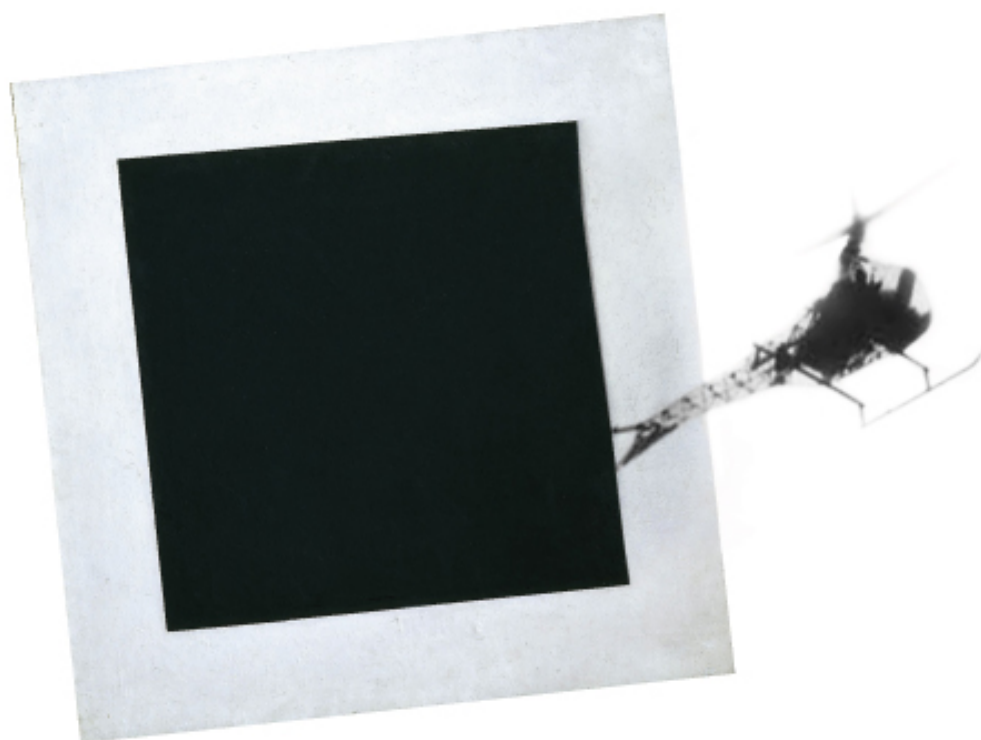


VANGUARDIAS

Arte y psicoanálisis



SECRETARÍA DE INTERCAMBIOS | PERÍODO 2017/2018

Responsable: Lilia Cristiani

Co-Responsables: Patricia Martínez, Patricia Gabrielli,
María del Rosario Tosso, Jorgelina Estelrich

INTRODUCCIÓN

Lilia Cristiani

La idea de plasmar en un cuadernillo el transcurso de dos años de trabajo en la Secretaría de Intercambios bajo el Directorio de los años 2017-2018 surgió a partir de no haber podido realizar la última presentación - de dos programadas- dejando un blanco en la transmisión. Nos propusimos interpelear a interlocutores interesados en el quehacer de otras disciplinas buscando cercar acontecimientos siempre abiertos a nuevas lecturas. Pensamos que así como la escuela sigue la proposición de Lacan acerca de una política de extensión del psicoanálisis a la comunidad también era interesante introducir en el interior de la escuela distintas prácticas discursivas instalando un signo de alteridad tanto por los abordajes temáticos como por los estilos de los interlocutores intentando apostar al surgimiento de puntos de confluencia. Decíamos, entonces, que era una apuesta sobre un fondo de imposible donde buscábamos conquistar por la palabra lo que resiste en el lazo social. Deudores de un espacio que nos fue concedido por la comunidad analítica de la Escuela Freudiana de la Argentina decidimos alentarnos a una nueva apuesta poniendo en acto lo inconcluso que toma la forma de resto activo para lanzarnos a una nueva posibilidad de transmisión que no intenta suplir lo que no fue sino lo que quedó por decir después.

Decidimos trabajar sobre las vanguardias artísticas. Esta fue una elección interesante porque sin ser demasiado conscientes se produjo una convergencia con algunos de los intereses por los que transitaba la enseñanza de la Escuela poniendo en marcha una sugerencia de la anterior secretaría.

AÑO 2017

Para una primera presentación se eligió la van-

guardia artística argentina de los años 60. La idea había surgido en un espacio de lectura de la obra de Oscar Masotta inaugurado por Norberto Ferreyra. Una compañera nos dio acceso a un libro, "Revolución en el Arte", escrito y editado por Ana Longoni, investigadora de los movimientos artísticos de vanguardia en la Argentina, quien en su libro daba a conocer la trayectoria de Masotta en el campo extenso e intenso en el que se desempeñó incluyendo sus intervenciones en el arte y en el psicoanálisis. Nos pareció que Oscar Masotta era un punto de confluencia discursiva y fue así que Ana Longoni resultó ser una de nuestras invitadas. Por otro lado, para el mundo psicoanalítico Masotta fue el que introdujo en la Argentina el pensamiento de Lacan en su retorno a Freud y el fundador de la Escuela Freudiana de la Argentina, primera Escuela de psicoanálisis lacaniano en el mundo de habla hispana. Abrimos, entonces, el espacio invitando a quienes habían colaborado con Masotta en el campo de su enseñanza en psicoanálisis y lo habían acompañado en la fundación de la Escuela. Fueron invitados Anabel Salafia y Norberto Ferreyra, co-fundador junto con otros.

De nuestras lecturas previas apareció un Masotta que había sufrido un silenciamiento por el campo intelectual de su época. Había despertado pasiones encontradas. Algunas publicaciones sobre arte lo ignoraban y era cuestionado en su transmisión del psicoanálisis por fuera de la escena médica. Su perfil no era adecuado al ámbito universitario, al cual abandonó, apareciendo en la periferia institucional, frecuentando con avidez intelectual grupos que se reunían en los bares de Buenos Aires, muy cerca de la Universidad y del Instituto Di Tella que lo acogió para presentar sus

ideas. Romero Brest, su director, permitía que la vanguardia artística de la época expresara allí sus posibilidades creativas.

