional, la cual posiblemente causa efectos diversos en la estructura fundamental del sujeto de ese discurso. Tanto la vivencia como la experiencia artística pueden provocar o permitir al sujeto la percepción de una realidad temporalmente surrealista[56], una coexistencia o ensamblaje de lo racional y lo irracional, un híbrido, una realidad alterna[57] particular y subjetiva que puede revelarse al sujeto de la experiencia y a otros. Esta revelación, en ocasiones produce cambios subjetivos en el sujeto del inconsciente, del mismo modo que posibilita la elaboración de formas pulsionales y la revelación de verdades particulares.

En la subjetivación del mundo exterior "algo tría, tamiza, de tal suerte que la realidad no es percibida por el hombre, al menos en estado natural, espontáneo, más que bajo una forma profundamente elegida. El hombre tiene que ver con trozos elegidos de la realidad" (Lacan, 2005: 62). En otras palabras, sólo se percibe y captura una parcialidad, una aproximación particular y subjetiva de la cosa; esta captura está permeada y regulada por algo que se encuentra en estrecha relación con la estructura del lenguaje y la dimensión simbólica. Así, cada hombre subjetiva su ambiente y su mundo exterior de una forma particular y a su vez construye una realidad subjetiva, un mundo propio que le permite coexistir con los otros y sus realidades.

Cuando una cosa surge a través de los atolladeros del discurso, de lo mundano, ahí, en lo simbólico, la revelación de la apariencia de la cosa es efecto; producida por la dislocación significante que causa una presencia bruta y ominosa en la realidad y percepción del sujeto del deseo, genera sus efectos en el discurso del sujeto. Esta presencia real, eso que aparece, *se tiene* que significar de alguna u otra forma; es causa del deseo y de

[56] Breton, en el *Primer Manifiesto Surrealista,* brinda al término "surrealista" un sentido determinado que tiene que ver con la armonía entre la realidad psíquica y la realidad común.
[57] Realidad como estructura, efecto, de una acción significante del sujeto.

la acción de significación, por lo tanto la significación deviene como sustituto parcial de algo real. Esa significación, aun en su forma más aproximada a lo real, como vacío o falta, tiene posibilidad de inscripción en el deseo del sujeto y entra en posibilidad de asociación con el contenido yoico de éste.

En algunos textos, Heidegger (2006: 70) usa el concepto *tierra*[58], cuyo significado se encuentra íntimamente relacionado con lo que es el mundo; "el hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo." Una obra implica la presencia de la tierra, así como ninguna obra existe sin la tierra como referente. "El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo. (…) El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar la tierra".

La utilidad práctica de la experiencia artística permite en algunas ocasiones la construcción y desarrollo de teorías relacionadas con el discurso científico y del arte, mediante el análisis de los fenómenos que se revelan efectos de la puesta en relación del sujeto con algún objeto artístico del mundo. Ese algo útil originario en la vivencia artística puede posibilitar la producción de un objeto sublimatorio; a veces su creación es acompañada de algún afecto placentero, el objeto es construido por medio de una apariencia simbólica a través de un decir verbal o pictórico, representa y es garantía de un proceso formal, de una puesta en relación entre el objeto y la cosa. El pasaje en sentido cosa-objeto permite cristalizar, por medio del registro del discurso, el movimiento del lenguaje y la configuración del acto del decir.

El acto creativo hace presencia parcial en la dimensión de la experiencia, es sublimación, una emergencia de algo en el mundo, se relaciona con el deseo, representa implícitamente la voluntad creativa del sujeto de la representación. Muchas veces el objeto sublimatorio puede llevarse a cabo de forma inconsciente y pasar desapercibido por su creador. Por medio del Otro[59] surge la experiencia de la vivencia; ésta puede ser

[58] "Al establecer una obra, un mundo, hace tierra" (Heidegger, año: 67). No sólo en Oury y Lacan encontramos este sentido de revelación y de pasaje hacia la cosa, también Heidegger habla de esta función y revelación estructural.

[59] El Otro: "El orden simbólico, la constitución no escrita de la sociedad, es la segunda naturaleza de todo ser hablante, está ahí, dirigiendo y controlando mis actos; es el agua donde nado, en última instancia inaccesible –nuca puedo ponerlo frente a mí y aprehenderlo- (…) A pesar de su poder fundador, el gran Otro es frágil, insustancial, propiamente virtual, en el sentido de que tiene las características de una pseudoposición subjetiva" (Zizek, 2010: 18-20).

objetivizada de forma parcial en el mundo, en un decir. La experiencia del Otro es el efecto de la formalización de la vivencia; la experiencia como objeto delimitado se puede revivir a nivel del significante y ser transmitida por medio del decir a otro. La experiencia es transmisible y está estructurada por el lenguaje, remite a una cosa y en ocasiones se encuentra asociada a un lugar y un tiempo determinados. La experiencia puede traducirse a diversos sistemas discursivos y ser desarrollada a través de diversos saberes.

Hay experiencias en relación con lo cultural, el arte, la naturaleza, el ser. Estas últimas son las experiencias propias del psicoanálisis, a veces efecto que se encuentra relacionado con algún objeto artístico.[60] La experiencia puede provocar la representación de diversos complejos simbólicos, asociaciones, registros mnémicos, etcétera. La experiencia puede estar estructurada en torno a diversas cosas: cuando se hace referencia a una cosa podemos estar hablando de más cosas, de uno mismo, etc.

La cosa se manifiesta y registra por medio de la experiencia de forma parcial y limitada ya que el lenguaje no permite su captura y representación total, esto posibilita un sin número de formas de decir sobre la cosa y niveles de desarrollo del decir sobre ésta. La "experiencia de "realidad" está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real (…) el fantasma queda del lado de la realidad (…)" (Zizek, 2010: 64). El fantasma, el deseo y el sujeto del inconsciente, son efectos del significante, están estructurados por el lenguaje del mismo modo que lo están las experiencias.

Las representaciones y los elementos significantes relacionados con la vivencia son los que dan cuenta de ella, ya que permiten su análisis, simbolización, desarrollo y su materialización en el mundo. Lo "que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita frente a otras vivencias –en las que se viven otras cosas-" (Gadamer, 1999: 104). La vivencia es una unidad, una forma de apariencia y en ocasiones de límites confusos. La unidad vivencial se estructura como efecto de la relación de la cadena significante del sujeto del deseo con un objeto-causa-real del mundo que impulsa el origen de la vivencia; se realiza la interacción del mundo particular del sujeto en relación con una cosa y, a su

[60] Experiencia de Dora con el cuadro de la Venus, analizada por Paul Laurent Assoun, en relación con el análisis hecho por Freud.

vez, esta acción genera el complejo simbólico que da cuenta de una presencia que se revela temporalmente como efecto circunstancial y constitutivo de la realidad del sujeto.

La forma, tanto de la vivencia como de la experiencia, depende del mundo y estructura subjetiva del sujeto en cuestión y las formas de relación que establece éste con su realidad. La forma de la experiencia es casi siempre de mayor consistencia simbólica y de mayor contenido y estabilidad significante que la forma y contenido significante de la vivencia. El predominio y mayor elaboración de la apariencia simbólica de la experiencia permite una mayor percepción consciente de esta, su registro y su transmisibilidad a otro.

Tanto el discurso del arte como el del psicoanálisis[61] están vastos de registros de experiencias de diversas formas (sueños, eventos traumáticos, etcétera); desde tiempos remotos, el sujeto del lenguaje se ha relacionado con dichas experiencias y han sido usadas de distintas maneras.[62] La experiencia de una vivencia influye con frecuencia en vivencias posteriores: ese registro formal se inscribe en la estructura formal significante del sujeto del deseo, aportando formas significantes operacionales y latentes, tanto para la elaboración de contenido pulsional como para la importación de formaciones libidinales del mundo del sujeto de la experiencia. Estas formaciones significantes están relacionadas con la forma en la que el sujeto percibe su mundo y la realidad con la cual el mismo se relaciona.[63]

El sujeto del deseo se encuentra en constante elaboración de vivencias y experiencias. Estas formaciones constitutivas y particulares son diversas en sus formas y estructuras; algunas, como lo ha demostrado el discurso psicoanalítico, se encuentran relacionadas con la estructura traumática, por lo tanto una cantidad de estas entran en la categoría de lo psicopatológico y se muestran al otro con diversas intenciones, formas, fines

[61] "La experiencia de Freud se instaura con la búsqueda de la realidad que hay en algún lado en su propio seno, y esta constituye la originalidad de su punto de partida" (Lacan, 2005: 37). Lacan había comprendido muy bien el método bajo el cual Freud producía y se analizaba, expuesto de forma muy sintetizada en la misma página antes citada; se trata del método que intento desarrollar en esta tesis.

[62] Las experiencias oníricas han sido usadas desde hace mucho tiempo con diversos fines. Por ejemplo, Freud y Lacan usan el tan mencionado sueño de Freud con Irma. Así mismo, el famoso pintor Salvador Dalí usaba las imágenes oníricas extraídas de sus sueños como fuente de inspiración para su producción artística; se dice que el músico italiano Giuseppe Tartini compuso su famosa melodía *El trino del diablo* en 1713 "inspirado por un sueño donde vio al maligno al pie de su cama tocar una melodía en su violín. Al despertar, comenzó a trascribirla en su papel pautado y, a pesar de su hermosura, al parecer no era nada comparado con lo que realmente llegó a escuchar en su sueño" (http://mundosoniricos.foroslatin.com/t29-el-trino-del-diablo-de-guiseppe-tartini.)

[63] En las experiencias traumáticas, cuando una circunstancia en común es vivenciada por diversos sujetos, esta es vivida de manera particular por cada individuo, como por ejemplo en el caso de las guerras y las violaciones; estas circunstancias violentas generan en algunos sujetos complejos traumáticos y en otros no. Zizek (2010), en su texto *Como leer a Lacan,* aborda la cuestión sobre la diferenciación y la disposición simbólica para la estructuración de dichos complejos traumáticos, a propósito de una aproximación al núcleo fantasmal del sujeto y su actualización en la realidad objetiva. He aquí un ejemplo más de la funcionalidad de la diferenciación entre vivencia y experiencia para la manipulación, comprensión y desarrollo de fenómenos de interés psicoanalítico.

y utilidades. El análisis clínico ha dado cuenta de que en ocasiones la elaboración de ciertas experiencias están relacionadas con el fin terapéutico y la intención de saber de y de curarse de cierta cosa.

Tanto la vivencia como la experiencia del análisis y clínica psicoanalítica son complejos significantes que, a través del tiempo, han permitido desarrollos teóricos y prácticos. Por medio de la experiencia del psicoanálisis se ha facilitado la transmisión de un saber y de una práctica en relación al sujeto del inconsciente. Es fundamental importar sentidos a nuestro discurso e idioma para formalizar la distinción específica entre algunos conceptos, trabajo que permite la discriminación, tanto de complejos significantes como de la determinación particular de temporalidades y circunstancias en la formalización subjetiva de la realidad del sujeto del inconsciente.

Esta distinción conceptual es primordial ya que permite, entre otras muchas cosas, fijar puntos de apoyo para la determinación y localización de aparición de complejos importantes en la estructura formativa del mundo del sujeto del deseo, que se muestran como fenómenos relativos a la fenomenología del hombre. La determinación del significado y sentido de ambos conceptos es en cierto punto algo "moderno", históricamente hablando; Gadamer hace un interesante trabajo filológico de determinación de ambos conceptos en la historia de la literatura. Esta diferencia conceptual importa a nuestra lengua una escisión del sentido, de significado y de elementos particulares constitutivos en la formación de la realidad para el sujeto del inconsciente.

Así, esta determinación significante es importante para la comprensión del desarrollo de la estructura original del mundo y del deseo del sujeto del inconsciente. La vivencia y la experiencia están íntimamente relacionadas. Es importante determinar los elementos y cualidades de estos diferentes complejos para establecer una diferencia formal y descriptiva de los fenómenos centrales para el estudio del fenómeno de la experiencia. En el siguiente capítulo me ocupo de la relación que tienen ambos conceptos con fenómenos como la mirada y el discurso del sujeto del deseo.

Capítulo III. La mirada y lo visible

Lo visible es el texto que "inspira" la mirada

(Assoun, 1997: 119)

En la experiencia artística se ponen en juego diversos fenómenos fundamentales en la estructuración de la experiencia como tal, entre ellos la mirada del sujeto y su deseo, factores importantes relacionados con la causa de la experiencia. Lo visible y el deseo son elementos primordiales en la formalización de la experiencia, soportes aparentes y esenciales para la creación y presencia del objeto sublimatorio. En este capítulo abordo la relación de la experiencia artística y la presencia de afectos; también se da un sentido a los conceptos de sentido y significación, importantes para la comprensión del fenómeno de la experiencia.

Lo visible es el objeto. Los fenómenos son efectos del depósito de la mirada en el mundo circundante. Lo visible encuentra soporte en la cosidad[64] de la cosa. Lo perceptivo y lo aparente se revela por medio del lenguaje, formando parte del campo especular que se relaciona con la estructura subjetiva del sujeto del deseo. Aquello objetivo-subjetivo sustituye la cosa a través de un proceso de objetivación, de la estructuración de una significación, la cual implica un movimiento en cierto sentido. Eso que entra en relación con el mundo significante del sujeto por vía de la dimensión simbólica es lo que inspira; el proceso de inspiración representa la puesta en relación del sujeto con una cosa (tensión y presencia real), la expiración o sublimación estaría relacionada con la elaboración de una significación de esa forma de relacionarse con algo, eso que se revela para el sujeto es exportado, a través de un decir, al mundo donde habita el sujeto y los otros.

La experiencia artística, como complejo significante que se crea, aparece y en algunas ocasiones se revela de manera parcialmente consciente; podrá "ser" materializada

[64] Cosidad como lo significante y característico de la cosa, lo aparente, el rasgo simbólico de la cosa, su representante signado en la dimensión del discurso.

por el sujeto en un decir verbal o a manera de picción.[65] Este complejo que se revela y que es mirado por el sujeto, implica la función de la mirada y el depósito parcial del deseo del sujeto. El psiquiatra francés Jean Oury (2011), quien ha seguido muy de cerca el discurso lacaniano y la filosofía del arte, realiza a manera de seminarios una enseñanza bastante particular enfocada al fenómeno de la creación, relacionándola con la psicopatología, más específicamente con las psicosis. Estos seminarios se encuentran reunidos en *Creación y esquizofrenia*, texto donde podemos encontrar diversos significados de conceptos de importancia para esta tesis, por ejemplo la definición de *obra de arte* que considera como un "pasaje del objeto a la cosa". Oury habla de un acceso a la obra de arte por medio de lo objetivo, aparente y simbólico, para hacer un movimiento en sentido hacia la cosa, lo invisible, lo imposible y carente de significación para el sujeto que mira. La cosa no está en el orden de lo visible ni en el mundo de los objetos, lo cósico permite dar cuenta de esa cosa por medio del lenguaje. La experiencia es lenguaje, que se encuentra relacionada formalmente con lo real, mantiene una éxtima distancia con la cosa, nos permite mantenernos a la periferia, a cierta distancia radial según las posibilidades de significación particulares.

En su seminario III, titulado *Las psicosis*, en la clase 4, "Vengo del fiambrero", del 7 de Diciembre de 1955, Lacan dice que "toda significación que se respete, remite a otra significación". En el mismo seminario, en la clase 9, "Del sin-sentido y de la estructura de Dios", del 1 de Febrero de 1956, el autor comenta que "la significación es el discurso humano en tanto remite siempre a otra significación". Lo escrito, una significación materializada, aparentemente verbal, proviene y posiblemente remitirá a otra significación. Es importante considerar esto porque permite dar la importancia y necesidad de la preexistencia de una significación para la elaboración de una significación cualquiera que se desee considerar. Para ejemplificar lo antedicho: al leer este texto, el sujeto que lee esto, tú, significarás estos símbolos contenidos aparentemente en las palabras escritas; se deberá realizar un trabajo creativo de significación y de interpretación en cierto sentido y dirección particular, permeado y relacionado íntimamente por una realidad particular y una estructura subjetiva, permitiendo de este modo la elaboración de algo relacionado con esto que está

[65] Término que Oury toma de Wittgenstein; se traduce de manera aproximada como lo mostrable. Es a partir de esto mostrable que se ve perfilarse la noción de *Bildung*, aplicable al dominio de lo que no es decible y expresable verbalmente, pero que tiene que ver con la expresión. Es por eso que se propone traducirlo con el neologismo *picción*.

escrito. No hay que dejar de lado las diferencias de sentido que pueden existir o hacer presencia entre lo que está escrito aquí, lo que se quiso decir y lo que se piensa o se signifique al leer esto.