Como intelectual, Masotta recibió todo tipo de críticas por el desplazamiento de sus intereses de un paradigma a otro, atraído siempre por las corrientes nuevas del pensamiento europeo. Recorrió de la fenomenología al existencialismo, de la antropología de Levi-Strauss y el análisis de los mitos a la lingüística de Roman Jakobson y finalmente el encuentro con el pensamiento lacaniano donde finalmente se afincó. También hubo quienes se permitieron una lectura diferente enfatizando su gesto modernizador. Pero por fuera de estas tendencias –hostiles u amigables– Masotta se descubrió en una certeza: la convicción de que tenía “algo para decir”. Efectivamente, aventuró ideas como la capacidad de los medios de comunicación de construir acontecimientos y en una época donde los objetos de la cultura eran propiedad de una elite, orientó su interés por la historieta como producto de la cultura de masas subrayando su valor estético y semiológico y logrando organizar la primera Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Di Tella en el año 1968.

También orientado por la lectura de Freud por Jacques Lacan, Masotta se dedicó a la transmisión a un gran número de personas que se sentían atraídas por su enseñanza. Su transmisión fue una marca laica, por fuera de la escena médica.

“Se trata no solo de recargar la reflexión con cerebraciones complicadas cuanto devolver a la teoría a sus develamientos sorprendentes”

Ensayos Lacanianos

“La experiencia clínica, se sabe, fundamenta todo derecho a hablar de Psicoanálisis. Pero al revés, ningún llamado a lo serio de la clínica podría ocultar la ignorancia de las dificultades de la teoría.”

Segundo Congreso Lacaniano de 1969. Publicado en “Cuadernos Sigmund Freud”

Se autorizó en la práctica del psicoanálisis y dado el número de los que se habían acercado a su enseñanza decidió dar un paso lógico e inscribir este hecho en una Escuela que ayudara a mantener la transmisión. La fundación de la Escuela Freudiana de la Argentina la realizó con otros porque uno se autoriza también con otros. Su extensa pro-

ducción en psicoanálisis es hoy consultada como una obra de vigencia y valor.

Respecto a la presentación de Ana Longoni en la Escuela Freudiana de la Argentina, Patricia Gabrielli hizo una selección de su exposición. Acerca de las intervenciones de Norberto Ferreyra y Anabel Salafia tendremos referencias en los escritos de Jorgelina Estelrrich y María del Rosario Tosso

El valor de intercambio en una jornada como la que realizamos se evaluó en las intervenciones de la audiencia. Algunas, dirigidas a los panelistas intentando ampliar las exposiciones y otras interrogándose sobre el punto de encuentro entre arte y psicoanálisis. A punto de concluir, una intervención, la de Noemí Sirota, miembro de la EFA, propuso pensar la articulación entre sensibilidad y lógica. Había captado dos significantes fundamentales. La lógica como un ordenamiento para la lectura. ¿Y la sensibilidad? Ella misma dio un paso más y apeló a un punto nodal en la experiencia masottiana. En sus propias palabras: LA BÚSQUEDA DE LO QUE PASA EN LO QUE SUCEDE.

A modo personal, considero que los panelistas no están solos sino ante una audiencia. Algo ocurre allí, en ese espacio de resonancias impredecibles. Los que hablan saben que lo que dicen ya no les pertenecerá sino a aquellos a quienes se dirigen. Como un perfume flotan significantes a punto de articularse y en ese ambiente, en ese espacio creado por la palabra, el papel de la sensibilidad es fundamental en tanto lo sensible hace surgir lo inteligible.

AÑO 2018

En esta segunda etapa de nuestro trabajo decidimos abordar la vanguardia rusa de principios del siglo XX y a su figura más emblemática: Kazimir Malévich.

El artista ruso propuso un giro radical en el paradigma de la pintura al que llamó “*el grado cero de la pintura*”. Con su **Cuadrado negro** intentó abolir el sistema representativo que tenía en el Renacimiento su expresión más elaborada. En palabras de su autor la reacción del público de la época se hizo presente como reacción a un salto audaz.

“Cuando inmerso en mi desalentadora pretensión de liberar al arte de lo objetivo, busqué la evasión en la forma del Cuadrado y colgué en una exposición, un lienzo en el cual sólo se veía repre-

sentado un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica y, con ella, la sociedad suspiraron desasosegadas: “todo aquello que siempre hemos amado se ha perdido: estamos en un desierto...”

Para comprender esta situación disruptiva acudimos al filósofo Rafael Argullol quien dice que la pintura carga con la presunción de ser, esencialmente, representación. El arte moderno merece ser interrogado y tomamos como referencia, entonces, a un psicoanalista francés, Gerard Wajcman, quien en su libro *El Objeto del siglo* aproxima la polémica obra de Malévich al **objeto a** lacaniano.

Según Wajcman la pregunta por el objeto del siglo no podría salir más que de una obra de arte y de ninguna otra cosa. O sea, un objeto que piensa lo visible. Señala que cuanto más se escurre una cosa en lo visible, cuanto más excede a la representación, más predilección tendría el arte por él. Como un instrumento concebido para hacer ver lo

que no podemos representar ni en palabra ni en imagen.

Antes de introducir al lector en los trabajos debo hacer una aclaración ya de alguna manera anunciada. Como Secretaría hicimos contacto con un profesor de Historia del Arte invitándolo a dialogar sobre la historia de la Revolución Rusa y sobre la obra de Malévich llevando el diálogo al punto que nos interesaba especialmente que era el *Cuadrado Negro* y sus interrogantes respecto a la representación. La jornada esperada quedó trunca sobre la fecha de la jornada y no fue posible realizar ese intercambio de acuerdo a cómo lo habíamos diseñado. Decidimos, sin embargo, dar a publicación algunos de los trabajos que están dirigidos: por un lado, a hacer circular ideas de nuestra investigación y por otro, preguntas específicamente orientadas al interlocutor que quedarán a disposición del lector para ser relanzadas.



MASOTTA y LA VANGUARDIA de los 60

VIERNES
13 OCTUBRE
2017
19.30 hs.

ANA LONGONI

DRA. EN ARTES, ESCRITORA, INVESTIGADORA DEL CONICET

NORBERTO FERREYRA

PSICOANALISTA

ANABEL SALAFIA

PSICOANALISTA

ORGANIZA
SECRETARÍA
de INTERCAMBIOS

RESPONSABLE:
LILIA CRISTIANI

CO-RESPONSABLES
PATRICIA MARTÍNEZ
PATRICIA GABRIELLI
M DEL ROSARIO TOSSO
JORJELINA ESTELRRICH

ACTIVIDAD ABIERTA Y NO ARANCELADA
CHARCAS 2650 - 4961-7908
ESCUELA FREUDIANA DE LA ARGENTINA
@GMAIL.COM

efa 1967-2017 **50 años**
PROPOSICIÓN
del 9 de octubre
ESCUELA FREUDIANA
DE LA ARGENTINA
Fundada por Oscar Masotta en 1974

OSCAR MASOTTA, SEGÚN ANA LONGONI

Panel “Masotta y la vanguardia de los 60”

Patricia Gabrielli

Ana Longoni, en su presentación, comenzó destacando a Oscar Masotta como un intelectual multifacético y múltiple. Fundamentalmente su exposición se centró en la relación y vínculo de Masotta con la vanguardia de los años 60, siguiendo el pedido realizado por la Secretaría de Intercambios.

Junto con Jose Sebreli, Masotta creó el Movimiento Obrero Comunista y realizó su primer gran happening: la repartija de estampitas de Eva Perón, en un momento donde tanto Eva como Perón estaban prohibidos y no se los podía nombrar; además, las repartieron en bares, donde la intelectualidad antiperonista se reunía habitualmente. Este fue un acto, acto de provocación, que incitó la discusión y el debate político. Interesante, a mi entender, como Ana Longoni subraya dos rasgos característicos de Oscar Masotta: el debate y la polémica, que reúne en textos de arte, historietas y vanguardia artística: *Pop art, Happenings y Conciencia y estructura*, escritos en 1965 y 1968.

Oscar Masotta inventa una categoría para distinguir y diferenciar el pop argentino del pop norteamericano: los IMAGINEROS ARGENTINOS. Distingue así las búsquedas específicas argentinas y les da un nombre.

Tanto el Instituto di Tella, como la Manzana Loca, fueron los lugares donde se ubicaba la vanguardia de los años 60. Comprendían una serie de bares donde se juntaban, compartían, debatían, tanto los militantes de izquierda como la vanguardia artística. Eran verdaderos lugares de encuentro.

Al mostrarnos una foto de la primera Bienal realizada en el di Tella en 1968, la imagen le permite a Ana Longoni destacar que Masotta se muestra en una posición horizontal, en conversación con

otros, socializando un saber y esto es importante, ya que si hay algo claro que Masotta trasmite es que está en las antípodas de la posición de profesor solemne. Otro aspecto crucial es que para Oscar Masotta los años 60 no se pueden entender desde la soledad, sino desde lugares de conferencia, de intercambio de ideas. Es contundente una frase escrita por Oscar Masotta: “En el arte sólo se puede ser hoy de vanguardia”. Así, en su libro *Pop Art* reivindica esta condición como condición de lo contemporáneo. Para él, la vanguardia es la apertura a lo nuevo, la idea de una obra abierta, sin negar lo anterior.

Entre los nombres claves en la vida de Oscar Masotta, en lo referente a la vanguardia artística, está Alberto Greco, creador de la idea del BIGORITO, la idea de señalar una situación, una persona, un objeto que le llamara la atención a través de un círculo de tiza y firmarlo como una obra propia. Esta situación, obviamente se descomponía en instantes, era efímera. Lo que importaba era esa señalización de algo que no se escindía de esa situación cotidiana sino que continuaba en la calle, fuera del círculo artístico. Masotta lo nombra *firmar gente*. En *Pop Art* dice: “Qué otra cosa podría querer decir sino que no hay individuo por fuera del contexto al que pertenece y que si se modifica en algo ese contexto, aislándolo, por ejemplo, en un círculo, es el individuo que queda modificado, perturbado en la idea misma de individuo.”

Otro nombre clave fue el de Marta Minujin, conocida por la creación de “La Menesunda” y “El Batacazo”. Estas obras fueron hechas en colaboración con otros y consistió en construir una situación ante una dificultad, al no saber qué hacer con obras realizadas sobre superficies no convencio-



nales y tener que levantarlas del lugar donde estaban. La lógica fue la siguiente: de una dificultad se creó una situación y se realizó un happening.

La Menesunda fue básicamente un recorrido un tanto psicodélico, una serie de situaciones de estilo variado, de sensaciones: un gabinete de maquillaje, pasar al lado de una cama doble donde había una pareja desnuda, etc.. Entonces una serie de situaciones heterogéneas, eran registradas por una cámara de TV. Los espectadores, que hacían fila afuera, podían ver en la TV lo que pasaba adentro, una suerte de anticipo que también era una mediación de la experiencia directa.

Oscar Masotta, es ubicado, según Ana Longoni, vinculado activamente con los artistas experimentales proponiendo una serie de nociones claves como la desmaterialización, discontinuidad y ambientación como formas de entender las mutaciones radicales del arte.

El happening más conocido que produjo fue EL HELICÓPTERO, happening realizado en 1967. Las entradas se vendían por anticipado. La gente llegaba y había una especie de azafatas todas vestidas con trajes de plástico, las cuales dividían al público en partes iguales: una mitad quedaba en el Theatron, ubicado en Santa Fe y Pueyrredón y la otra mitad era dirigida a la estación Anchorena, en zona norte, en aquel momento estación de tren en desuso. El grupo del Theatron veía una serie de situaciones caóticas, aludiendo al imaginario masivo y el otro grupo en la estación quedaba esperando obviamente al helicóptero pues estaba anunciada su llegada. El helicóptero apareció con Beatriz Matar, actriz famosa en ese momento, saludando a todos en su desplazamiento y alejándose del lugar. Los organizadores planearon que

el grupo del Theatron llegara cinco minutos tarde, lo cual generó una experiencia donde unos tenían que comunicar a los otros lo sucedido. Se produjo, como dijo Anabel Salafia, la mitad del síntoma.

Tanto en la situación que toma del BIGORITO como la del HELICÓPTERO se puede ubicar una lógica. La imagen de dos o más acontecimientos simultáneos arrastraría una estética del desorden si esos acontecimientos fueran producidos en el mismo recinto. El helicóptero invierte la idea de simultaneidad como desorden: al proponer dos situaciones simultáneas en el tiempo, pero separadas en el espacio, la simultaneidad constituye la base de la comunicación y del lenguaje. Esto respondía a un fin estratégico: robarle a la mitad de la audiencia la visión del helicóptero para recuperarla únicamente por el relato oral de quienes lo habían visto. El happening fue una idea interesante donde Masotta tiene en cuenta la voz y la mirada, claves para la constitución de esta experiencia artística.

Para concluir, me pareció que este encuentro con Ana Longoni, investigadora del Conicet, teniendo una práctica y discurso diferente a la práctica y discurso del psicoanálisis, expuso un relato apoyándose en dispositivos visuales que facilitó un genuino intercambio y debate, cuestión que verificamos por la devolución y comentarios que nos hicieron llegar los participantes de la Jornada.