En el caso particular de la interpretación de Heidegger referente al cuadro de Van Gogh hay una relación formal existente entre el complejo de material simbólico representado en el cuadro, lo percibido ahí por él, y la significación delimitada y representada en el texto de Heidegger. ¿Qué fenómenos de interés hay de por medio contenidos en este decir verbal relacionado con ese rasgo simbólico contenido en esa imágenes registradas, tanto en el cuadro como en el texto de Heidegger? Para el análisis de ello es necesario comenzar a hablar aquí de algunos elementos que nos permitirán desmenuzar la experiencia de Heidegger: la cadena significante, la estructura particular del sujeto, su relación con el discurso, el significante, las funciones específicas de la palabra, la mirada, el deseo y la imagen.

El material simbólico de la imagen física y real, representado en el objeto artístico, permite la apertura y el acceso a la obra, la significación de ésta. Este acceso a un complejo simbólico es favorecido por medio del significante, a través de la interacción del sujeto del deseo con el material simbólico contenido en aquello que es ahí en el mundo y que puede ser mirado. El objeto artístico, por su contenido simbólico-aparente, puede ser un objeto en el mundo del sujeto y, a su vez, llegar a ser un objeto de deseo y significar algo para alguien. No todos los objetos[66] son visibles o existentes para todos: para que un sujeto mire un objeto necesita realizar una labor de elaboración y reconocimiento del mismo.

Para que el objeto artístico pueda ser y significar para un otro, es necesario que contenga al menos un rasgo significante que pueda ser percibido por el espectador; a su vez, dicho rasgo debe remitir al sujeto a otro significante para producir un sentido y un significado. También es necesaria la puesta de la mirada del espectador en el objeto artístico para, posteriormente, desplazarla al campo de la representación y así poder percibir el movimiento de significación, complejo delimitado en relación a algo, como revelación de la obra de arte. Este movimiento significante que ejecuta el sujeto espectador va desde el objeto artístico mirado a una cosa a la cual se le da un significado y permite la construcción

[66] Objetos físicos y objetos ideales.

formal de algo, favorecido también por la puesta en relación de la cadena significante[67] del sujeto del deseo con la cosa.

El psicoanalista Allouch (2011), en su libro *El amor Lacan*, menciona que el significado que Lacan le da al signo[68] es diferente al significado que le da Saussure: Lacan ubica al significante en un lugar primordial, siendo efectos de éste el signo y el sujeto. Esto hace relación a un cambio de sentido importante en la concepción de lo que es un signo y las implicaciones que este cambio tiene en la forma de concebir el mundo del sujeto del inconsciente y de relacionarse con él. Es bajo estos nuevos sentidos conceptuales y nuevas coordenadas significantes que voy a abordar los fenómenos de la vivencia y la experiencia artística.

En el mismo texto, Allouch (2011: 327) nuevamente cita a Lacan para reafirmar la primacía del significante ante el signo y el mismo sujeto del inconsciente; nos dice: "el signo no es el signo de algo, sino signo de un efecto que se supone en tanto tal de un funcionamiento del significante (…) a saber que el sujeto no es otra cosa, tenga o no consciencia de qué significante él es efecto, no es más como tal que lo que se desliza en una cadena de significantes". Esta primacía del significante permite situar la dimensión primordial del sujeto del inconsciente, tanto como el lugar del deseo y del discurso, ambas concepciones importantes para la comprensión y determinación del sujeto del lenguaje que se relaciona con vivencias y experiencias para constituir su realidad y los objetos de su mundo.

Allouch (2011: 328) menciona una relación causal y primordial del significante respecto al signo y el sujeto: "El signo viene pues a interponerse entre un significante y ese otro significante ante el cual un significante vendría a representar al sujeto. El signo viene a beneficiarse del "uno" del "significante uno. El signo se precipita (en el sentido temporal

[67] Lacan (1960) dice: "Es en la cadena del significante donde el sentido insiste, pero ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo". Además, lo real sería "el entre dos significantes" donde "el significante deja de ser sólo un significante". El sentido no es la significación, el significado adviene a través del sentido, esa acción de construcción del significado es la significación la cual delimita, el sentido de ese ir de significante en significante ya sea de forma metafórica o metonímica, la estructura significante es articulada bajo la supremacía del significante el cual es cada elemento de la cual esta está compuesta y permite un significado particular para el sujeto.

[68] En su seminario 7, *La Ética del psicoanálisis*, Lacan (1964: 62) dice en relación al significado del signo: "nos avisa de la presencia de algo que se relaciona efectivamente con el mundo exterior, señalándole a la consciencia que se enfrenta con dicho mundo exterior (…) Ese mundo exterior es la cosa".

pero también químico) sobre el uno del significante *uno*, con ese efecto de sugerir que hay ahí *alguno*, pero más precisamente alguno tomado por el signo como alguno".

El texto de Heidegger (2006), *El origen de la obra de arte*, permite dar cuenta de una lógica y temporalidad del origen de una obra de arte, es decir, la manera en la cual el autor, a través de su mirada depositada en un objeto estético (en este caso un cuadro), accede y elabora un objeto de deseo delimitado que permite el surgimiento y revelación de la obra de arte como tal y logra mostrar una forma particular de "inspiración y expiración significante". El texto muestra y dice implícitamente sobre ese acceso y estado de revelación, un acto de significación, a través de una apariencia mediada por el lenguaje: algo se precipita en una temporalidad sucesiva relacionada con fenómenos diversos, significantes y signos en movimiento que permiten el surgimiento de algo integrador y fundamental del sujeto del inconsciente.

Lo conocido como inspiración[69], muchas veces relacionado con el quehacer artístico, es un proceso poco conocido y particular, muchas de las veces su lógica y estructura permanece inconsciente y está acompañado por afectos intensos. Lo conocido como momento de inspiración suele ser efecto del depósito de la atención (en el caso de Heidegger la mirada) en un primer lugar, en un objeto estético, un cuadro; de ahí se accede al plano simbólico para la elaboración y revelación de una significación, fantasía o enunciado formal, en un sentido determinado. En algunas ocasiones lo mirado y sublimado se exportará al mundo común a lo visible, mediante una apariencia física permitida por una simbiosis de material tanto físico como significante.

La sustitución, elaboración y en ocasiones desarrollo de la significación primaria y bruta (vivencia) a una segunda forma de apariencia formal y mas consistente (experiencia), permite desechar la antigua y aún sostenida creencia de la inspiración y la obra estética como productos de una generación sin precedentes, espontánea, mística, etcétera. Para que pueda llevarse a cabo una significación formal, una experiencia, deben existir estructuras preexistentes en la estructura particular del sujeto del deseo. Estas estructuras entran en

[69] Se puede establecer una analogía entre el fenómeno de la respiración y este fenómeno creativo, la cual permite aclarar elementos en este punto; en el sentido significante la inhalación seria metáfora de la inspiración, y la perspiración o exhalación metáfora de la sublimación, del acto creador, de la puesta en forma, es decir algo del mundo se relaciona internamente con el sujeto y causa ciertos efectos para posteriormente ser expulsado de alguna forma.

asociación con el material significante contenido y percibido en el objeto externo del mundo para poder generar una conjunción significante. Cualquier objeto y cosa pueden producir una gran cantidad de formas de significaciones. Lo que se inspira (objeto del mundo) no es lo que se dice que inspira (forma primaria de una creación compleja que genera tensión psíquica) la creación (una obra) propiamente dicha y formal, pues se encuentran relacionadas por elementos comunes que comparten en sus estructuras.

La formalización de eso que se dice que inspira implica todo un proceso (en el caso particular que expone Heidegger, el registro del efecto significante de la mirada permitirá hacer un seguimiento formal de lo que ocurre ahí) que va desde lo aparente del mundo (un cuadro) a lo mirado invisible-simbólico (lo revelado por mediación de la asociación en la dimensión del pensamiento) y de regreso al mundo de los objetos (a través de un decir). A través de este recorrido, el sujeto formaliza la significación de una vivencia, desarrolla una apariencia más estable mediante una lógica formal; en algunos casos, este trabajo puede estar relacionado con la disminución de cierta tensión psíquica y, a su vez, con la percepción de cierto grado particular de placer, por la sublimación de la significación y su inscripción en una cosa.

Al respecto, Lacan (2005: 63) señala: “Lo que es inconsciente funciona del lado del principio del placer. El principio de realidad domina lo que, consciente o preconsciente, se presenta en todo caso en el orden del discurso reflexivo, articulable, accesible, que sale del preconsciente (…) los procesos de pensamiento, en la medida en que se puede verbalizarlos, en que una explicación reflexiva los pone al alcance del principio de realidad, al alcance de una consciencia en tanto que perpetuamente despierta, interesada mediante la catexia[70] de atención en sorprender algo que puede producirse, para permitirle orientarse en relación al mundo real”

[70] Según Freud, el sujeto puede dirigir su energía pulsional hacia un objeto o una representación e impregnarlo, cargarlo o cubrirlo, de parte de ella. Se llaman catexias a estas descargas de energía psíquica. A partir de la experiencia de catetización, el objeto cargado ya no le resulta indiferente al sujeto, más bien tendrá para él un halo o colorido peculiar. Si los objetos y personas nos resultan atractivas no es, para esta descripción, porque ellos mismos posean de forma objetiva el carácter de "deseable" o "atractivo", se trata más bien de una figuración que es consecuencia de nuestras proyecciones de energía libidinosa sobre ellos. La expresión más clara de las catexias es el enamoramiento. En la segunda tópica, Freud considera que el Ello es el origen de las catexias. (http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Catexias.htm, consultada el 28 de agosto del 2013).

Así se fundamentan formas, estructuras particulares de obtención de placer en algunos sujetos, formas diversas de satisfacción y de goce[71] relacionadas con la producción de objetos estéticos. "El objeto estético presenta sólo la apariencia de una finalidad y se limita a solicitar el libre y ordenado juego de la imaginación" (Sartre, 1950: 71); la imaginación del sujeto no sólo cumple con la función de regular la realidad particular del sujeto, también le permite constituir y desarrollar su mundo y su deseo. La mayoría de las veces la sublimación de la vivencia artística no es una elaboración o tramitación pulsional efectiva y consciente (en el sentido de cura que proponen algunas terapéuticas relacionadas con el trabajo practicado en la clínica de Blois por Oury).[72] Para el artista, su trabajo a nivel de lo pulsional es parcialmente consciente.

Heidegger, como filósofo y autor, instaura un discurso a través de su decir verbal. Sus obras nos remiten a su forma particular de estructurar pensamientos, unir palabras, elaborar textos, frases, argumentos, etcétera, acerca de diversos fenómenos: el tiempo, el ser, diversas utilidades y muchos otros conceptos a los que imprime un significado muy particular. Heidegger crea textos a través de los cuales muestra formas de mirar, de relacionarse con diversos objetos y de significar ciertos fenómenos. Así, su texto *El origen de la obra de arte* es un complejo formal y escrito que comunica diversas formas de condensar vivencias-experiencias, de significaciones de diversos fenómenos y objetos mediante una estructura simbólica particular. Por medio del análisis de algunas significaciones contenidas en ese texto, se pueden elaborar algunas razones en torno al origen de la obra de arte como fenómeno relacionado con el ser, el deseo y la verdad.

El cuadro *Un par de zapatos* como cosa, contenedor y soporte de material simbólico, no sólo posee un nombre, sino también una firma que remite a su creador; este material significante inscrito en la apariencia del objeto permite a la cosa ser un objeto en el mundo para alguien. Es en lo aparente donde hay registro del contenido simbólico y se permite a otro sujeto el depósito de su mirada, significar, decir algo. El sujeto que mira, en este caso Heidegger, relaciona su *yo* con material simbólico representado en la obra-objeto-

[71] En la teoría lacaniana, la palabra goce tiene un significado y sentido específico, hace referencia a formas de satisfacción pulsional particulares relacionadas con lo inconsciente.
[72] En *Creación y esquizofrenia*, Oury (2011) habla sobre formas de intervenir en ciertas psicopatologías a través de la permisión de la elaboración de objetos de diversas formas y materiales.

cuadro, es a través de esta puesta en relación que se produce algo que, en este particular caso, se muestra.

La significación del objeto artístico no siempre es placentera: en algunos casos el sujeto que mira y percibe una obra de arte produce una significación mínima, displacentera; otras veces la creación significante pasa en su mayor parte como desapercibida e inconsciente. En ocasiones el sujeto está imposibilitado de la percepción de la significación revelada como obra de arte, no sólo por alguna discapacidad física sino por una gran diversidad de causas, por ejemplo, cuando el material simbólico contenido en el objeto estético le es impropio o ajeno y el sujeto espectador se encuentra ante la imposibilidad de llevar a cabo la elaboración de un sentido, una relación-conjunción significante en dirección de la revelación del fenómeno estético. Dicho de otra forma: no puede acceder y ejercer una significación estética perceptible[73] sino una simple significación banal o extraña, por lo cual la revelación y la creación de la obra no es relacionada con alguna estructura estética y es desestimada o no se percibe en un sentido artístico, mucho menos tiene lugar el afecto estético correspondiente, fenómeno que confirma la aparición y revelación de la obra de arte como tal.

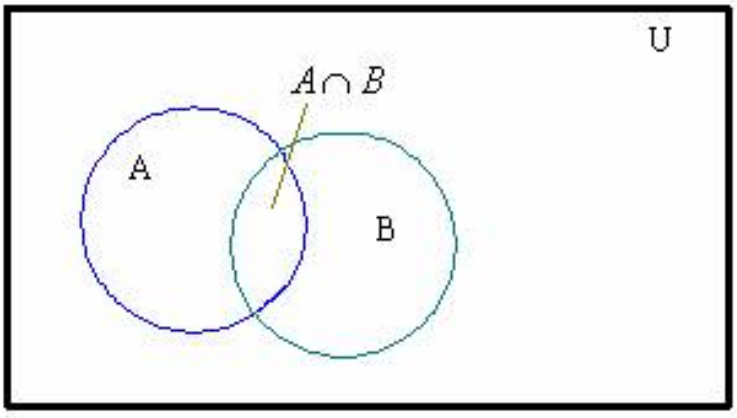
Sartre (1950: 79), en *¿Qué es literatura?*, habla sobre un cierto tipo de emoción, un sentimiento complejo, al cual nombra *placer estético* o *alegría estética* del que asegura: "cuando se manifiesta, es señal de que la obra está lograda" Sin embargo, hay que analizar más a fondo la estructura de este fenómeno y lo que revela, lo que se pone en juego tras la aparición de dicho afecto. Los afectos son situados por Lacan cerca del orden de la revelación de lo Real[74]; la aparición del afecto en un punto determinado en la elaboración de la obra de arte, es señal de cierta aproximación particular del ser, del deseo a una presencia real, a una puesta en relación con alguna cosa fundamental.