PUNTUACIONES ACERCA DE LA PRESENTACIÓN DE ANABEL SALAFIA

Panel “Masotta y la vanguardia de los 60”

María del Rosario Tosso

En su exposición Anabel Salafia hace referencia a que tiene una idea de diferentes Masottas. De Masotta en su relación con la vanguardia –que sin duda fue importante y que siempre hubo una cuestión planteada como estética con todo el aire y el espíritu de provocación que le eran propios– y al mismo tiempo, su interés por la comunicación de masa, la cuestión de lo colectivo. Esto parece tener relación con que Masotta haya decidido fundar una escuela en la que, probablemente, él sabía que no iba a estar, que no la iba a dirigir en la práctica, pero que la iba a orientar, y que fue lo que hizo desde España. En España el ambiente era mucho más duro, más rígido y la influencia de la religión, el franquismo y todo lo que le sucedió a eso, no hacía de los españoles personas muy accesibles al psicoanálisis. Masotta insistió y dejó una huella sin la cual hubiera sido muchísimo más difícil que Miller pudiera hacer algo en España. Esto se pudo comprobar en el 80, luego de la muerte de Masotta, al viajar para un homenaje, una conmemoración que fue una jornada de trabajo donde había grupos de personas interesadas en seguir, que eso siguiera. Algo que ya estaba marcado y que forma parte de las marcas de Masotta.

En lo que se refiere a lo que sucedía acá, Masotta orientaba pero no la práctica de la escuela. Había una Comisión Directiva- de la que Anabel Salafia formaba parte- que resolvía los problemas prácticos que eran innumerables por la cantidad de personas que estaban interesadas en el psicoanálisis que había introducido Masotta, un psicoanálisis que no existía acá. No había otro que se diera cuenta de que el asunto en el psicoanálisis era la necesidad del retorno a un Freud que no fuera el Freud dixit, que no fuera un estudio de Freud cronológico.

Masotta propuso a la gente que estudiaba con él la construcción de un programa para leer a Freud. No se ubicaba en el lugar de profesor. Si Masotta tenía una marca, era la de una sensibilidad muy especial, un sentido de la falta, que hacía que cada uno trabajara en relación a algo que funcionaba como falta todo el tiempo. En este sentido Masotta era un maestro, de hecho había trabajado como maestro. Era un maestro que promovía dar clases para que así cada uno aprendiera. Fundó la Escuela Freudiana de la Argentina que funciona de la misma manera.

Es como estar hablando de la Escuela Freudiana de la Argentina, porque funciona de la misma manera. Tiene que ver con la enseñanza; puede dar clases quien quiera y se presenta para hacerlo y aprende haciéndolo. Hay otros dispositivos en la Escuela también para aprender haciendo algo. Por lo mismo no se hace un curso de introducción al psicoanálisis sino de *entrada al discurso del psicoanálisis* porque ésta es la otra cuestión que Masotta captó perfectamente en un tiempo que no había publicado un solo seminario de Lacan y se contaba solo con fotocopias parciales del seminario IV.

Fundar es una cosa muy complicada: unas personas se ponen de acuerdo y hacen un cierto pacto y escriben un texto como es el Acta de fundación. Siempre es a partir de qué y, en un sentido, siempre es *ex nihilo*. No fue un símil de la Escuela Freudiana de París, porque eso había que hacerlo acá. Tiene que haber un comienzo, que desde un principio se dé por hecho. Fue así que Masotta decidió pedirles a todos los fundadores que aceptaran ser AE (Analista de la Escuela), como una

nominación, una nominación viniendo de él, para que a partir de eso se instalara el Pase en la escuela sin que estas personas hubieran hecho el Pase porque no tenían con quien hacerlo. Exactamente lo mismo había pasado en París y eso dio lugar al desprendimiento de un grupo que no aceptó tampoco –porque acá ocurrió lo mismo– este lugar de AE. No se trataba de una nominación para que alguien se la creyera, sino que tenía que ver con instaurar algo que fuera una práctica que es la que hoy interesa, que es la práctica de dar cuenta de lo que sucedió en un análisis, dar cuenta en el sentido de transmitirlo a otro, de manera de que el análisis sale de esa concepción de lo personal, como se decía, el análisis personal y el análisis didáctico. Todo análisis es didáctico, Lacan lo dice de esa manera, y entonces que hubiera AE significaba la posibilidad de que el pase se estableciera. No se pudo establecer y eso se tuvo que hacer muchos años después. Efectivamente eso era un pasaje al acto porque no había mediación que convirtiera a alguien en AE, era por la decisión de fundar la Escuela.

Por último, Anabel Salafia comenta que a partir de la enfermedad y la muerte de Masotta, que fue cuando tuvo lugar la escisión, se produjo una especie de fragmentación, de dispersión, que tiene que ver con lo real de la dispersión y llegó un punto donde quedaban muy pocos para seguir con la Escuela. Fue además en pleno Proceso, continuamente perseguidos, con la policía a la noche en la sede de la Escuela preguntando que se hacía allí. Había que presentar en la central de policía todas las semanas la actividad que se iba a hacer y cómo se iba a hacer y titularla. Norberto Ferreyra era el encargado de presentar todo esto en la policía. Fue en esa época, siendo muy pocos, que Norberto Ferreyra y Anabel Salafia empezaron a hacer un seminario al que asistía mucha gente y donde tenían que ingeniárselas para hablar con una censura permanente, sin saber quiénes eran amigos y quiénes no.

Como corolario, voy a tomar algunos conceptos del libro “El revés de la trama”, lectura que recomiendo a quienes estén interesados en conocer más acerca de Masotta.

-Masotta no era disperso, sino diverso. Esa diversidad que lo caracterizaba lo llevo al “encuentro” de Lacan.



-Es en el terreno del psicoanálisis donde su preponderancia fue mayor, al transformarse en el introductor de la enseñanza de Lacan en lengua castellana y fundar la primera escuela lacaniana en América.

- Masotta fue la vanguardia del psicoanálisis y, aunque hoy esta desvirtuada toda posición de vanguardia, para entender lo que en los '50 y '60 significaba, podemos tomar las afirmaciones de Roberto Villanueva (director del Centro de experimentación audiovisual del instituto T. Di Tella): “La vanguardia por definición es antipopular porque es precisamente un lenguaje propuesto frente al lenguaje oficial. Las vanguardias sean artísticas, políticas o científicas no son populares”.

Personalmente, creo que Masotta es alguien a quien bien vale la pena conocer por quienes pertenecemos a la Escuela. Diría que es necesario conocer y sobre todo reconocer la deuda simbólica, con cuya marca seguimos haciendo Escuela, formándonos como analistas y transmitiendo, cada uno a su modo, a su tiempo, el discurso del psicoanálisis.

PUNTUACIONES ACERCA LA PRESENTACIÓN DE NORBERTO FERREYRA.

Panel “Masotta y la vanguardia de los 60”

Jorgelina Estelrich

Dice Norberto Ferreyra que habría mucho más para decir que mostrar cómo era eso en los años 60/70.

La relación entre el psicoanálisis y el arte nunca es segura.

El Psicoanálisis no es un arte.

No hay ninguna continuidad entre el arte y el psicoanálisis.

Masotta no inventó nada sino más bien un modo de transmitir el psicoanálisis que no había ocurrido nunca antes.

Era un maestro en el modo de transmitir lo que transmitía.

Aunque no se entendiera lo que decía se entendía por los pasos de la lógica con que terminaba los conceptos.

Transmitía con la lógica de los pasos en un estilo borgiano... estilo Masotta.

Al modo del ensayo, los pasos lo encontraban a él más que encontrar él los pasos.

Así la fundación de la escuela fue un hecho lógico.

Un desencadenante por el que 500 personas fundan la escuela.

Un hecho lógico. No un mito.

Hacer la escuela fue porque no se podía hacer otra cosa.

No se podía seguir con grupos de estudio que no había donde inscribirlos.

En el arte sí se trata de la invención de algo, hay una inscripción en el lenguaje.

Escribir la existencia de una transmisión del psicoanálisis no era en nombre de Masotta pero si de Lacan.

Era el tiempo del retorno a Freud por el que bregaba Lacan.

Masotta se analizó. Se analizaba.

No fundo con los amigos sino con las personas que creía que podían ayudarlo a mantener la existencia de esa transmisión.

Se fue un día a Londres a las 3 de la tarde en barco después de 5 o 6 meses de haber fundado la escuela y no lo vi más. Mas allá del duelo por eso.

La escuela estaba fundada y no pedía autorización. El presento la escuela en Paris. Lacan le pidió el texto que Masotta dijo le daría pero nunca ocurrió.

Le gustaban los trajes y las lecturas de autores ingleses.

Se fue porque no podía quedarse.

Se decía que lo habían echado de la escuela freudiana de Paris, mal llamada “francesa”.

A Masotta no lo expulsó nadie de ningún lado.

La triple A lo echo y se tuvo que ir con la música a otra parte.

Lo que me parece importante es que está escrito el texto de la fundación por Masotta más allá de las anécdotas.

Y no fue que se fundó otra vez sino que después sucedió una escisión. El 79... asunto de la interpretación de la transferencia.

Acá leíamos libros y se seguía cierta línea.

La Escuela Freudiana de la Argentina fundada por Masotta y otros no tiene que ver con ninguna impotencia ni narcisismo.

Todo lo que hacía Masotta era con otros.. justamente porque se autorizaba de otros

Había una relación que él cultivaba entre la teoría y la práctica. El psicoanálisis le interesaba porque era el único discurso que tenía en cuenta el cuerpo, además de las letras.

Por eso empezamos a leer aquí “La lectura de Masotta”.

Para la semblanza de Masotta hay diversas entrevistas en revistas, Hay una mía en El Sigma, comenta Ferreyra. Dice: “Fui muy amigo de Ma-

sotta y quizás, por donde yo estaba ubicado... me mandó las cartas a mí.”

Es necesaria una escuela para transmitir el psicoanálisis, la fundó Masotta y la seguimos nosotros, Anabel yo y otros.

“Cualquiera puede ser psicoanalista pero no cualquiera es psicoanalista”. Frase que Ferreira comenta haber acuñado en relación a Masotta.



Libros de Oscar Masotta

- Conciencia y Estructura. Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires ,1968.
- Consideraciones sobre El Padre en “El Hombre de las Ratas”.- En “El Hombre de las Ratas”, Artículo Original. Cuadernos Sigmund Freud N 2/3, Buenos Aires, 1973. Los casos de Sigmund Freud, Ed. Nueva Visión, 1986/1973.
- Ensayos Lacanianos. Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.
- La Historieta en el Mundo Moderno. Ed. Paidós, 1970.
- Introducción a la Lectura de Jacques Lacan. Ed. Proteo, 1970.
- Lecciones de Introducción al Psicoanálisis. Ed. Granica, 1977.
- Lecciones de Psicoanálisis. B.F.B., Barcelona, 1980.
- Lecturas de Psicoanálisis Freud-Lacan. Ed. Paidós, 1992.
- El Modelo Pulsional. Catálogos, Buenos Aires, 1986.
- El Pop-Art. Ed. Columba, Buenos Aires, 1967- Nuevos esquemas
- Sexo y Traición en Roberto Arlt. Ed. Jorge Álvarez, 1965
- Significante y Psicoanálisis. Ed. Nueva Visión, 1971
- Happening. Masotta, O. y otros. Ed. Jorge Álvarez, 1967