El mismo afecto significa una forma de posición del sujeto, una ausencia significante en el proceso de la creación, una falta integradora de la elaboración significante, de ese algo que ha sido revelado y que nos sitúa en una temporalidad anterior a la elaboración de una experiencia formal y determinada. Algunas veces es posible

[73] Ejemplo de ello es el mingitorio de Duchamp, obra difícilmente siginificable en nuestra sociedad debido al sentido significante depositado en ella; este sentido es dado por un contexto social, particular, el cual es inaccesible para algunos ajenos a ese contexto social.
[74] Una de las tres dimensiones de la triada lacaniana a través de la cual se constituye la realidad del sujeto del inconsciente.

interrogar la categoría y función del afecto revelado: hay obras de arte en las que el sentimiento relacionado ante la revelación y creación de la obra son manifestaciones de afectos del orden de la angustia, del terror, del miedo, etcétera. Otras veces el afecto trasciende el momento de la vivencia y se incorpora al complejo de la experiencia, repitiéndose innumerables veces para el sujeto hasta ser elaborado, significado.[75]

En el caso de Heidegger, su texto materializa su significación a través de su decir, por medio del decir escrito donde habla de cierta vivencia: dice lo que miró, lo que significó, producto de la puesta en relación de su universo simbólico con el objeto artístico; así produce el contenido simbólico que percibe y desplaza sobre el cuadro, operación compleja que implica una conjugación parcial particular y subjetiva, una articulación por medio del lenguaje, del Otro y del deseo. La Imagen siguiente permite imaginar la conjunción significante de la cual estamos hablando, representa la articulación subjetiva y particular de un sujeto con un objeto.



U= Universo significante con sus diversas posibilidades reales.

A= Universo simbólico particular, sujeto.

B= Cosa

A) B = Objeto de deseo, deseo del sujeto, Obra de arte.

[75] En la experiencia del Partenón, Freud nos dice que dicha experiencia se queda en suspenso durante unos años.

La utilización de la estructura de los diagramas de Venn Euler permite explicar lo que está puesto en juego en la dimensión simbólica del sujeto que vive y crea la obra de arte. Con el fin de imaginar una estructura y representar el conjunto de elementos de importancia para esta empresa, representa cierta operación en particular, de manera simbólica, a través de la utilización de figuras que hacen referencia a la experiencia del sujeto del inconsciente.

En *¿Qué es un autor?*, Foucault (1999: 329-360), académico francés que se ha ocupado del discurso del psicoanálisis, propone algunas de las funciones que son llevadas a cabo por autor: "figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido (…) desde el siglo XVIII el autor juega la función de regulador de la ficción." Referente al origen de la obra de arte y al arte en general, existe abundancia de significados místicos relativos a fenómenos relacionados con el quehacer artístico. En nuestros tiempos muchos aún creen que los artistas poseen un don divino, incluso los mismos artistas siguen creyendo en musas místicas. Heidegger, intenta realizar esa función de autor estableciendo un sentido a diversos discursos y creencias relacionadas con la obra de arte y su origen; así intenta regular ficciones implicadas en el origen de la obra artística.

El texto de Heidegger nos permite legitimar su mirada depositada en el cuadro y la significación producida como efecto de esa acción simbólica. La vivencia con el objeto lo encanta, lo paraliza, le permite significar y producir un complejo formal de significantes, signos y significaciones que, más tarde, por medio de la escritura, va a intentar mostrar y solidificar, dirigiéndoselos a la Otredad a través del lenguaje en forma de experiencia. El autor mira eso accediendo a la significación (consciente o inconscientemente), por medio de lo simbólico y de lo aparente (lo visible) del cuadro. Intenta llegar a la esencia de la obra de arte, a su origen, con ayuda de estructuras simbólicas complejas que implican procesos psíquicos, lógicos y de razonamiento. Esta acción a su vez es la creación de algo, la puesta en juego de estructuras que producen una forma general relacionada con la estructura particular del sujeto de la vivencia.

El texto como elaboración y significación producida de una vivencia-experiencia de un objeto, el decir sobre el cuadro, nos remite a un desplazamiento de la mirada desde el cuadro hacia el pensamiento del sujeto; es por medio de este movimiento como podemos llegar a la dimensión, al sitio donde revela la obra de arte, donde ocurre algunas veces la

formación de la experiencia estética. Este movimiento de la mirada lleva a un sitio y momento correspondiente a lo que Heidegger (2006: 54-58) nombra *revelación del ser de la obra de arte como verdad*, el lugar de la presencia y en ocasiones de la elaboración simbólica de eso que aparece.

En la vivencia-experiencia artística, el momento de contemplación de los objetos permite discriminar entre dos objetos visibles para la mirada del sujeto: en primer lugar el cuadro como cosa primordial y física, en segundo lugar la significación, el flujo significante, lo que se piensa o se dice sobre la cosa mirada por medio de un lenguaje, el significante como elemento simbólico le permitirá al sujeto que mira, en el mejor de los casos darle un sentido a eso y significarlo, delimitar ese flujo significante referente a la cosa para establecer una unidad y poder interpretar la cosa, para que esta pueda devenir como un objeto de deseo, de consistencia simbólica, pasar, realizar un pasaje desde esa cosa a ser algo en el mundo circundante del sujeto que la mira. El flujo significante aparece y se revela para el sujeto. Es posible hablar de dos momentos de producción significante: la primera en el momento de irrupción de la cosa en el mundo del sujeto, instante del depósito de la mirada, de la atención del sujeto en algo, percepción-contemplación-significación (vivencia) de eso, que se cuestiona y la segunda en el momento de traducción y apropiación de esa significación primaria, elaboración simbólica de eso que hace presencia, de esa creación (obra de arte) a un discurso verbal formal, momento de materialización-significación segunda (experiencia), interpretación, respuesta, formalización densa de la significación, condensación de un decir.

Esto ofrece al sujeto múltiples posibilidades de subjetivizar[76] eso que se revela, de significar y darle sentido a eso que aparece, es decir, que pueda reconocer y darle significado a un significante que, en ocasiones de forma inconsciente, le es propio a su decir y a su estructura subjetiva. De esta manera, el crear algo en el plano simbólico puede ser pensado algunas veces como una posibilidad de subjetivación, ya sea en la experiencia con el arte, del psicoanálisis o en el mero acto de decir escrito u oral.

[76] En el sentido psicoanalítico, relacionado con un saber inconsciente, significar y reconocer un significante inconsciente; apalabrarlo, hacerlo consciente, realizar un cambio de relación respecto a este.

¿Cuál es la posición de Heidegger ante la significación producida en su experiencia con la obra artística?, ¿qué es lo que se le revela en la vivencia-experiencia con la obra de arte que nombra como verdad?, ¿qué papel juega la verdad mostrada en la significación producida por él? y ¿cuál es el motivo[77] que mueve a Heidegger a materializar su experiencia en un texto y mostrarlo al otro?; una gran diversidad de cuestiones se generan al leer *El origen de la obra de arte*. Esto permite dar cuenta de la función de la escritura y de la lectura, la implícita libertad que implica tanto la acción de escribir como la de leer.

En la relación del sujeto con su universo existen múltiples posibilidades de revelación de la verdad y del ser, en la dimensión temporal la vivencia de una cosa antecede a la experiencia de esta. La experiencia es repetible con diversos fines y funciones particulares, posibilita la elaboración de algo a nivel significante, simbólico. Heidegger usa la significación producida en el momento que mira el cuadro como materia prima para la elaboración de su texto; intenta simbolizar la vivencia que surge del movimiento que va desde el objeto hacia la cosa para mostrarle al otro algo, intento de simbolización y escritura permeado por un imaginario y simbólico subjetivo. Heidegger pasa de ser espectador a creador, autor de un texto.

Se dice que van Gogh desde un inicio representa en su cuadro una significación[78] propia, condensada en una imagen que porta ciertos rasgos simbólicos; es esto lo que le va a permitir a Heidegger ver algo y producir su propia significación.[79] La significación de van Gogh no es idéntica a la de Heidegger, es otra porque cada sujeto produce una significación particular en relación al objeto representado en el cuadro, es una significación

[77] Un elemento que se repite (*Leit motiv*).

[78] Paul Gauguin relatara que Vincent guardaba ese par de viejas botas en su estudio. Cuando le preguntó que para qué quería ese pingajo (él consideraba a Vincent como un loco), le contó que era hijo de un pastor, que él mismo había estudiado teología y siendo muy joven, sin decirle nada a nadie, se marchó a Bélgica para predicar el evangelio a los trabajadores, no como le habían enseñado sino como él lo entendía: Jesús amaba a los pobres. Esas botas soportaron muy bien el viaje. Mientras predicaba a los mineros de Borinage hubo una explosión de grisú, una de las víctimas tenía tal grado de quemaduras, cicatrices y mutilaciones que Vincent se dedicó a su cuidado en cuerpo y alma, como una amorosa madre, hasta al punto que salvó su vida. Las cicatrices del hombre, como un resucitado por sus desvelos, se le antojaron a Vincent las cicatrices dejadas por una corona de espinas; tuvo la visión de Cristo y de su corona. Esa era la razón por la que no se había desprendido de las botas (como una reliquia) que llevaba puestas cuando tuvo la visión: Jesús mora en lo más profundo de nosotros, así lo sentía. Gauguin concluye el relato: "Y Vincent tomó de nuevo el pincel y en silencio continuó trabajando junto a un lienzo en blanco, yo mismo tuve la visión de Jesús predicando amorosa y humildemente. (http://palomablazquezgm.blogspot.com/2011/02/el-viejo-par-de-botas.html, 01 de septiembre de 2013)

[79]"En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla el ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las huellas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno" (Heidegger, 2006: 52).

la que remite a otra. En ocasiones las significaciones elaboradas por varios sujetos pueden ser similares, pero no idénticas. En la vivencia y experiencia que se suscita frente a un cuadro la mirada es un objeto importante, ya que ella permite el acceso del espectador a la significación. En otras artes este medio de acceso se dará a través de la escucha de un objeto sonoro, o de ambos, como sucede en el cine y el teatro.

¿Qué relación tiene la significación y el sentido? En el seminario 3, *Las psicosis* (clase 10, "Del significante en lo real y del milagro del alarido", del 8 de febrero de 1956), Lacan (2009: 198) dice: "el sentido va siempre hacia algo, hacia otra significación, hacia la clausura de la significación, remite siempre a algo que está delante o que retorna sobre sí mismo. Pero hay una dirección. ¿Quiere esto decir que no tenemos punto de parada? Estoy seguro que sobre este punto hay una incertidumbre permanente en sus mentes dada la insistencia con la que digo que la significación remite siempre a la significación. Se preguntan si a fin de cuentas el objetivo del discurso, que no es sencillamente recubrir, ni siquiera encubrir el mundo de las cosas, sino tomar apoyo en él de vez en cuando".

El apoyo del discurso, del mundo en las cosas se revela de diversas formas, usado con diferentes intenciones y fines por el sujeto del deseo. El autor es aquel que transmite y muestra ese intento de decir sobre la dimensión de las cosas por medio del lenguaje, ese ir hacia algo, una significación. A su vez, la estructura de fundación del mundo del sujeto y ese significado que se muestra en algunas ocasiones como producto, como rastro de ese movimiento y creación, da cuenta de la puesta en juego, de la relación con esa otra implícita dimensión de las cosas, la dimensión de lo Real, con el lenguaje, la dimensión de lo simbólico. Como dice Lacan, esa dimensión de las cosas, en algunas ocasiones, juega el papel de un punto de apoyo, no un apoyo cualquiera tangible, sino uno sólo referencial y lejano: soporte constante, referencia fundamental generador de tensión psíquica, efecto del significante, que favorece la acción, la significación y la precipitación del mismo sujeto en cierto orden, cosa que le permitirá relacionarse con el mundo y su realidad.

La experiencia relaciona el mundo del sujeto con lo Real, los atolladeros del discurso, el acto de significación ejercida la mayoría de las veces de forma inconsciente, es la muestra de un intento de ordenar un mundo de objetos relacionados con lo Real. Son estas experiencias las que se constituyen como fenómenos a través del campo simbólico,

causando decires, discursos, y la fundamentación de un universo simbólico formal y con cierto grado de densidad. “Es muy evidente que las cosas de un mundo humano son cosas de un universo estructurado en palabra, que el lenguaje, que los procesos simbólicos dominan, gobiernan todo” (Lacan, 2005: 59).

La estructura de la relación del sujeto con su mundo y los efectos de ésta, como la puesta en forma de estructuras significantes particulares, son fenómenos interesantes y productivos para analizar. Por ello he delimitado un caso, en el cual está en juego un sujeto particular, su significación a manera de objeto de deseo y un objeto del mundo. En este ejemplo, el cuadro desempeña una función importante: Oury (2011: 131) cita a Lacan refiriéndose al cuadro con el nombre de un “atrapa miradas”, una trampa para la mirada que “permite hacer una disección entre el ojo y la mirada”. El espectador seducido por el cuadro deposita en él un mundo de objetos, causando un efecto de “espejo” al devolverle una imagen virtual que le permite significar algo. Es el material simbólico contenido en la obra, en este caso el rasgo simbólico de la imagen, el que permite y favorece el ensamble de la cadena significante, del deseo con el contenido significante percibido en el cuadro por medio de la mirada y la imagen.

Es posible desfragmentar, deconstruir, la experiencia narrada por Heidegger en una temporalidad, en tres momentos en los que se pone en juego un mundo. En un primer momento es ahí, en el cuadro, estableciendo múltiples asociaciones con el material significante contenido. En un segundo momento es ahí mirando su significación, tratando de establecer un sentido y significado particular de eso que se revela. Por último, se finaliza siendo ahí, escribiendo su texto, con la estructuración y registro de un decir verbal formal y escrito. La cosa siempre está en juego, es la que permite la creación misma del objeto de deseo. Sin embargo, hay momentos y circunstancias donde la cosa hace presencia formal y simbólica, a través de la palabra, objetos simbólicos, por medio de una apariencia verbal, una forma aparente y significante más o menos consistente y perceptible en algunas ocasiones para el sujeto del deseo, es decir la cosa haciendo registro y aparición en la dimensión simbólica, como *objeto a*.[80]

[80] El objeto a es un concepto lacaniano que hace referencia a una forma de vacío significante.

El *objeto a* es un concepto lacaniano que hace referencia al objeto de deseo, también llamado objeto metonímico, objeto del fantasma y objeto causa del deseo, dicho sentido se mantiene íntimamente relacionado con el significado de la concepción freudiana del objeto pulsional. El significado de dicho objeto alfa, está relacionado con la presencia de la falta, objeto original y fundamental para el sujeto del deseo, ya que en torno a este objeto, el sujeto crea, ordena, dice, piensa realiza, etc. El *objeto a* es considerado como el producto de una operación compleja y fundamental del sujeto del deseo, es un resto que se produce tras la operación significante y constitutiva que instaura al sujeto en el campo del significante, el devenir simbólico y existenciario del sujeto; presencia fundamental tanto para el sujeto, su discurso y su actividad creadora, es un significado que no puede pasar por desapercibido en este texto ya que nos va a permitir hacer mención de una función, una presencia fundamental y originaria del deseo, de la interpretación, de la obra de arte como presencia y estructura simbólica, etc.

Heidegger es seducido por el cuadro de van Gogh, su mirada es depositada sobre la apariencia del objeto por medio del rasgo simbólico contenido en la imagen. Esto permite a Heidegger acceder, significar y, posteriormente, realizar una experiencia, creación que lo inspira a escribir la significación y poner en juego algunas de las funciones de la palabra. Es interesante cuestionar la voluntad del espectador y del artista en relación con este tipo de fenómenos artísticos, ya que la voluntad en los diversos fenómenos artísticos puede tener distintos sentidos: ¿es capturada la mirada del espectador o éste deposita su mirada?, ¿el artista seduce a su público o simplemente se exhibe a la gran diversidad de miradas en el mundo?; las situaciones son muy particulares y diversas.

En el momento del desencantamiento[81] se posibilita la significación como huida de la paralización, provocando el sentido del objeto revelado. La escritura de la experiencia puede ser un posible intento de repetir o conservar la vivencia-experiencia de encantamiento o de significación; poner la vivencia-experiencia en un decir puede funcionar algunas veces como intento de significar y conservar ese sentido relacionado con la revelación de algo, de la puesta en relación significante con alguna cosa. Algunas veces, la escritura de esa revelación genera cierto grado placer, aunque la vivencia y experiencia

[81] Encantamiento en el sentido de paralización. Desencantamiento sería lo contrario, refiriéndose a la puesta en movimiento.

de placer no sólo se reduce a estos momentos previos del mostrar lo creado: el placer puede ser experimentado nuevamente después de la exposición de la significación-obra al otro, al percibir la obra propia ahí en el mundo como objeto propio e independiente entre los otros y en el discurso de éstos.

Muchas veces la sensación del placer obtenida de la percepción del objeto sublimado, contenido en el discurso del otro, es causa de la producción de un plus de satisfacción para el artista o sujeto creador. Esta estructura esencialmente social puede estar relacionada con una necesidad formal y un sentido fundamental, estructurador de la personalidad del artista.

Heidegger accede a una verdad construida, significada, se le revela, la revela. Nos muestra una esencia encontrada.[82] ¿Qué es esta verdad, este fragmento delimitado de decir construido por Heidegger y nombrado por él como el ser del cuadro de la obra de arte?, ¿qué significa eso que revela como verdad?, ¿qué tipo de verdad es?, ¿qué relación tiene su ser con la significación que le da al cuadro?, ¿es esta revelación de verdad una significación que inspira y que proporciona el origen de su propia obra, su texto?

Es por medio de la mirada que "una cosa se encarna en el mundo y en el sujeto" (Assoun, 1997: 118). Lo que Heidegger nos puede llegar a mostrar en su texto es un intento de apoyo del discurso en relación con la cosa y en el mundo de las cosas a través del mundo simbólico. En cuanto a la relación del lenguaje con la cosa, Lacan (1959: 60) maneja un término que permite dar cuenta de este sustituto de la cosa en la dimensión del lenguaje:

> La *Sache*[83] es efectivamente la cosa, producto de la industria o de la acción humana en tanto que gobernada por el lenguaje. Por implícitas que ellas sean primero en la génesis de esta acción, las cosas están siempre en la superficie, siempre al alcance de ser explicitadas. En la medida en que es subyacente, implícita en toda acción humana, la actividad cuyos frutos son las cosas en el orden del preconsciente, o sea de algo que nuestro interés puede hacer llegar a la consciencia, a condición de que hagamos recaer sobre ellas suficientemente nuestra atención, que las notemos. La palabra está allí en posición recíproca en tanto que se

[82] "El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos del labriego, en verdad *es*. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes es lo que llaman los griegos • »®¸ µ¹± • Alétheia ó alezéia•. Nosotros decimos "verdad" (…) en la obra hay en ella un acontecer de la verdad" (Heidegger, 2006: 56).

[83] La *sache* proviene del discurso jurídico y hace referencia a la cosa cuestionada. Lacan le da otro sentido: lo usa para hacer referencia al paso al orden simbólico de un conflicto entre los hombres. Este término en alemán también hace referencia a un hecho, circunstancia, materia, causa, etcétera.

> articula, que viene aquí a explicarse con la cosa, en tanto que una acción ella misma dominada por el lenguaje, incluso por el mandamiento, habrá desprendido y hecho nacer ese objeto.

Lo llamado como *sache*[84] es el sustituto más o menos parcial e impreciso de la cosa, la importación de la cosa en la dimensión del lenguaje, capturada en el discurso. Lo que nos ha enseñado la historia y el estudio del discurso es que ese objeto que deviene no es ni preciso ni definitivo, es temporal y muchas de las veces nos resulta práctico.

En ocasiones, cuando los objetos son comunes, devienen como objetos visibles para un grupo de hombres. Estos objetos le permiten al sujeto cierta estabilidad y manejo de su mundo, a través de la formalización con ellos de una realidad en contante reestructuración. Sin embargo, las cosas y su extrañeza demandan una significación por parte del sujeto, el uso y función del discurso, y un ordenamiento constante del mundo para que pueda devenir el fenómeno, en algunas ocasiones como fenómeno, en el mejor de los casos un objeto cotidiano y útil. Tanto la experiencia como el deseo están estructurados por medio del significante y es esta estructura significante la que permite a la mirada, enfocar, centralizar y delimitar algo, para formalizar y desarrollar un objeto. El arte siempre ha estado en relación con el mundo, las cosas, los objetos; el acto de significar y de representar las significaciones por medio del decir cumple con determinada función: la elaboración de una experiencia común que se desarrolla a través de la historia de la humanidad. Los autores muestran algunas vivencias y experiencias de su vida; esto les permite relacionarse simbólicamente con el lenguaje y con los otros. Algunas veces, la representación de la significación de esas vivencias y experiencias permite al discurso, a la existencia del arte como fenómeno común y la existencia misma (tanto de las obras de arte como de los fenómenos culturales) ser y cambiar su forma de ser.

[84] Sache y palabra se encuentran íntimamente relacionadas; la cosa, *das ding*, se sitúa en otra parte, en otra dimensión, en lo Real.

Capítulo IV. El sitio del -Pre-, Heidegger en la mira[85]

> Cuando alguna cosa no tiene significación. ¡Uno enloquece!
>
> (Oury, 2011: 35)[86]

Algunos interesados en el discurso del psicoanálisis han puesto su atención en el fenómeno de la mirada y formulado diversas cuestiones en relación con ésta. Al referirme a este fenómeno no retomo el sentido y significado que comúnmente se le da, equivalente al órgano óptico, el ojo, su funcionamiento anatómico, redireccionamiento hacia lo exterior y fisico; me interesa formalizar un decir respecto al sentido de aquello que se pone en relación entre la estructura subjetiva particular del sujeto que mira y lo que se mira, usando como medio al lenguaje.

Hablar de la mirada implica algunas veces considerar una función mas allá de la anatómica, una función simbólica, la puesta en forma de una estructura compleja, de conjunción, de relación del sujeto y su mundo con las cosas, la cual implica una acción y un verbo en sus múltiples conjunciones temporales: mirar, ser mirado, mirarse, etcétera. En esta investigación, conceptos como mirada, fantaseo, vivencia, experiencia, significación, permiten delimitar el fenómeno de la experiencia artística a un caso particular referente al contenido de un documento mostrado por Heidegger (2006).

En el discurso psicoanalítico podemos encontrar una diversidad de objetos y significados: por un lado podemos situar los clásicos y paradigmáticos objetos freudianos (oral, anal, fálico y genital), por otro lado, ampliando el inventario de objetos del discurso del psicoanálisis, están los objetos lacanianos, entre ellos el famoso "objeto a", relacionado principalmente con los fenómenos de la mirada y la voz. Lacan promociona estos dos

[85] Enforma, *Gestaltung* en alemán *(Gestalt*, forma), neologismo lacaniano referido al ritmo y a los procesos de puesta en forma, en relación con el estilo.

[86] Algunas vanguardias artísticas han intentado jugar con el sentido de las cosas representadas, produciendo no sólo instantes enloquecedores sino, incluso, la negación o desvalorización del objeto artístico. Ejemplo de ello es el famoso mingitorio de Duchamp, con el cual el artista intenta la manipulación del sentido de la cosa mostrada, sentido que se margina a un contexto, de manera que se pierde el sentido en sí; la cosa está más allá de su contexto histórico y muchas veces el espectador niega la categoría del objeto en cuestión.

últimos fenómenos relacionándolos con su novedoso "objeto a" que incluye en el discurso psicoanalítico dándole un papel fundamental, poniéndolo en relación con el registro escópico y vocal, para ilustrar, dar forma y expresar la función de la falta en la estructura y el deseo del sujeto y su relación con diversos fenómenos como el discurso, el lenguaje y las modalidades de posicionamiento subjetivo ante los objetos del mundo y la cosa.

El estudio y análisis de la estructuración y forma de conjunción entre las imágenes y las palabras como objetos es de importancia para el desarrollo y comprensión del discurso del psicoanálisis. Es fundamental considerar la particularidad en la evocación de imágenes producidas como efectos de palabras, del mismo modo que palabras y enunciados que brotan a partir de imágenes[87], mediante procesos como el imaginar y significar en sentidos diversos y particulares; actos creativos que ponen al sujeto en relación con los diversos objetos de su mundo y del discurso. En este imaginar y significar objetos y cosas con ayuda del lenguaje se dan diversos fenómenos significantes, por ejemplo la metáfora y la metonimia que facilitan la elaboración de significados y formas, en sentidos y significados muy particulares para el sujeto en determinado sitio de ensamblaje.

En este estudio son de importancia principalmente dos imágenes. La primera es una imagen fija, de apariencia sensible, *Un par de zapatos*, pintada por Van Gogh en un cuadro al óleo. La segunda imagen es bastante particular, se revela y aparece como efecto del decir verbal escrito de Heidegger, es la imagen virtual de la obrera que se revela como tal a partir de la interpretación que este autor le da al cuadro, efecto de la puesta de su mirada en el cuadro de Van Gogh. Esta última es una interpretación en un sentido particular, delimitada en un fragmento del decir verbal que evoca una imagen a través de un conjunto de palabras, complejo que a su vez es creado como efecto de otra imagen tangible, producto de la puesta en relación con el funcionamiento de la cadena significante del sujeto con un objeto del mundo.

La segunda imagen no es una imagen universal ni accesible para todos: una persona analfabeta no tiene acceso a ella, ya que esto sólo es posible a través de una apariencia verbal escrita. De igual modo, en el mejor de los casos, la consistencia de la imagen será revelada de una forma muy particular: cada quien tiene una imagen particular de lo que es

[87] Como por ejemplo la interpretación de Heidegger a partir de la contemplación de la imagen pintada en el cuadro de Van Gogh.

una obrera, el campo, el estado de cansancio, etcétera. La presencia de la segunda imagen tiene una apariencia de una consistencia imaginaria singular y débil, no estática; si no se lee la interpretación con paciencia, la imagen puede revelarse de forma fragmentada e incompleta incluso pasar desapercibida; esto depende de la singularidad de cada lector.

En su seminario 7, *La ética del psicoanálisis*, en el apartado de la clase *Das ding* (II), Lacan (1959: 77) habla de las representaciones y sobre su carácter de composición imaginaria, "de elemento imaginario del objeto" al cual denomina *sustancia de la apariencia*: una aparición abierta a la decepción de una apariencia (*Erscheinung*, lo dice en alemán). Continúa refiriéndose a aquello en lo que se sostiene la apariencia, pero que es también la aparición del material bruto, una forma sin significado, una presencia parcialmente pura. A partir de la localización de eso, Lacan señala la coexistencia de dos formas y presencias, dos cosas en temporalidades diferentes, algo primero en su estado bruto que es sustituido por algo que se elabora y significa de manera más formal; lo primero se relaciona con esa primera apariencia bruta de la cual no se puede decir mucho. Es esto una lógica de la aparición y revelación de un tercer objeto y momento, de la significación formal de la representación de algo como efecto de la presencia de una cosa. Sin embargo, la cosa misma puede a su vez ser una presencia precaria significada al menos en su forma de ausencia o falta, de indeterminación significante, estructura que sirve al sujeto, que permite la irrupción del mundo para la fundamentación y estabilización de éste sobre una presencia real.

La imagen explícita[88] que se revela a través del decir de Heidegger es una obrera y un mundo, el campo, una persona que forma parte central con ciertas características particulares (fatigada, preocupada por la muerte, por la inseguridad del alimento, por la llegada del hijo). Imagen que construye Heidegger a partir de la percepción y significación de aquella forma representada en el cuadro: una imagen humanoide en cierta temporalidad y espacio, objeto virtual que brota del vacío de aquel par útil, de la obscura boca del gastado interior; vacío que evoca una falta, que remite a un alguien mediante la interrogación por el ¿quién?

[88] Hay una segunda imagen implícita que revela Heidegger a través de su decir, es la forma de la elaboración de la experiencia con el origen de la obra de arte, de la experiencia del mundo.

Ese alguien que falta para alguien, el que ha usado los zapatos, el que le ha dado utilidad a esos útiles gastados, emerge con una historia y características particulares. Acompañado con ese alguien que emerge del vacío y del deseo particular del sujeto que mira el par de zapatos pintados, se crea y manifiesta un mundo, un universo con ciertas características particulares. En ese mundo vive la obrera y su hijo, ahí está también el filósofo mirando y siendo mirado, está su mirada y la tierra labrada, su deseo en relación con el trigo que madura, la humedad, el pan, el ronco viento, etcétera.

Heidegger nos ofrece una diversidad de objetos para ser mirados: el cuadro como objeto en el mundo, creado por otro; la mirada de Heidegger en el cuadro, cotejada por el texto del filósofo, siendo este escrito otro objeto del Otro y en el mundo; el "objeto a", que se revela como sustituto digno de la cosa en relación a ese vacío en donde se sostiene la estructura de lo creado y como comprobante-pasaje[89] de ese movimiento de significación que va del objeto a una cosa.[90] El concepto lacaniano del "objeto a" permite la figuración de cierta presencia de la cosa relacionada con la puesta en forma y en juego de ese vacío fundamental que estructura y permite esa creación significante relacionada con el decir del sujeto del deseo.

Por otro lado, tenemos como complemento importante la información ofrecida por Paul Gauguin, la cual muestra un posible motivo de la representación de ese útil registrado en la pintura: menciona que los zapatos eran supuestamente de Van Gogh y no realmente de una obrera, objetos que remitían a un pasado del pintor, que evocaban aparentemente diversos sucesos importantes, que significaban vivencias particulares del pintor. De ser verdadera la información ofrecida por Gauguin, no nos ayudaría más que a corroborar lo subjetivo y particular de las vivencias, experiencias y obras de arte; incluso en referencia con un mismo objeto, la obra está abierta a una gran diversidad de significados y en ocasiones en extremo particulares. Así mismo se pone en cuestión la verdad, el significado y sentido que se le da en relación con la obra de arte: existe una verdad depositada por el artista como primer creador, aunque este fenómeno particular nos muestra que también se

[89] Se utilizó el guión para hacer uso de la palabra *pasaje* en un doble sentido: como documento legal que permite cotejar un traslado y como la acción de pasar.

[90] "Si es así, entonces el camino para determinar la realidad cósica de la obra no va de la cosa hacia la obra, sino al contrario, de la obra a la cosa (…) La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra se ha puesto la operación la verdad. El arte es el ponerse en operación la verdad". (Heidegger, 2006: 60). Esta dirección del objeto a la cosa es también considerada por Heidegger movimiento donde se crea algo relacionado con la verdad, verdad del Otro, una verdad estructurada, acción llevada a cabo por el sujeto.

da la posibilidad de la formación de otra verdad totalmente distinta por parte del espectador, una verdad secundaria y subjetiva referente al cuadro, no por ello incorrecta.

La experiencia artística de interés en este estudio es un fenómeno en cierto sentido escópico especular, es decir, un objeto particular revelado que se hace visible y se forma dentro de la dimensión de lo que puede ser mirado y dicho, donde a través del discurso de un sujeto damos cuenta de este movimiento y juego de esa mirada particular en relación con dos imágenes: la primera funge como punto de acceso y causa (el cuadro), la segunda, efecto de la primera imagen material, una imagen virtual, de apariencia y consistencia verbal.[91]

En la interpretación de Heidegger (2006: 53) se lee un vacío ("En la obscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos") que origina y sobre el cual se edifica su interpretación, su deseo. Este vacío estructura y revela, produce sentido y movimiento significante, en relación a una cosa. Heidegger pone en forma y en un lugar algo que se le revela en un sitio, le da un sentido a *eso* a través de una forma de decir. Assoun (1997: 152), pensando en lo que dice Merleau-Ponty acerca de ese momento y lugar en el cual se pone en juego la cosa y su significación, así como del acto del poner en forma dice:

> Por ahí se impone el privilegio del registro pictórico, "puente" entre percepción y creación. Lo que se descubre, en efecto, es un momento de lo "amorfo" que exige que se le dé forma: "el mundo perceptivo amorfo", estatus del "Ser en bruto o salvaje", se revela "recurso perpetuo para rehacer la pintura": ésta "no contiene ningún modo de expresión y sin embargo convoca y exige todos, y resucita en cada pintor un nuevo esfuerzo de expresión.