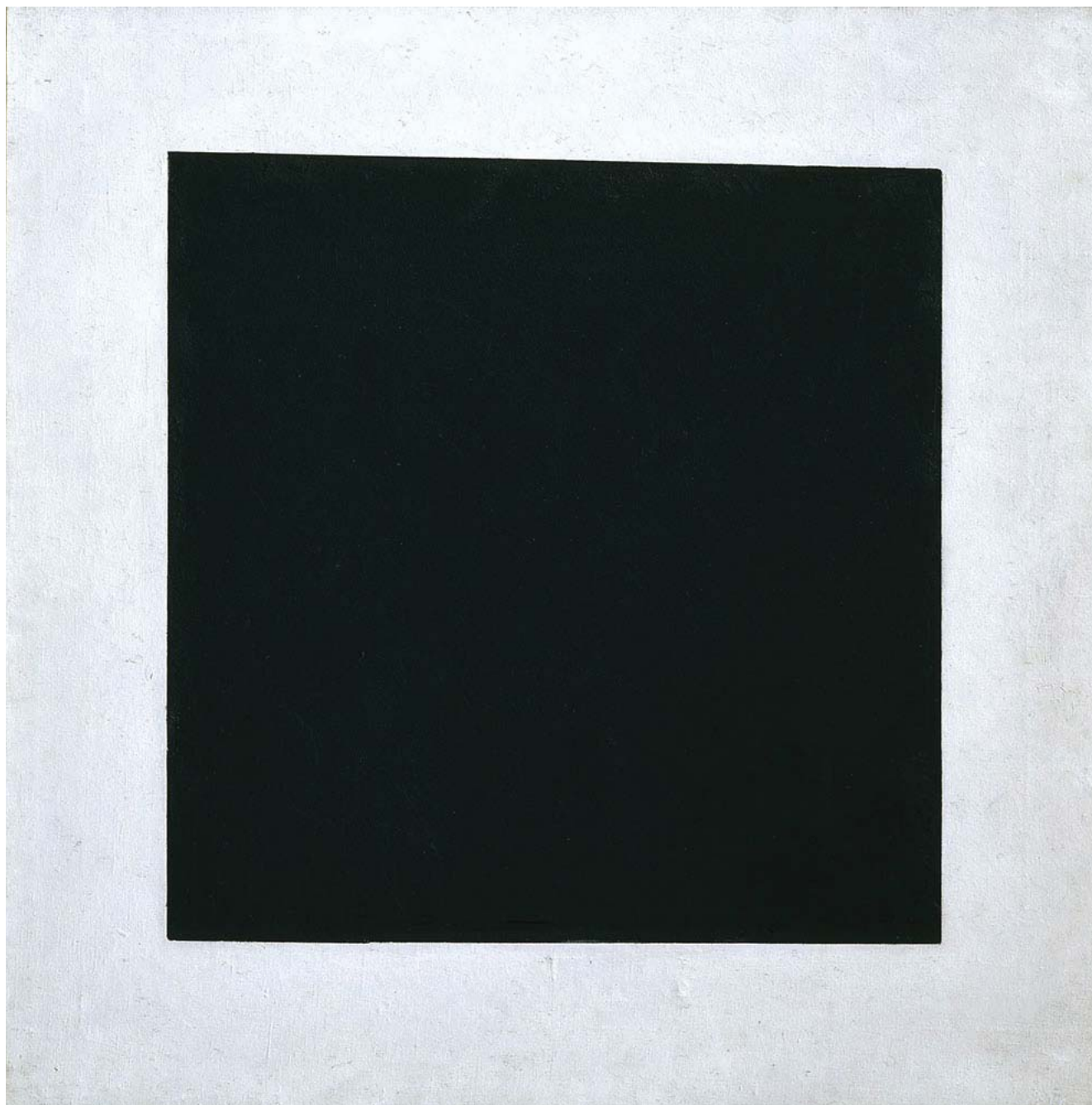
Publicación de Ana Longoni sobre Oscar Masotta

- Oscar Masotta, Revolución en el Arte. Ed. Mansalva, Buenos Aires, 2017.

La Secretaría de Intercambios de la EFA presenta:

KAZIMIR MALÉVICH

y la vanguardia artística rusa



EL CONTEXTO DE DOS ARTISTAS

María del Rosario Tosso



Ana Longoni, en su trabajo “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años 60” (2006), se pregunta por los modos en que vanguardia y revolución funcionaron como ideas-fuerza en el arte en la década de los sesenta y setenta. Dice que la idea de revolución aparece como el locus que da cohesión a esos años, que los vuelve una entidad singular, una época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida.

La idea de un mundo nuevo se alimentaba del lirismo prometeico de la acción revolucionaria, de un hombre nuevo, capaz de ser artífice de su propio destino.

Es en ese periodo que *vanguardia* pasa a ser una autodefinición para nombrar lo nuevo o experimental, aparece una batería de conceptos que proponen los participantes de ese movimiento para nombrar lo que hacen. Entre ellos, el teórico, happenista y animador de la escena experimental

Oscar Masotta postulaba en 1967: “En arte solo se puede ser hoy de vanguardia”. Y asociaba esa noción a las ideas de ruptura, desmaterialización, ambientación y discontinuidad.

Oscar Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los años cincuenta y los setenta. Ha sido nombrado “un verdadero héroe modernizador”, “una sensibilidad prototípica de la década del sesenta” o un “escritor faro”.

Fue un lector de avanzada, que introdujo autores y paradigmas teóricos inéditos en el medio intelectual argentino, y los difundió a través de grupos de estudio, conferencias, artículos, exposiciones y otras intervenciones públicas. Es sabida su avidez ante los últimos títulos, su ansiedad frente a la llegada de revistas (de arte contemporáneo, de pensamiento) que provenían de Europa y de Estados Unidos. Tenía, como dice Oscar Terán la “capacidad de detectar en el aire de los tiempos una oferta teórica de avanzada”.

¿Dónde ubicar, entonces, a Masotta? ¿Entre el intelectual faro y el marginal, el teórico y el artista, el plagario y el adelantado, el intelectual dependiente y el autónomo, el revolucionario y el dandy, el comprometido o el bufón? ¿Cuál de estas entradas múltiples y en colisión permite revisar y reevaluar sus intervenciones en el campo artístico de los años sesenta? Quizás deba pensárselo justamente en esos cruces y dilemas, en tanto “sujeto construido por la cultura de Buenos Aires” de esos años, entre la avidez de las últimas lecturas teóricas y la actuación reveladora de las vanguardias artísticas, la radicalización política de la intelectual

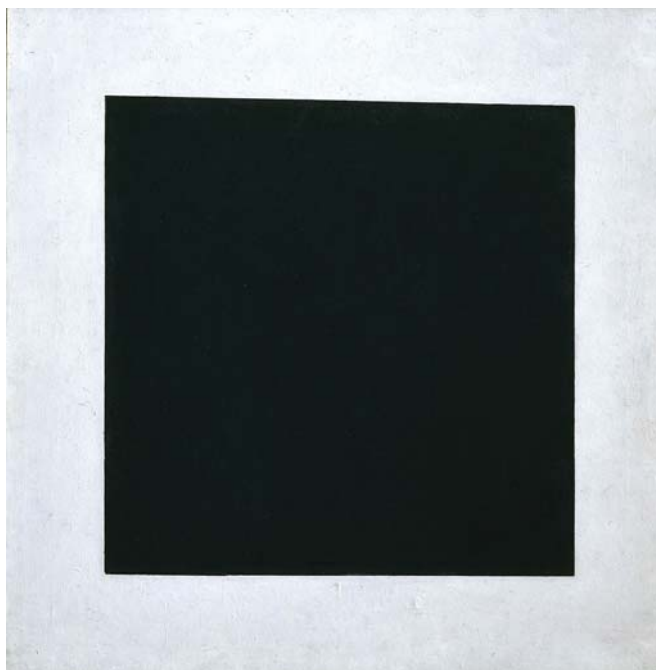
tualidad y la modernización de los paradigmas de pensamiento. Un sujeto que expuso con claridad sus propias contradicciones, conecto con audacia mundos inarticulables, se arriesgo a las miserias del pensamiento. Una vida, una obra que todavía demandan ineludibles relecturas y debates.