Este fragmento del texto nos permite dirigirnos hacia una temporalidad lógica del fenómeno en juego en este estudio: la creación de la experiencia, poner en forma el ser-bruto revelado durante la vivencia artística. En un primer momento Heidegger mira el cuadro, lo aparente, lo percibe; entre ese momento de percepción y el de dar sentido a la significación, pasa a dar formar lógica al decir (estructuración de una experiencia). Se revela así un momento intermedio que Assoun llama "puente". En este momento

[91] Objeto cuya presencia está mediada por la estructura significante.

intermedio propio del mundo *perceptivo amorfo*, de lo real, donde se encuentra relacionada la cosa, se centraliza algo que se descubre como efecto del poner la mirada en un algo: se muestra un algo sin forma aparente y determinada, sin estilo, algo que "supuestamente exige", hace presencia, un ser bruto, una apariencia amorfa. Para el sujeto algo se re-origina, un elemento primario, que es funcional y determinado para todo artista y creador; esto permite dar origen a toda obra en sus diversas modalidades de expresión y sentido.

Assoun (1997: 152) continúa diciendo: *eso*[92] "convoca y exige", pero, ¿qué es lo que convoca y exige?, ¿lo que se revela[93]o lo que estructura al sujeto y a su mundo, es decir el Otro? Hay de por medio un imperativo que exige que se lleve a cabo el acto de significar y figurar ese ser bruto revelado en la vivencia; *eso* no puede exigir sino el Otro, lugar de los imperativos. En algunos sujetos la posibilidad de expresión y de respuesta a este imperativo se da por medio de un saber hacer, una puesta en forma, acompañado de una técnica.

Este proceso da cuenta de una estructura fundamental para el sujeto del deseo, creativo por esencia, relacionado muchas veces con el fenómeno que coloquialmente conocemos con el nombre de inspiración. Dicho estado[94], relacionado con ese imperativo (estructura) o "supuesta voluntad", útil algunas veces con particular intensión, es buscado, se desea y anhela[95] , revive (Assoun usa la palabra resucita); es revivido continuamente en cada creador, pintor, artista, etcétera, imperativo que permite un esfuerzo e intento de expresión (acto-gesto) de *eso*, para materializarlo en algo, darle forma y sentido, a través de un estilo particular.[96]

Tenemos al objeto sublimado[97], como eso que se crea, que da cuenta de ese movimiento, en un sentido, y a su vez contiene en su estructura elementos en común con el hecho, la vivencia: ese instante fundamental, real, de relación con alguna cosa, permite e

[92] El ser bruto relacionado con la cosa.
[93] Aquí al escribir la palabra *revela***,** la computadora hizo un cambio por la palabra *releva*. Ese error me hiso asociar la pregunta, ¿hay algo que se releve en este proceso?, ¿se puede hablar de un relevo en el orden significante entre planos, es decir del plano Real a lo simbólico e imaginario?
[94] Los surrealistas buscaban en esos estados llamados inspiratorios la presencia bruta en la realidad profunda, la cual podría asemejarse a la realidad psíquica.
[95] Los surrealistas hacían uso de diversas técnicas para invocar este tipo de experiencias con lo profundo.
[96] Este estado sublimatorio es desarrollado en un capítulo posterior, relacionándolo con los avances logrados por creadores artísticos como Breton, pertenecientes a la vanguardia del surrealismo, quienes investigaron en relación con el discurso del psicoanálisis esos estados llamados inspiratorios.
[97] Lo creado.

impulsa la operación y función de la estructura vacío; el objeto sublimado permite representar ese pasaje y relación con la cosa.

En la deconstrucción del fenómeno de la experiencia en relación con la cosa y su significación emerge una posible causalidad de la experiencia artística, fenómeno relacionado con el estado de inspiración, concerniente al acto creativo. Al indagar en la experiencia artística y en el poner en forma, como acto creacionista, es inevitable cuestionar lo considerado por Breton (1924) como generación espontánea en el campo del arte, referente a ese trámite "inmediato" de ese algo bruto que se revela a través de estructuras y formas de expresión previas y propias, es decir por medio del dominio de una técnica y saber hacer que permiten formalizar ese Ser-bruto.

La experiencia y la obra no es algo que se produzca de la nada, sin referencias y causas, sino la creación inmediata de algo es realizada por medio de una lógica y estructuras fundamentales previas y apropiadas. La estructura de la improvisación es inherente a ese poner en forma, hace referencia a un saber hacer que da una forma determinada, referente a una destreza adquirida. Por ejemplo, algunos jazzistas[98] famosos y admirados por poner en práctica un saber hacer, por un saber improvisar, muestran dominio en ese saber poner en forma *eso*; necesitan previamente haber aprendido un saber, formas de hacer (estructuras), en algunos casos se haría un uso formal de las escalas musicales para materializar con base en ellas el ser-bruto, una forma aparentemente inmediata de *eso* por medio de una apariencia sonora.

El creador o artista potencializa la apariencia de ese ser-bruto, lo recrea y lo desarrolla; mediante una forma expresiva, algunas veces estética, le da forma y un sentido personal. Su mirada le es útil para llevar a cabo un intento de delimitación de ese ser-bruto para mostrarlo al otro por medio de un discurso o forma de ser; para hacerlo parcialmente

[98] Por ejemplo, Keith Jarrett (Allentown, 1945) es uno de los grandes talentos del jazz surgidos en los últimos treinta años. Capaz de tocar el piano, la guitarra, el saxofón, la flauta, el clavicordio y el órgano, Jarrett destacó desde su infancia por su precocidad y sus cualidades musicales. The Köln Concert es una grabación lanzada por la discográfica ECM en 1975, en este disco Jarrett realiza improvisaciones solistas en el "Cologne Opera House" en Köln, Alemania. Este álbum es uno de los álbumes de jazz más vendidos de la historia y sin duda el álbum de jazz solista con mayores ventas de toda la historia. Durante el concierto improvisa música produciendo diferentes formas sonoras, pero hay que considerar que maneja y ejecuta un saber con el cual está relacionado desde su infancia y su historia (figuras musicales).

visible o audible, aparente y sensible, puede darle una apariencia temporal limitada y fugaz, o una duradera, reproducible, irreproducible[99], etcétera.

Heidegger logra mirarse a través del cuadro de van Gogh, materializa eso que delimita su mirada y, a través de su discurso, lo muestra: seduce nuestra mirada intentando encarnar su pensar, mirada y experiencia, en las palabras. Señala Assoun (1997: 153):"la función del cuadro, tanto en el sentido pictórico como perceptivo: trampa de miradas (…) invita a aquel a quien se le exhibe a depositar [déposer] allí su mirada". Tanto Assoun como Lacan hablan de la función del cuadro, ¿para quién? En este caso, para el espectador, relacionándolo con la percepción de una imagen, aunque la función está señalada de una manera no particular; al particularizar el fenómeno se hace más complejo y rico con diversos elementos para analizar.

No es un depósito estático el de la mirada en el cuadro, sino más bien una forma de acceder a un sitio, relacionado con un imaginario y a cierto movimiento significante. El cuadro puede provocar diversas reacciones en el sujeto, tanto para el sujeto que la crea como para el que la percibe, desde acciones y funciones estructuradoras, analíticas, creativas, de satisfacción, de conocimiento[100], etcétera. En la experiencia de Heidegger se muestra una función específica, creacionista, de sentido y significado. Otra función se hubiera mostrado y ejercido si éste hubiera comunicado la interrogación de la imagen de la obrera que se le reveló mediante la significación de la imagen del par de zapatos, si nos hubiera ofrecido la pregunta ¿quién es realmente ella para mí? y su respuesta.

La misma estructura puede ser usada para el análisis de experiencias artísticas con objetos de apariencia diferente, como por ejemplo el cine, la música o el teatro. Cada experiencia es particular: trata de objetos diferentes y de sujetos diferentes, pero incluso siendo el mismo objeto y la misma persona en diferentes situaciones y tiempos, se pueden realizar diferentes significados del mismo objeto. Cuando vemos una misma obra en diferentes situaciones, el sentido y significado que creamos en relación a ésta es diferente, nunca es el mismo, puede ser similar o totalmente diferente. Esto se debe al estado y

[99] En algunas vanguardias modernas, buscan burlar esta reproductibilidad de la apariencia de la obra. Algunos casos del concretismo.
[100] Los surrealistas veían al surrealismo como instrumento de conocimiento.

disposición del ser y del sujeto, y a su modo de relación de éstos, a través de la cadena significante, con el objeto mirado y el mundo.

Heidegger se muestra ante nuestra mirada para ser mirado, muestra una verdad particular que se le ha revelado ante la contemplación de un cuadro, habla de una verdad particular revelada ante un objeto artístico, le da un significado al origen de la obra de arte y a la obra de arte en sí, verdad particular que se revela para el espectador como efecto del depósito de la mirada y la atención en el objeto artístico.

Si estamos de acuerdo con la proposición "la obra de arte es el pasaje del objeto a la Cosa" (Oury, 2011: 111), la obra de arte se muestra en una espacialidad diferente que el objeto artístico: esta obra no se presenta estáticamente, se elabora, hay movimiento para su creación, se revela como un encadenamiento constructivo en una dimensión simbólica. Cuando se habla de creación hay que tener en cuenta que siempre hay creación en el pensar y en el decir, hay una relación íntima favorecida por el lenguaje entre el espacio de creación significante, el campo de la representación mental y el espacio de manifestación de esto que se revela en la dimensión simbólica, su puesta en forma en el mundo tangible. Para acceder al campo de la creación significante, en el objeto artístico debe existir una apertura, un rasgo simbólico, lo abierto y una falta que permita al sujeto acceder a la significación, ejercer esa acción creadora, redireccionar su deseo, una posible construcción de obra de arte. Esa estructura en cierto sentido ocurre en un lugar donde se manifiesta algo, cualquier cosa; es significada ahí, en la dimensión simbólica, a través del lenguaje.

La espacialidad del ser ahí es significante: se necesita de un espacio tangible de apertura en el mundo circundante del sujeto para que éste tenga acceso a ser ahí, opuesto al aquí. Un lienzo es un objeto que puede procurarle al sujeto este acceso al ahí, allá y ejercer su ser, ahí, en el lugar de lo abierto relacionado con el mundo. Este allá es una estructura operante dentro de la constitución estructural del sujeto, le permite relacionarse de una forma muy particular con su mundo: hay un vacío significante, operante y estructurador, tanto en el sujeto como en la realidad de éste, cuando este vacío no está bien constituido y el sujeto queda imposibilitado de poder ser aquí y ahí, su funcionamiento no es satisfactorio

y se dice que el vacío opera de manera anormal, se fuga y el ser queda instaurado en lo abierto[101], ahí.

El *sitio* es un concepto desarrollado por Oury (2011: 122) a lo largo de sus seminarios improvisados[102] contenidos en el libro *Creación y esquizofrenia,* hace referencia a un lugar de emergencia de algo, del decir, del deseo, de eso que se manifiesta y hace presencia (estar antes de sí mismo); esto permite dar cuenta de una espacialidad fundamental en toda creación subjetiva. "Ese sitio de emergencia buscado por Jean Oury obedece a una «lógica poética», gracias a la cual los artistas, los esquizos o no, encuentran la fuente de su poder creador". Otra forma de hacer referencia a esa espacialidad es con el nombre de el lugar de "lo pático"[103], Oury toma esta referencia del decir del neurólogo Alemán von WeizsÓcker.

Oury (2011: 11) indica que el *sitio* no es un lugar geométrico, topográfico; este lugar de surgimiento, donde allí algo se forma, corresponde a "un espacio pre-representativo, pre-intencional[104], pre-perceptivo[105], pre-yoico, pre-especular; lugar un tanto olvidado por las costumbres del pensamiento representativo, (…) al que no se tiene acceso en la vida corriente, donde pasa algo", es el sitio del decir.[106] Ese algo ocurre "antes de la puesta en imágenes y antes del sistema de la lógica representativa" (Oury, 2011: 85).

El *enforma*[107] no es estático, es acción[108], movimiento, un proceso de elaboración que no se acaba, que permite la presencia de un espacio y de un algo relacionado con el decir[109], "donde se pueda manifestar cualquier cosa del orden del azar, cualquier cosa que no esté en una dimensión no psicótica; que no esté tampoco cerrada "sobre sí", sino lo abierto. Lacan (en Oury, 2011: 27) utiliza este neologismo en cuestión en el momento en el

[101] Por ejemplo, en algunos casos de creación esquizofrénica narrados por Oury, caso de Mariana y de For, donde el vacío de ahí no se soporta y es sustituido por cualquier cosa.
[102] Sesiones efectuadas entre 1986 y 1988.
[103] Allí donde aparecen las sensaciones, las más primordiales, las más básicas.
[104] La puesta en forma no está dirigida a una meta ni a la intención de la creación de una obra, sino que es la obra misma en elaboración lo que permite desligarse de una suerte de prejuicios de objetivación, del buen sentido, de los hábitos del pensamiento, de la alienación social que impide el acceso a este sitio de emergencia.
[105] Lacan usa el término *pre-especulativo* cuando habla del *Estadio del espejo.*
[106] Se puede decir sin palabras, aunque la palabra no pueda expresarse si no hay un decir. A esta expresión sin palabra, a este decir particular, como es el caso de la pintura y la música, Oury lo llama *picción.*
[107] Oury hace una aproximación de sentido en los términos originales entre *Gestaltung* y *rhuthmos* (ritmo), sintetizándolos a través del neologismo *enforma* que también puede ser traducido como *puesta en forma.*
[108] Oury (2011: 28) describe la *gestaltung* como un "conjunto de «pulsiones», de tendencias, de empujes".
[109] Esta fabrica del decir, relacionada con lo que Lacan llama *lalengua,* la estructura.

que comienza a hablar del objeto «a», diciendo •el objeto ¿a¾ objeto del deseo, causa del deseo, ése es el enforma del Gran A".

Continúa Oury (2011: 74-78): "Por ejemplo, Van Gogh ha pintado un par de zapatos viejos. Bien sea un par de zapatos, por efecto de la Gestaltung, este par de zapatos pasa a otro nivel. Él ha transformado el objeto «zapatos» el utensilio en «das Ding», la Cosa". *Das ding* hace posible la inscripción, es la base de la creación, de la *Gestaltung*. "La manera de abordar das Ding. Determinará o no el «cambio» al nivel del objeto. La sublimación es el pasaje del objeto • del deseo• a la Cosa•, permite dar cuenta del •más allá de la cadena significante, el lugar del ser".

En ese sitio, ahí, pasa algo del orden del ensamblaje, del significante, eso permite la posibilidad de emergencia, "para una personalidad no psicótica, ese sitio de ensamblaje hace que la persona esté «ahí» ante todo, antes que haya un reconocimiento yoico. (…) esto hace comprender lo que Lacan dice en relación de (…) «Hay ahí del uno». «Ahí» indica un lugar, la unicidad aparece" (Oury, 2011: 69) Ahí en el lugar del ensamblaje donde la unicidad se permite, hay emergencia del Uno y del uno.[110]

"Cuando se habla de creación, se piensa en «obra realizada», y uno se arriesga a olvidar que lo que está en juego es el proceso de «fabricación»" (Oury, 2011: 6). Para que haya sublimación tiene que haber un sentido. En el plano etimológico, la creación se relaciona con el crecer, el desarrollo. Gestaltung pone en juego el proceso creativo que a su vez, como señala Oury (2011: 67) "es un proceso de «reconstrucción de sí mismo»", de crecimiento y desarrollo del ser. En su seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan pone de relieve el siguiente argumento: "«La idea de creación es consustancial a nuestro pensamiento" (Oury, 2011: 67). Pensar es crear, sublimar, el pensar es un proceso creativo, "el pensamiento es algo que está tejido de lenguaje, de palabras, aun de lo no dicho. Es un tejido de «decires»" (Oury, 2011: 73). A su vez, la sublimación, que es algo que está a nivel de lo pulsional, permite la posibilidad de la creación y de la obra de arte; la creación misma es un proceso sublimatorio, es el objeto artístico y la experiencia artística, objetos sublimados que dan cuenta de un proceso creativo.

[110] "Un «artista» que no esté trastornado del «ahí hay del uno» puede desprenderse de su obra y hacerla comercializable. Esto no es evidente en el caso del psicótico porque él es, él mismo, en su obra" (Oury, 2011: 70).

Para la expresión de *eso* que se revela ahí, un objeto sublimado, una pintura, una melodía, una novela, etcétera, es necesario un espacio vacío, abierto, que permita la existencia y presencia aparentemente de una forma: el pintor necesita del lienzo blanco, el músico del pentagrama vacío y del silencio, el novelista de la hoja de papel en blanco, espacios que permiten al sujeto salpicar ahí del «uno mismo», vaciarse, para dar forma a eso. De este modo, ahí en las hojas, en el lienzo, en el silencio, etcétera, hay del uno, del sujeto creador.

Para algunos teóricos del arte y artistas esta apertura que se instaura en el objeto sublimado, el objeto artístico, es un problema ya que posibilita una diversidad ilimitada de las variables en la interpretación y el significado del objeto creado. Para el estudio de la elaboración de la experiencia y su análisis es importante la consideración del sitio, lugar donde la significación tiene su desarrollo y origen. La creación se da a nivel del pensamiento y para estudiarla es fundamental considerar los elementos comunes que hay entre lo creado y lo vivenciado como hecho, como lo hemos venido haciendo a lo largo de este capítulo. En el capítulo siguiente relaciono el acto creativo, su sitio y sus elementos con el ser del sujeto del inconsciente, su deseo y su estructura.

Capítulo V. Ser ahí, ser en el lenguaje[111]

Ser o no ser, ser, esa es la cuestión[112].

William Shakespeare

En el discurso del psicoanálisis, como en el de la filosofía, el ser y la verdad son conceptos que han dado mucho qué pensar y hablar. El ser y la verdad, no tienen el mismo sentido y significado en ambos discursos, incluso en un mismo campo discursivo varían. Los conceptos son diferentes en sentido y significado dependiendo del autor que los desarrolle y de la época en los cuales han sido desarrollados.[113] En esta investigación abordaré ambos conceptos con una visión psicoanalítica, apoyándome específicamente en Lacan. Por ello, no me detendré a desarrollar las diferencias de estos conceptos entre diferentes discursos y autores, sino que intentaré condensar y mostrar la aplicación de un sentido y significado de los conceptos relacionándolos con un fenómeno particular tratado en esta tesis[114]: una interpretación artística.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger relaciona a través de su decir escrito, significados del ser y de la verdad con su experiencia relacionada con el cuadro de Van Gogh, crea y muestra un complejo simbólico mediante una lógica para otorgarle un sentido propio y específico al cuadro de los zapatos, a las cualidades del par de objetos representados y la obra de arte como tal. Heidegger habla de un ser y de una verdad relacionados con la utilidad de lo representado; usa al cuadro para dar sentido y significado a su decir, a la obra de arte y al origen de ésta.

Considero la interpretación de Heidegger[115] en relación con el cuadro como un objeto simbólico limitado, como una verdad estructurada por un código común, complejo

[111] Enunciado elaborado como efecto de un olvido en relación con una asociación muy particular, aparentemente equívoca: mientras trataba de recordar el libro de Peter Sloterdijk *Venir al mundo, venir al lenguaje*, asocié y recordé un enunciado de Heidegger en su obra *El Ser y el tiempo*: "Ser ahí, ser en el mundo". Armé rápidamente el enunciado como sustituto de lo olvidado: venir ahí, venir al lenguaje. Comprobé inmediatamente que era un error, ese no era el título de la obra de Sloterdjk, pero ese error podía ser útil, lo aproveché entonces para el desarrollo de un capítulo de la tesis, manipulándolo de la forma más conveniente.
[112] Traducción de Gurrola, director de teatro mexicano.
[113] Tanto la producción teórica de Freud como en la de Lacan hay una evolución en cuanto al desarrollo teórico y un cambio de sentido en los conceptos que ayudan a sustentar su idea.
[114] La interpretación de Heidegger en relación con el cuadro *Un par de zapatos* de van Gogh.
[115] Interpretación contenida en capítulos anteriores, en la cual se revela una imagen femenina.

estructurado por un lenguaje. A su vez, esta forma simbólica permite establecer la estructura significante como un objeto, un lugar de manifestación y revelación del ser que permite sustentar algunas ideas referentes a la experiencia artística. Esta estructura simbólica, que en este caso particular da soporte a una imagen, nos permite dar cuenta de una función de la palabra, del decir, del enunciado y de la función y lógica de la imaginación.[116]

¿A qué hace referencia el origen de la obra de arte? Oury (2011) define la obra de arte como pasaje del objeto a la cosa. Por medio de esta lógica, el objeto estaría relacionado con el origen, pero no por sí solo, sino por la puesta de una relación significante entre el sujeto (espectador) y el objeto artístico[117]: a través de esa conjunción algo se revela; eso causa deseo. La interpretación de una obra de arte como objeto de deseo nos permite dar cuenta de todo un proceso de elaboración significante. En el caso particular de la interpretación mostrada por Heidegger es el acto de significación un efecto del significante, complejo delimitado y particular. La relación significante es un doble trabajo de significación en diferentes sentidos[118]: por un lado la revelación de algo y, por otro, en el mejor de los casos, la elaboración de una significación, la emergencia de la obra de arte (de central interés en esta investigación, ya que es este complejo simbólico el que nos permite dar cuenta de algunos de los elementos singulares y fundamentales que se ponen en juego en la vivencia y en la experiencia artística).

Heidegger en su texto anteriormente mencionado, muestra la interpretación como verdad y obra de arte que surge del cuadro, esta significación permite poner en evidencia diversos significados relacionados con lo que es considerado por Oury como obra de arte, el pasaje, la creación de algo subjetivo. Toda experiencia hace referencia a una lógica significante particular compuesta por significados determinados que interactúan entre sí en determinado sentido para el sujeto implicado. La interpretación como experiencia de algo remite a la vivencia de algo, la creación de algo elemental a nivel del *Pre*.

[116] En alemán el término *Einbildungskraft* hace referencia a la facultad, construcción de una imagen, ilusión, visión.
[117] No hay que confundir en este sentido el origen de la obra de arte con el origen del objeto artístico.
[118] Doble significación porque hay una primera significación en sentido del objeto a la cosa y una segunda significación, apoyada en la primera, que sería en el sentido de la cosa hacia los objetos; mediado este segundo movimiento por el Otro de una manera más formal.

La significación de *eso* que aparece, la obra de arte y, a su vez, la relación con el objeto artístico, ha sido desarrollada en esta investigación como objeto simbólico, sublimatorio y de deseo; una estructura, una formación simbólica, en el lugar de la experiencia y de la verdad del Otro, por medio de un decir y del lenguaje. En este capítulo se intenta mostrar esa parcialidad de la significación formal, donde algo propio hace presencia y posibilita el surgimiento del ser a través de un decir.

El ser y su revelación como verdad, a la vez que como efecto de la palabra y de la enunciación, permite abordar el lenguaje como la dimensión propia del ser, como soporte de la presencia del ser del sujeto que habla en el campo del Otro y de su deseo. También en esta dimensión se revela la palabra como partícula que conforma la apariencia del ser. Es en la dimensión simbólica donde el psicoanálisis sirve como herramienta al sujeto, permitiéndole la elaboración y revelación del ser para ejercer una preocupación de la verdad subjetiva y del ser propio que posibilita un efecto en la relación del ser con la verdad; en el mejor de los casos se hace posible el desarrollo de *esa* verdad del ser, de *esa* forma de ser.

Es en la dimensión del decir, donde el ser encuentra una posibilidad de revelación, de actuar y de estructurarse por medio del leguaje; ahí se manifiesta la estructura del sujeto en relación con el mundo, cosa que permite pensar, decir y ser. Es Heidegger el que se manifiesta en sus palabras, es Van Gogh el que puede o no surgir de lo pintado, soy yo en estas palabras. Uno es o no es en el lenguaje. Las cosas son o no son en el discurso. Es en el lenguaje donde se ejerce la posibilidad de ser, donde se le cuestiona, no sólo el ser de uno mismo, sino de los objetos, del mundo. Es ahí, en el discurso de Heidegger, donde él es, donde la obrera *es* mujer, donde está cansada, temerosa, preocupada, etcétera.

Balmes (2006: 24), siguiendo de cerca lo que dijo Lacan del ser, habla sobre la revelación y una realización del ser, relacionándolo a la experiencia analítica del psicoanálisis. Esta cura[119] del ser ha sido un tema bastante desarrollado, no sólo por psicoanalistas y psicólogos, sino también por filósofos[120]. Sin embargo, en psicoanálisis se cuenta con un método y técnicas determinadas para este tipo de cura relacionada con la

[119] En el sentido de la cura para Heidegger: cuidar de algo, ocuparse de algo.
[120] Por ejemplo, Foucault y Derrida.

revelación y realización del ser, por medio de la palabra y del decir. A través del decir del sujeto se posibilitan los registros del ser por medio de la letra y la palabra. Este ser ahí estructurado, en ocasiones registrado, formado o deformado, disuelto, es y no es, deja de ser. La palabra permite mediar, relacionarnos con el otro, al tiempo que permite al otro realizarse, conocer y apropiarse de verdades y la formación de realidades. "La palabra es acción que da existencia a lo que está en cuestión en ella. Constituye la realidad misma como simbólica" Balmes (2006: 24).

Algunas veces la palabra revela la apariencia y esencia de la pre-sencia de algo. La palabra le da cuerpo a algo, lo materializa, lo dice y lo escribe, simboliza y se encuentra en relación con el deseo del sujeto que lo expresa de manera verbal o escrita. La revelación de algo en el mundo acontece de forma parcialmente simbólica. La palabra no es la cosa, en el decir no está lo que es, sólo es el decir una forma de representar y decir en relación con esa presencia. Lacan propone el concepto Otro, no como un ser, sino como la dimensión en la que habita el ser, es el medio y soporte de la estructura y forma del ser del sujeto: ni el sujeto ni el *yo* son el ser. "En el contexto del seminario I, «el ser» significa dos cosas muy diferentes: por un lado, ***la*** *dimensión de lo que se realiza en la palabra*, dimensión simbólica (…) por otro lado designa (…), *lo que se realiza, la finalidad y el término presunto del proceso analítico*". (Balmes, 1953: 24).[121]

Dos sentidos y significados del ser: el primero un tanto universal, relacionado con la función y el campo de palabra, lo que revela; el segundo hace referencia al sentido que se encuentra orientado al fin y efecto del proceso psicoanalítico, propio de la revelación de la verdad del sujeto del inconsciente. En el primer sentido, el ser hace referencia a lo que puede ser a través de la palabra, por ejemplo, la obrera a través del decir de Heidegger; *eso* que surge por medio de la ausencia, del vacío de un útil desgastado, una obrera con determinadas características marcadas por la palabra, eso es ahí en lo escrito. Este sentido del ser se relaciona con esta tesis de forma especial, aunque no descarto el segundo sentido que también es de utilidad en este trabajo.

Este sentido está determinado en una temporalidad posterior se relaciona con el reconocimiento de lo propio del deseo, de la apropiación y reconocimiento de la

[121] Las cursivas son mías.

interpretación de la obra referente a la verdad del sujeto que se muestra por medio de su decir, forma de enunciación particular y subjetiva que permite en algunas ocasiones la emergencia de algo relacionado con lo inconsciente. En ese posible instante de revelación de algo, se puede dirigir la mirada a un fragmento de verdad del uno mismo, parcialidad en algunas ocasiones desconocida, ignorada, reprimida; algo que forma parte del uno mismo llega a ser, ahí en el lenguaje, con un determinado fin y función, ya sea de manera consciente o inconsciente (condenada a la repetición hasta lograr un reconocimiento y ser para el sujeto de otra forma). Es decir, estamos hablando de una posibilidad de transmutación y puesta en forma de una parcialidad del ser uno mismo, en relación a una cosa.

La dirección de la cura en la práctica de la clínica psicoanalítica se enfoca en el segundo sentido lacaniano del ser, donde la revelación del ser, como construcción de una verdad particular del sujeto del inconsciente, forma parte de una finalidad clínica. El ser en este sentido se revela en la dimensión de lo simbólico, de la verdad, enunciados algunas veces displacenteros. El ser como verdad se manifiesta para el sujeto con una apariencia de verdad parcial referente a algo: la revelación de eso implica un reconocimiento de eso que se mantenía ignorado, la puesta en relación de un complejo significante estructurado formalmente por medio de la palabra con el *yo*; ese acto de consciencia favorece tanto el desarrollo como la experiencia del ser.

El "ser, si bien existe implícitamente, de un modo virtual, no está realizado. Para el inocente, para quien nunca entró en dialéctica alguna y se cree simplemente en lo real, el ser no tiene ninguna presencia" (Balmes, 1953: 29). Gran cantidad de personas carecen de experiencia sobre su propio ser, o posen una muy pobre experiencia de su propio ser. El psicoanálisis, entre otros discursos, favorece el trabajo y desarrollo de la experiencia del ser. El discurso del arte también está relacionado con la preocupación y formalización de experiencias del ser para su expresión. Algunas culturas y épocas fomentan prácticas de cura y desarrollo del ser; en nuestra época existe un abandono masivo de esta procuración y preocupación por la cura y conocimiento del ser.

Hay cierta relación que Lacan establece entre el ser y la cosa freudiana (lo real), a través del famoso ternario lacaniano RSI, figura de intersección de los 3 registros.[122] "*El ser se distingue de lo real*, de lo real puro y simple, ya que el ser es inseparable de la palabra y corresponde a un hueco en lo real, que es *igual* al hueco de la verdad. Antes de la palabra no hay ni verdad ni falsedad, pero tampoco hay ser, ya que el ser es verdadero o falso. Sólo con la palabra hay cosas que son verdaderas o falsas, es decir, que son" (Balmes, 1953: 49).

Es importante reconocer la primacía de la consistencia simbólica que Lacan otorga al ser: es a través de la palabra que el ser llega a revelarse y a tomar cierta apariencia y forma. Eso que puede llegar a ser, para muchos sujetos es una presencia precaria o inexistente la mayor parte de sus vidas, con frecuencia la persona se relaciona de forma inconsciente con eso referente a su propio ser. El discurso y experiencia del psicoanálisis permite establecer una relación más o menos consciente con *eso* que es revelado del Uno y del uno mismo, relación y cosa que tiene sus funcionalidades y determinados fines para el sujeto del deseo.

A través de la historia, muchos sujetos han intentado decir sobre esa práctica y fenómeno del ponerse en relación y curarse del ser, en especial los filósofos. Es importante hacer mención que no sólo los clínicos que se ocupan de la cura del ser han puesto atención a esta forma de relación del sujeto con el ser y el deseo, múltiples profesionales de diversas áreas del conocimiento analizan esa zona de intersección de la mirada con la revelación de la parcialidad del uno mismo y del funcionamiento del uno con la Otredad, para darle una utilidad y mostrar la función y características de eso que se muestra.

En su texto, Heidegger (2006) expresa una forma de ocuparse y de darle sentido a la cura del ser un tanto diferente a la cura del ser del sentido de la clínica psicoanalítica. Sin embargo, el sentido que Heidegger le da al ser es de importancia para este trabajo ya que, desde sus inicios, el psicoanálisis ha considerado diversos significados y sentidos del ser, muchas de las veces utilizados por filósofos. El significado del ser como verdad y presencia de algo también es de importancia para el discurso del psicoanálisis, no sólo como verdad o deseo del sujeto: los psicoanalistas han puesto especial interés en todo aquello que es

[122] Registro simbólico, imaginario y real.

revelado por la palabra. Tanto las vivencias como las experiencias permiten al sujeto del deseo significar y desarrollar de alguna forma las cosas que este percibe en su entorno, estas nuevas significaciones van siendo apropiadas por el hablante de modo que facilita la incorporación de nuevos objetos en su mundo, es decir las experiencias van constituyendo, integrando al sujeto del deseo y su mundo.