El marco político y social que atravesó de manera directa la obra de Kazimir Severínovich Malevich fue la Revolución Rusa. Se puede observar la búsqueda por romper con esquemas y patrones establecidos, tan cara al movimiento vanguardista, y que no fue un patrimonio único del arte, sino que en la Rusia de principios del siglo XX se concentraron valiosos esfuerzos por construir un mundo nuevo, liberado de toda tradición, opresión e injusticia. De hecho, la Revolución Rusa fue un momento crucial ya que fue la primera revolución anticapitalista triunfante en la historia de la humanidad y la que intentó reorganizar la vida social de un modo completamente distinto, encarnado en lo que en su momento se conoció como el proyecto comunista.

¿Cuándo comenzó la Revolución Rusa? Provisoriamente podemos fecharla en febrero de 1917, con las manifestaciones callejeras y las huelgas que se iniciaron en Petrogrado a partir de la marcha celebrada por las obreras del distrito de Vyborg en conmemoración del Día Internacional de la Mujer. Los trabajadores y las trabajadoras, hastiados de la guerra, el hambre, los desabastecimientos y los bajos salarios, contaron allí con el apoyo de las guarniciones militares de la ciudad, que en vez de reprimir se sumaron a sus reclamos. La gravedad de la situación llevó a que el zar Nicolás II se viera obligado a abdicar al trono.

Investigaciones actuales cuestionan la tendencia de centrarse en las “dos revoluciones” (Febrero y Octubre) y proponen una cronología más amplia, que se inicia con el estallido de la Primera guerra mundial en 1914 y que finaliza en 1922 con el establecimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

La Revolución rusa permite entender mejor el contexto en el cual se desempeñó el artista de vanguardia, Kazimir Malevich. Explorar los móviles revolucionarios, los sujetos que intervinieron, las dinámicas, marchas y contradicciones, estudiar ese gran acontecimiento que fue un parteaguas para el momento histórico en el cual vivió Male-



vich puede ayudar a entender mejor muchos de sus anhelos, de sus búsquedas artísticas y de sus aportes estéticos; ver cómo Revolución y vanguardia se conectan y en qué medida se influyen mutuamente. Las aspiraciones rupturistas de un artista como Malevich no se desarrollaron en el aire, sino que estaban en estrecha conexión con su entorno social y político más inmediato.

En 1915 las teorías suprematistas de Malevich, elaboradas junto a Mayakovsky, empiezan a aparecer en revistas. Dos años de intenso trabajo culminan en la segunda exposición futurista o “0.10: Última Exposición Futurista” en Petrogrado: diez expositores se esfuerzan por descubrir el grado cero de las formas. Es el nacimiento del Suprematismo. Malevich escribe un texto para presentar su propio trabajo en esta muestra. Allí cuelga treinta y nueve obras abstractas y las presenta como el nuevo realismo pictórico, entre ellas el famoso “Cuadrado negro sobre fondo blanco”. Se trata de un cuadrado negro -en el que ninguno de sus ángulos tiene 90°, sobre un fondo blanco, que supone un giro capital en la evolución de Malevich y de toda la pintura moderna, obra clave que explica su experiencia, subvierte la noción de composición tradicional y define el suprematismo, un universo absoluto más allá del objeto, que se interesa en el origen mismo de la existencia, “en el cero de las formas” como fuente del ser. Como comenta Malevich: “Cuando desaparezca el hábito de la conciencia de ver en los cuadros la representación de

pequeños rincones de la naturaleza, de madonas o de Venus impúdicas, únicamente entonces veremos la obra pictórica”. Califica este arte en sus escritos como “no objetivo” y define al Suprematismo de este modo:

“la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Formas geométricas simples y colores planos construyen cuadros que carecen de sentido utilitario y que no evocan sentimientos, llegando incluso a prescindir del color.

En el verano de 1915 y en la soledad de su taller de Moscú, Malevich pinta su simple cuadrado negro sobre fondo blanco. Esta imagen bisagra y de “Grado Cero” como la llama Andrei Nakov no es un cuadro como los otros. Es, según Malevich, “el primer paso de la creación de la pura pintura, constituye la barrera conceptual entre la antigua pintura y la creación no-objetiva, es el símbolo del punto de no-retorno, así como la señal de una evolución a partir de la nada liberada”.

De algún modo esta obra marca el fin de un tipo de pintura y anuncia al mismo tiempo una nueva concepción de ella. Recurriendo siempre a los escritos de Malevich:

“El cuadrado negro es la afirmación de la superficie plana puramente pictórica... es un recién nacido majestuoso y un niño de la realeza... esta forma mínima y simple de la manifestación del color puro, liberado de la opresión de los objetos, es una forma viviente y real... cada forma Suprematista es un mundo. Este sistema de formas no-objetivas

está construido por planos puros, exentos de todo servilismo hacia cualquier realidad extrapictórica o todo pretexto imitativo (retrato, paisaje, escena narrativa)”.

A esto Malevich llama Suprematismo. Palabra que por cierto no existía en ese momento en los diccionarios rusos, que la inventa inspirado en vocablos polacos, lengua que hablaba perfectamente por su madre y que quiere significar la supremacía de esta nueva pintura, la victoria de los colores liberados, la de la emoción pura que se ha liberado de la servidumbre hacia el mundo de los objetos.