El psicoanálisis ha mostrado ser un instrumento importante y efectivo para la cura del ser, el acto analítico es funcional para el estudio de un gran número de fenómenos psicológicos y para una diversidad de fines prácticos, teóricos, etcétera. Los interesados en el discurso y práctica del psicoanálisis, así como en el arte, han estado relacionados desde hace ya unos años en la cura del ser, mostrando a través de la mirada en este campo de conjunción discursivo una rica fuente de inspiración, y una variada y extensa producción. Es parte del mismo progreso y desarrollo del ser formalizar la mirada y experiencia de eso que ha sido llamado el ser. Esto con el paso del tiempo irá teniendo sus consecuencias en la especie humana, ¿qué efectos tendrá el decir y la práctica de la experiencia, de la mirada, de la cura del ser en una sociedad como la nuestra?, ¿qué utilidades y fines tendrá este tipo de cura y el arte, en estos tiempos violentos donde la agresividad es una de las formas predominantes en el discurso moderno de la muerte y la enfermedad?

Conclusiones

Conclusiones generales

Son diversos los discursos relacionados con la cosa, con el mundo, las experiencia, el ser y el pensamiento. El psicoanálisis es uno de esos discursos, pero hay otros: por ejemplo el de la filosofía y el del arte. Estos discursos son formas de decir respecto a la cosa, formas en constante cambio y desarrollo, sistemas, formas de decir que cuentan con sus propios conceptos, sentidos y significados.

El psicoanálisis se encuentra en constante desarrollo, son muchos los que día a día se suman por interés y diversos motivos al estudio de este saber. Hay muchas formas discursivas de psicoanálisis y formas de interpretar a los teóricos principales como Freud y Lacan. Estos discursos, a su vez, son útiles para múltiples tareas y fines. El psicoanálisis es una herramienta que cada quien puede usar según sus intereses y fines. A través del tiempo, esta modalidad discursiva ha sido utilizada por clínicos y teóricos psicoanalistas, pero también ha sido útil para una amplia gama de profesionales: maestros, creadores, practicantes, artistas, filósofos, como Breton, Kubrick, Zizek y Foucault.

El discurso social, común y popular, exige día a día explicaciones de múltiples fenómenos. Muchas veces estas explicaciones no son suficientes, no son convincentes o no se encuentran ampliamente desarrolladas ante determinadas situaciones. Ejemplo de ello son los fenómenos que hacen presencia relacionados al campo *psi*, fenómenos subjetivos como la inspiración, la improvisación, experiencias estéticas y traumáticas, las nuevas formas de enfermar, síntomas modernos relacionados con las nuevas tecnologías, con las formas y función de la imagen, etcétera.

Tener en cuenta lo anterior posibilita dirigir la mirada hacia los límites y carencias del discurso en cuestión para poder llevar a cabo un desarrollo. Una buena estrategia para

esto es iniciar una labor de importación de formas del decir, enunciados y conceptos, que permitan corregir, implementar, soldar, etcétera, atolladeros, carencias, fallas, situadas dentro y en las cercanías del discurso psicoanalítico en una diversidad de direcciones, sentidos y formas; cuestión relacionada con una gran diversidad de estructuras no sólo patológicas.

En su obra, Lacan muestra la utilidad que tiene para el desarrollo teórico del psicoanálisis el interés, conocimiento y comprensión de otros saberes. Esto permite importar y derivar conceptos, acción y estrategia importante para las ciencias sociales. La acción de derivación conceptual se lleva a cabo cuando un concepto es tomado de un discurso para elaborar un nuevo significado y sentido en otra dimensión discursiva. Por ejemplo, la importación del significante saussuriano al discurso lacaniano. En la acción de derivación, el concepto mantiene al menos una de sus características originales. Sin embargo, este nuevo sentido y significado que se le da a determinada palabra, obtiene nuevas propiedades que le permitirán una utilidad discursiva y forma significante diferente.

El mantenimiento del mismo término para designar un nuevo concepto va a traer consigo una gran diversidad de efectos relacionados con la significación y el significado de este nuevo sentido respecto con el original. Esto es evidente y común a lo largo del desarrollo y comprensión de la teoría lacaniana y de las teorías en general. Este es uno de los motivos generadores de discusiones, polémicas y problemas, malos entendidos a lo largo de la historia de la ciencia y la historia. Muchas veces no se tiene en cuenta que los autores están haciendo un acto de apropiación conceptual a su discurso, realizando un cambio de significado con determinados fines, como sucede en el caso particular expuesto en esta tesis.

Shapiro confunde el significado del concepto de verdad de Heidegger referente al cuadro de van Gogh; esto lo llevó a generar una interpretación errónea de las proposiciones realizadas por Heidegger. Esto pasa comúnmente respecto al discurso del psicoanálisis: los significados de los conceptos no son comprendidos y se hacen interpretaciones diversas, sin tener en cuenta el marco referencial de significados y sentidos integradores de un discurso en particular. Incluso se dan casos en los que se hacen interpretaciones vulgares como efecto de utilizar significados populares al llevar a cabo la lectura de alguna proposición

específica. Por otro lado, en la comprensión del discurso psicoanalítico es importante tener en cuenta la diferenciación entre los conceptos de *vivencia* y *experiencia*, ya que esto permite comprender con mayor precisión muchos conceptos de importancia y situar algunos hechos en una temporalidad y lugar determinados, así como su relación con la acción de significar y el lenguaje como estructura.

La obra de arte significada en este trabajo en particular y de una forma específica, no es el cuadro: el cuadro siempre es un cuadro, una cosa y sólo eso, relacionado con algunos objetos, como una imagen, una pintura, trazos y formas coloreadas en algunos casos; la obra de arte puede ser o no ser, la vivencia estética puede o no darse. Para algunos un cuadro puede ser causa de una vivencia y tal vez hasta una experiencia estética, para otros puede ser sólo una cosa y nada más. La obra de arte deviene más allá del cuadro en la dimensión de lo simbólico y sólo bajo algunas circunstancias deviene como fenómeno relacionado con lo estético, sujeto a diversas formas particulares.[123]

Así como el trauma se configura y deviene bajo determinadas circunstancias y sólo en algunos individuos, la obra de arte, el fenómeno y la experiencia estética, es un objeto subjetivo. Un cuadro puede ser obra de arte para alguien y para otro incluso nada; eso depende de la estructura y formación subjetiva del sujeto del deseo.[124] La obra de arte depende de la posibilidad del sujeto de acceder al ahí y percibir al objeto de deseo relacionado con el objeto estético en sí. Es posible ejercitar la posibilidad de acceso significante a eso que se revela ahí, para así poder darle un efecto significante particular y más amplio o profundo, una significación que permita un pasaje del cuadro al plano de la significación, y dar apariencia y consistencia simbólica a eso revelado; en el mejor de los casos, depositar ese objeto de una apariencia más formal en una cosa en el mundo. La cosa es la base de ese objeto: sobre la cosa se funda el objeto, el mundo que invoca ese objeto a través del material significante que este posee y produce.

Ese ir y venir del objeto a la cosa, y de la cosa al objeto, constituye una dialéctica formativa y original de la realidad del sujeto del deseo y de su mundo. Heidegger la comparaba con una lucha de fuerzas constituida entre el mundo y la tierra. Vemos sólo

[123] Formas bajo las cuales se manifiesta lo revelado, propio de la estructura particular del sujeto.
[124] Para que un individuo pueda vivencia y hacer la experiencia de lo estético, en ocasiones es necesario contar con una educación o formación artística o estética.

algunas cosas; esas cosas, en algunas ocasiones, devienen objetos; esos objetos constituyen un mundo particular; en ese mundo habita y se desarrolla el sujeto del deseo, ese mundo es efecto de esa construcción y formalización imparable del mundo del sujeto y de su realidad. Ese mundo, en parte subjetivo, se relaciona de cierta forma con lo que es considerado como la realidad común, la realidad de los otros, la Otredad. Algunos ven más que otros, otros se relacionan con otras cosas, pero a la vez compartimos partículas generales y comunes de ese mundo por medio de un código de consistencia simbólica que está ahí, nombrando, significando, pensando, hablando, en algunas ocasiones escrito.

La cosificación y objetivación de algo son pilares importantes en la construcción de la realidad del sujeto del deseo, movimientos significantes en sentidos opuestos. La primera implica un acceso a través del mundo en dirección a la cosa, la segunda va en sentido contrario: desde la cosidad de la cosa hacia el objeto, a través de los simbólico; ganancia de la consistencia simbólica de algo. Estas direcciones de sentido están sujetas al funcionamiento de la macroestructura original del mundo y de la realidad del sujeto del deseo. Es importante la consideración de esta estructura general y su funcionamiento para la comprensión del sujeto del deseo, la configuración de su deseo y de su realidad.

Conclusiones particulares

A través de este trabajo logré situar el lugar del origen de la obra de arte, así como algunos de sus elementos fundamentales. También desarrollé un sentido y significado de conceptos, objetos que entran en relación con el fenómeno artístico, en ocasiones estético. Elaboré así mismo un posible sentido de la diferencia entre los conceptos *vivencia* y *experiencia*, aplicables tanto al discurso psicoanalítico como al artístico. El psicoanálisis como discurso social necesita de los nutrientes necesarios, de la importación de conceptos y enunciados que posibiliten su desarrollo y realización como ciencia moderna. La diferenciación conceptual llevada a cabo en este trabajo fue posibilitada por la importación de significados parciales, tanto de conceptos relativos a la lingüística como a la filosofía.

Cuando uno escribe, escribe parte de uno mismo, se vacía parcialmente en las páginas. Uno escribe sobre muchas cosas y en muchos sentidos. En este caso traté de orientar mi escritura hacia el fenómeno creativo y su estructura general, ya que al ser la escritura creación, la misma sería un medio y una forma de sublimar *eso* que era de mi interés. ¿Qué es lo que se sublima cuando se escribe?, *eso* que se crea a nivel del pensamiento, eso que algunas veces es tejido por medio de enunciados y palabras. Este texto es un tejido, un intento de dejar registro de algo que pulsa desde diversas temporalidades y espacios; sin duda eso se encuentra relacionado con la presencia de cosas que han ayudado para que el discurso obtenido a través de esta investigación se asiente sobre hojas en blanco mediante palabras y enunciados.

Este trabajo representa una mirada, una forma de recorrer el panorama general de lo que involucra al proceso creativo, su orígenes, influjos y registros de ello en el mundo tangible, mismos que se encuentran relacionados con una diversidad de fenómenos del pensamiento que han estado presentes en diversas cuestiones de pensadores que han puesto la atención sobre el pensar y las formas de ser. Es necesario profundizar en estos temas para un desarrollo más efectivo y práctico del mismo saber sobre *eso*.

La elección sobre lo que se escribe no es un acto azaroso, es una necesidad, una cuestión personal, una defensa contra algo que angustia, es parte conocida-desconocida de uno: el lado obscuro de uno que pulsa por medio de la palabra a la realización. La escritura posibilita el desarrollo del ser, así como el ejercicio y formación de estructuras del decir: uno adquiere cierta destreza o maestría en un decir, referente a algo que se nos revela en determinadas circunstancias.

Anexo. De la melodía y el sonido en relación con la noción psicoanalítica de trauma

El psicoanálisis, como saber y práctica, se encuentra relacionado íntimamente con la subjetividad del sujeto del inconsciente, sus acciones y sus diversos modos de expresión. Desde sus inicios, el psicoanálisis se ha relacionado de diversas maneras con el arte. El arte como fenómeno psíquico y social, producción estética, acción y modo de expresión humana, ha sido un campo discursivo que ha servido como apoyo importante en el desarrollo de la teoría psicoanalítica.

En el discurso psicoanalítico podemos encontrar múltiples referencias al arte, artistas y creaciones artísticas, como manera eficaz de enriquecer el campo del saber del psicoanálisis. Es interesante y productivo estudiar los fenómenos que se muestran en el campo del arte y en sus diversas formas de producción. Freud y Lacan han logrado por medio de esta relación del psicoanálisis con otros saberes, específicamente con el arte, expandir y enriquecer el conocimiento psicoanalítico.

Los psicoanalistas, desde sus inicios, han relacionado su teoría con el saber del arte, no es difícil encontrar gran diversidad de producciones psicoanalíticas relacionadas con artistas, movimientos artísticos y obras de arte. La conjunción entre los campos discursivos como el psicoanálisis y la literatura ha sido un territorio productivo del cual se sacado provecho. Sin embargo, el psicoanálisis en relación con algunas otras artes y modos de expresión[125] ofrece un campo fértil para ser analizado y producir desarrollos teóricos.

El campo del saber del arte es extraordinariamente vasto en cuanto a material y producciones subjetivas; cuenta con una gran riqueza simbólica y significativa de interés especial para el psicoanalista, ya que le ofrece diversidad de material de registros de representaciones para la observación y el análisis. El arte como fenómeno humano y como

[125] Como la música y la danza.

resultado de procesos psíquicos propios del sujeto del inconsciente no puede pasar desapercibido por los estudiosos e interesados en lo que concierne al hombre y su pensar.

En cuanto al arte de la música y su conjunción con el saber del psicoanálisis, es un territorio del conocimiento humano poco explorado por los psicoanalistas; hay muy poco material psicoanalítico relacionado con la canción, la melodía, el sonido y sus partículas. ¿Por qué resulta extraño que el psicoanalista dirija su atención a la música y a los músicos, a diferencia del modo masivo como lo ha hecho con la literatura y los escritores? ¿Es que se debe ser músico y psicoanalista para poder decir sobre este campo de conjunción de ambos saberes? ¿Por qué la música, como fenómeno expresivo que es de gusto e interés común y casi general, ha tenido tan poco desarrollo teórico en el ámbito psicoanalítico? ¿Cómo abordar y estudiar la música, la melodía, el sonido, sus causas y sus efectos, desde un saber que se fundamenta en la primacía de la palabra, el inconsciente, el lenguaje y el discurso?

En este fragmento discursivo intento reflexionar acerca de una posible relación entre dos conceptos singulares de dos campos de conocimientos diferentes, pero no ajenos entre sí: la noción de trauma del psicoanálisis y la melodía del campo del arte de la música, para mostrar una posibilidad de relación del psicoanálisis con un objeto perteneciente a otro saber. Es necesario no quedarnos en la superficie, en lo aparente, hay que sumergirnos con mucho cuidado a lo profundo, a las esencias, de ambos saberes para poder encontrar un lugar, un sitio donde podamos encontrar unidades básicas y comunes de ambos discursos, para poder observar si existe alguna relación entre estos conceptos seleccionados y si es posible establecer un vínculo y sintonía entre sus partes, en aspectos comunes y fundamentales entre ambos saberes, estructuras en cuestión.

Lacan (2006: 24) decía que el inconsciente “está estructurado como un lenguaje”; esta anunciación ha sido utilizada innumerables veces en el saber psicoanalítico, de modo que ha permitido desarrollar proposiciones relacionadas con la teoría psicoanalítica. La noción de estructura ha permitido al psicoanálisis comprender de cierta forma al inconsciente y desarrollar el saber del sujeto del deseo más allá de lo consciente. Así como el psicoanálisis adopta la noción de estructura, otros campos (como el de la lingüística y la antropología) lo habían hecho anteriormente, generando cierto desarrollo teórico y nuevos

enunciados, por ejemplo en los significados contenidos en obras de de Levi Strauss y Saussure.

Si diversos saberes han adoptado la noción de estructura y esto ha generado avances y desarrollo en sus campos de conocimiento, entonces también podríamos trabajar la noción de estructura en el campo de conjunción entre el psicoanálisis y el arte para generar desarrollo teórico. Algunos filósofos del lenguaje y psicoanalistas ya han pensado y trabajado la noción de estructura dentro del campo de conjunción entre los saberes artísticos, lingüísticos, filosóficos y psicoanalíticos, tal como lo han hecho Henry Maldiney y Jean Oury, obteniendo buenos e interesantes resultados.[126]

¿Se podría decir que la música está estructurada como un lenguaje? La música se escribe, se lee, se articula, posee una estructura, se fragmenta en partes, se interpreta, comunica y, entre muchas otras cosas, expresa algo determinado o no. ¿Son estas, funciones y características musicales aquellas que nos pueden permitir afirmar que ésta posee similitudes con el lenguaje y de este modo permitirnos establecer algunas relaciones con lo inconsciente? De estar la estructura musical configurada como un lenguaje, ¿podemos encontrar en ésta los fenómenos y funciones de la metáfora y la metonimia? Si el psicoanálisis estudia y trabaja con el inconsciente que está estructurado como un lenguaje y la música está estructurada como un lenguaje, entonces podremos continuar nuestra exploración en este campo de conjunción, tomando como referencia principal la estructura y su relación con el lenguaje.

La música puede estar relacionada con lo inconsciente de diversas maneras, en este ensayo me limitaré a relacionarla con la noción del trauma psicoanalítico, ya que es una relación que puede ser abordada desde la teoría psicoanalítica y su práctica clínica. Existen diversas definiciones de inconsciente y de música, diversos autores y diversas teorías, debido a esto me apoyaré en las ideas que me parezcan adecuadas para el desarrollo del trabajo en curso. La música (del griego ¼¿ÅÃº®[Ä·Ç½] - mousik• [téchn•], "el arte de las musas") es, según la definición tradicional del término, el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios

[126] Véase en el trabajo de los seminarios de Oury (2011), referentes a la creación y a la esquizofrenia.

fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo.[127] Un solo sonido no puede ser música, como tampoco un silencio por separado: es necesaria una organización lógica y temporal de estos elementos para que la sucesión rítmica de estos pueda hacer surgir la estructura que da soporte a la melodía y se manifieste en una forma musical. La forma musical está en estrecha relación con lo vacío (silencio), esto permite la estructura musical en sí.

"La melodía es un conjunto de sonidos —concebidos dentro de un ámbito sonoro particular— que suenan sucesivamente uno después de otro (concepción horizontal), y que se percibe con identidad y sentido propio. También los silencios forman parte de la estructura de la melodía, poniendo pausas al *discurso melódico*. El resultado es como una frase bien construida semántica y gramaticalmente".[128] El concepto de melodía relacionado con el de la estructura permite establecer una conjunción de elementos comunes entre la música y los significados de lo inconsciente ya que, como se menciona, tanto la melodía como el inconsciente están estructurados y organizados de forma gramatical y semántica, conformados a partir de sus elementos.

El registro mnémico de la música puede llevarse a cabo por medio de huellas mnémicas y puede entrar en relación con la cadena significante en diversas formas, temporalidades y circunstancias a través de los mecanismos de asociación. Por ejemplo, una obra musical registrada puede entrar en relación asociativa con diversos elementos significantes como el nombre del artista, la nacionalidad de procedencia de la obra o del creador, con algún elemento del nombre de la composición, etcétera. La obra musical puede incluso asociarse con algún significante procedente del momento de alguna vivencia específica y generar nexos asociativos inconscientes e involuntarios con representaciones de impresiones de diversas situaciones, referentes a una diversidad de objetos relacionados con la escena y circunstancia en la cual fue percibido el objeto acústico, o con escenas que entren en relación asociativa significante con el material significante implicado con el objeto estético.

La melodía o un fragmento de ella puede ser apropiada, identificada por el sujeto del discurso. La forma y parte de la apariencia de la melodía se estructura a través de una

[127] http://definicion.de/musica/
[128] http://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/los-elementos-de-la-musica/

organización significante, elementos que entran en relación con la estructura subjetiva del sujeto, por lo tanto, hay rasgos externos que entran en la posibilidad de asociación, para la elaboración de un significado particular por parte del sujeto espectador. Esta lógica y dinámica permite en algunos casos la elaboración de una presencia subjetiva, un complejo simbólico representativo que, en ocasiones, llega a expresarse de forma verbal o pictórica; la melodía para el sujeto es significada y registrada de forma particular y utilizada con diversos fines y funciones.

¿Cómo es que pueden llevarse a cabo los registros de una canción o melodía en la memoria? Cualquier persona sana puede invocar a voluntad alguna melodía o sonido que haya percibido antes (de forma consciente y en ocasiones inconsciente) más de una vez. También de manera inconsciente e involuntaria podemos reproducir repetidamente un segmento de una melodía previamente registrada y percibida en determinadas situaciones, fenómeno que a más de uno, si no es que a la mayoría, ha sucedido de manera muy particular.[129] Esto es evidente en algunas escenas de la película "8 ½" del director de cine Federico Fellini, cuando el personaje principal, Guido, interpretado por el actor Marcello Mastroianni, tararea repetidas veces, en varios segmentos, ante diferentes situaciones, una parte de la ópera "El barbero de Sevilla" del compositor italiano Gioacchino Rossini. He aquí un fenómeno psicológico registrado en el arte cinematográfico, referente a una representación de un algo psíquico, el cual está en profunda relación con diversos objetos como la melodía, registros, asociaciones y con el tan elaborado significado de la repetición freudiana. ¿Hay alguna relación de este fenómeno melódico con lo inconsciente?

Por otra parte, el concepto de trauma es un significado de importancia en el discurso del psicoanálisis, hace referencia al "acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente

[129] La mayoría de las veces este fenómeno de repetición sonora particular se encuentra asociado con melodías populares. La esencia de las melodías populares son representantes con estructuras que juegan un papel importante para el sujeto del inconsciente, pues son piezas fundamentales que representan el deseo o fragmentos particulares de éste, propios de su época.

dichas excitaciones".[130] El momento traumático también está relacionado con la percepción de sentimientos de terror y sorpresa, vinculados con el momento o escena inconciliable, en ocasiones penosa.

El complejo de representaciones patógenas reprimidas relacionadas con el momento traumático se estructura de forma lógica y particular. Es en el núcleo de este complejo de representaciones donde se encuentra la representación reprimida expulsada de la consciencia. El evento traumático, a su vez, es un complejo de significantes registrado y asociado con una variedad de objetos y representaciones significantes, pertenecientes a la escena traumática (olores, sonidos, colores, palabras, imágenes, etcétera). Parte de presencia reprimida puede ser suscitada o revivida por la asociación causada ante la percepción de un grupo de representaciones percibidas como actuales, presentes.

La intensidad afectiva de la vivencia actual generada por la percepción de una presencia puede variar, estar influida por una vivencia antigua, favorecida por su asociación con la carga afectiva, a su vez relacionada con el conjunto de representaciones reprimidas que se asocien con elementos vivenciales de la escena actual. Estas presencias reprimidas, en ocasiones acompañadas por afectos intensos, entran algunas veces en relación con la percepción y el discurso consciente, seduciendo la atención del sujeto con determina intensidad afectiva con diversos fines.

En el famoso caso clínico freudiano de la paciente Miss Lucy, Freud (1980: 124) nos habla sobre "dos sensaciones olfatorias que sentía muy penosas, las cuales la perseguían casi de continuo". Aquí se hace referencia a sensaciones anteriormente registradas a través de la percepción y a una actual percepción en repetición de presencias involuntarias relacionadas con el complejo de representaciones patógenas. Estas representaciones en repetición, de olor a pastelillos quemados, se encontraban en relación con otra representación de una percepción olfatoria, la cual era de humo de cigarro, misma que estaba directamente relacionada con el complejo de representaciones de la escena traumática y significaba algo particular. Bajo esta misma lógica podríamos deducir que no sólo pueden registrarse las percepciones olfatorias percibidas, sino también representaciones pertenecientes a percepciones sonoras, gustativas, táctiles, ya que éstas

[130] http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/7711/Trauma,-traumatismo-(psiquico).htm

son también formas que se perciben, con posibilidad de registro mnémico y asociación, sea con complejos de representaciones reprimidas o no.

En el mismo caso clínico, Freud (1980: 124) menciona que “es bastante insólito que se escojan sensaciones olfatorias para símbolos mnémicos de traumas”. Las representaciones reprimidas pueden asociarse con registros de percepciones olfatorias, sonoras, visuales, etcétera, incluso si éstas son registradas antes, durante o después del momento y escena traumática. Es necesario tener en cuenta la diversidad de conexiones asociativas que pueden ejercerse en relación con el complejo de representaciones patógenas, la mayoría de estas conexiones se establecen de forma inconsciente.

En el discurso del psicoanálisis podemos encontrar una gran cantidad de proposiciones y complejos significantes que ofrecen al lector ideas para su desarrollo y asociación con una gran diversidad de temas, enunciados que muchas veces aún se encuentran en etapas de desarrollo larvario; algunas de éstas pueden ser desarrolladas si nos apoyamos en otros campos del saber. Este caso es un ejemplo de cómo es que puede llevarse a cabo el desarrollo de la conjunción de ciertas proposiciones referentes a algún objeto en específico; es posible desarrollar las ideas relacionadas con las diferentes formas de registro de lo percibido y sus diversas maneras de relaciones con complejos de representaciones, sean conscientes, inconscientes y reprimidas.

El campo del arte ofrece posibilidad de desarrollo de enunciados, registros y representaciones de diversas formas que pueden ayudar de apoyo la producción de teoría psicoanalítica. El psicoanálisis tiene muchos campos de oportunidad de desarrollo: el arte, la filosofía, etcétera. Algunos territorios un tanto desconocidos, otros poco explorados; saberes hay muchos, lo cual nos permite una gran cantidad de material, objetos y áreas por cuestionar, para analizar para dar un sentido y significado a múltiples formas de relación de diversas cosas con el discurso del inconsciente.

Bibliografía

Allouch, Jean

2011 *El amor Lacan*. Editorial El cuenco de plata, Buenos Aires.

Argüelles, Gerardo

2009 "De la vivencia a la experiencia estética. Aproximación a una distinción conceptual en base a su traducción de la lengua alemana", en Mandoki, Katya y Andrea Marcovich (Comps.) *Actas del Primer Coloquio de la AMEST*. Noviembre de 2009, edición en CD: pp.86-97.

Assoun, Paul-Laurent

1997 *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. Nueva visión, Buenos Aires.

2006 *Introducción al estudio de las perversiones*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Bleichmar, Hugo B.

2006 *Introducción al estudio de las perversiones*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Bertorelo, Adrian.

2006 "La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger" Contrastes. Revista internacional de Filosofía, Vol. XI, pp.65-82. España.

Balmes, François

2006 *Lo que Lacan dice del ser*. Amorrortu, Buenos Aires.

Carrillo, Alberto

2001 "Las oposiciones de Gadamer y la experiencia estética", en Beuchot, Mauricio y Carlos Pereda (Coords.) *Hermenéutica, estética e historia. Memoria. Cuarta jornada de hermenéutica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México: pp.85-102.

Del Conde, Teresa.
2006 *Freud y la psicología del arte.* Debolsillo, México.

Didier, Alain, Dreidemie Millot y Vegh
1988 *El objeto del arte*. Nueva visión, Buenos Aires.

Foucault, Michel

1999 Entre *Filosofía y Literatura, Obras Esenciales de Michel Foucault*. Volumen I, "¿Qué es un autor?", Paidós, Barcelona.

Freud, Sigmund

2003 "Estudios sobre la histeria (Breuer y Freud)" *Obras completas. Tomo XI*, Amorrortu editores, Buenos Aires.

2005 "Conferencias de introducción al psicoanálisis, 1916-1917", *Obras Completas*, tomo XVI, Amorrortu, Buenos Aires: p.343.

2006 "Conferencias de introducción al psicoanálisis, 1915-1916, *Obras completas*, tomo XV, Amorrortu, Buenos Aires: p.153.

2003 "El creador literario y el fantaseo", *Obras completas.* Tomo IX. Editorial Amorrortu, Buenos Aires: pp.123-135.

2003 "El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen" *Obras completas*. Tomo XI, Amorrortu, Buenos Aires: pp.3-79.

2005 "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) descrito autobiográficamente", *Obras completas*. Tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires: pp.1-76.

2005 "Sobre el Psicoanálisis", *Obras completas.* Tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires: pp.214.

2003 "Un recuerdo infantil de Leonardo", *Obras completas.* Tomo XI, Amorrortu, Buenos Aires: p.72.

Gadamer, Hans-Georg

1999 *Verdad y método.* Ediciones Sígueme, Salamanca.

Goldstein, Gabriela

2005 *La experiencia estética*. *Escritos sobre psicoanálisis y arte.* Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2005.

Gros, Fredrik

2007 *Michel Foucault. Las prácticas de subjetivación*. Amorrortu, Buenos Aires.

Heidegger, Martin

2010 *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México.

2006 "El origen de la obra de arte", *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México.

Held, Klaus.

2011 "La experiencia intersubjetiva del mundo", en Xolocotzi, Ángel, *et. al.* (Coords.), *Ámbitos fenomenológicos de la hermenéutica.* Eon, BUAP, Puebla: pp.11-28.

Joyce, James

1999 *Retrato del artista adolescente*. Colofón, México.

Lacan, Jacques.

2003 "Más allá del principio de realidad", *Escritos*. Tomo I, Siglo XXI, Buenos Aires.

2003 "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis", *Escritos*, Tomo II, Siglo XXI, Buenos Aires.

2006 *Seminario XX: Aún*. Paidós, Buenos Aires.

2009 *Seminario III: Las estructuras freudianas de las Psicosis*. Paidós, Buenos Aires.

2005 *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.

1987 *Seminario XI: El inconsciente freudiano y el nuestro*. Paidós, Buenos Aires.

1966 *Seminario XIV: La lógica del fantasma*. Paidós, Buenos Aires.

Le Gaufey, Guy

2011 *El objeto a de Lacan*. Consejo Editorial, México.

Levi-Strauss, Claude

1994 *Mirar, escuchar, leer*. Ediciones Siruela, Madrid.

Manzanos, Arturo

1975 *Apuntes de historia de la música II*. SepSetentas, México.

Miller, Jacques-Alain

2010 *Extimidad*. Paidós, Buenos Aires.

Nietzsche, Friedrich

2004 *Cómo se filosofa a martillazos*. Grupo editorial Tomo, México.

2005 *Ecce Homo*. Editorial Tomo, México.

2006 *El origen de la tragedia*. Porrúa, México.

2007 *Así habló Zaratustra*. Editores mexicanos unidos, México.

2007 *Fragmentos Póstumos (1869-1874)*. Vol. I, Tecnos, Madrid.

Oury, Jean

2011 *Creación y esquizofrenia*. Editorial CF ediciones, México.

Poch, Serafina.

1999 *Compendio de musicoterapia*. Vol. I, Herder, Barcelona.

S/A

2006 *Psicología y sociedad*. Revista semestral de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro, Núm. 3, Julio 2005.

Rangel, Raymundo

2008 *De la huella al nudo*. Fundap, México.

Ricoeur, Paul

2002 *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Rotterdam de, Erasmo

1998 *Elogio a la locura*. Época, México.

Sartre, Jean-Paule

1950 *¿Qué es literatura?* Losada, Buenos Aires.

Sloterdijk, Peter

2006 *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Pre-Textos, Valencia.

Tatarkiewicz, Wladislaw

2002 *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Alianza, Madrid.

Toscana, David

2010 *El último lector*. Santillana, Alfaguara, México.

Velázquez, Julia
2008 *Un acercamiento al estudio de la imagen*. Funda, México.

Van Gogh, Vincent
1997 Cartas a Théo. IDEA Universitaria, Barcelona.

Walter, Benjamin

2008 *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, México.

2009 *Estética y política*. Las cuarenta, Buenos Aires.

Zizek, Slavoj

2010 *Cómo leer a Lacan*. Paidós, Buenos Aires.

Referencias electrónicas

Amado, C.
http://www.spm.org.mx/index.php?mod=cont&idcontenido=33 (abril de 2010)

http://definicion.de/musica/ (28 de septiembre de 2013)

http://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/los-elementos-de-la-musica/ (28 de septiembre de 2013)

Galería Premier. “Arte Bruto”.

http://www.galeriapremier.com.ar/articulos/2_arte_bruto_max/articulo.htm (03 de enero de 2012).

http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/7711/Trauma,-traumatismo-(psiquico).htm (28 de septiembre de 2013)

Pappas, Nickloas. Stanford Encyclopedia of Phylosophie. “Plato's Aesthetics”

http://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/ (24 de enero de 2012).

Thompson, Iain. Stanford Encyclopedia of Phylosophie. “Heidegger's Aesthetics” http://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/ (24 de enero de 2012).