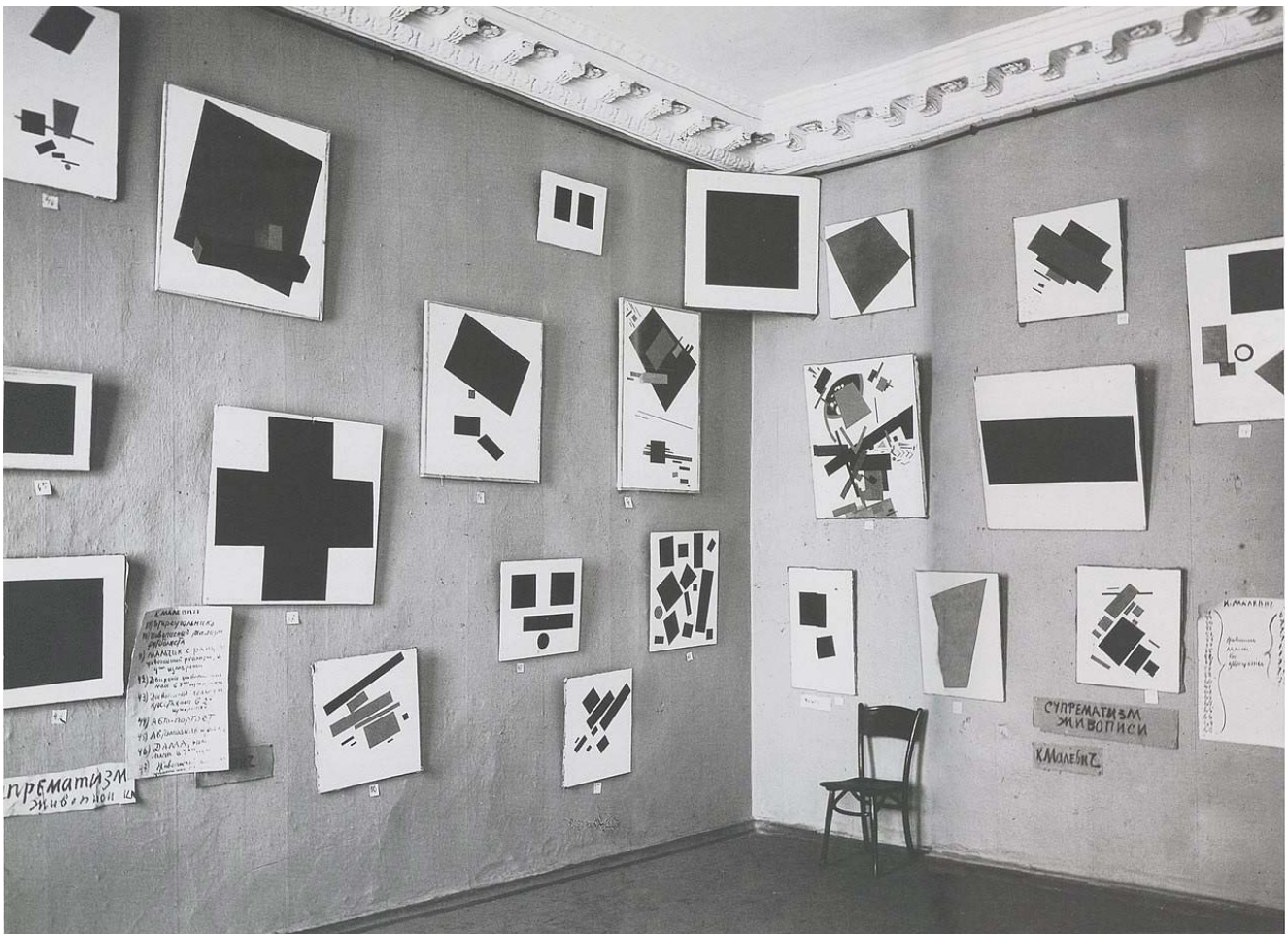
Malevich fue un infatigable “empleado de la revolución”, artista, docente, conferencista, escritor y presente en cuanta actividad se desarrollara, lo que despertaron amores y odios extremos: de Mesías a Diablo.

En estos momentos la historia y la crítica del arte coinciden en que Kazimir Malevich ha sido uno de los artistas más radicales e innovadores del siglo XX. Al lado de Picasso, Matisse, Duchamp, su imagen se enturbia, pues la cultura ombliguista europea dio la espalda al arte abstracto y a los artistas activos en las épocas del estalinismo. Incluso los coterráneos que se exiliaron en Europa o los Estados Unidos le dieron la espalda.

En conclusión dos vanguardistas, Masotta y Malevich, que en distintas épocas y en distintos contextos, rompieron el status quo y fueron más allá del orden establecido y que no han sido reconocidos en su momento.

UNA EXPERIENCIA CON NADA

Lilia Cristiani



El primer teórico de la pintura, Leon Battista Alberti, en su tratado *Della Pictura* dice:

“Primero trazo en la superficie a pintar un cuadrilátero del tamaño que quiero, hago ángulos rectos, y construyo así lo que es para mí una ventana abierta por la cual se pueda mirar la historia”

Esta idea de ventana abierta al mundo es retomada por Gérard Wajcman en *El Objeto del Siglo* donde intentando obtener un producto genuino del

siglo XX convoca, entre otras obras de arte, a la pintura *Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco* de Kazimir Malevitch (1915). Considerando esta última, nos acercaremos a las lucubraciones que permitieron a Wajcman dar un paso más en las consideraciones de Alberti.

Cuadrado Negro, la pintura de Malevich, ofrece un “nada-para-ver”. El autor de esta obra radical dice, sin embargo, que no es simplemente una “nada” sino que exhibe esencialmente la experiencia de ausencia de objeto. Vacío sería lo que

se podría decir de la tela-objeto del vendedor de pomos de pintura. Sin embargo, se pinta algo: ese cuadrado negro. No es un cuadro sin nada sino un cuadro *con* nada. Habría un salto entre vacío y ausencia donde la ausencia se pinta. No como imagen o signo. Como ausencia real, opaca. Al producir un rompimiento con la figuración, Malevich da lugar a un tipo particular de objeto que, lejos de desaparecer, vuelve con más fuerza para abrir un interrogante: ¿cómo acceder con la pintura de otro modo que con la imagen?

Wajcman propone tratar el vacío del cuadro en su positividad. No como negatividad pura. Presencia de una ausencia. Se trata de construir la positividad de una cosa “que no hay”. Dice que desde el momento en que un objeto se expone, cuanto menos hay para ver más deseo de ver hay. Tendríamos así la Ley de Zeuxis y Parrhasios. En el apólogo, Parrhasios vence la compulsión al pintar un velo tan verosímil que Zeuxis le pide que lo descubra para ver qué hay detrás. Se trata de engañar al ojo. Triunfo, sobre el ojo, de la mirada. A nivel escópico se trata del deseo.

Dice Lacan que para la filosofía en presencia de la representación estoy seguro de que sé un largo rato. Estoy seguro de mí como conciencia que sabe. Lacan va a cuestionar que en el cuadro se ponga en juego algo del orden de la representación y va a tomar como referencia a Merleau-Ponty que trata de pensar la percepción en relación a la conciencia y la conciencia articulada a la representación “para desprender un sujeto de ahí que, si bien no es el sujeto del inconsciente, es un sujeto que no queda todo subsumido del lado de la conciencia y del polo percepción-conciencia”.(1) Lacan toma una referencia de M. Ponty referida al impresionismo para interrogar la manera en la que percibimos. La figura se arma no como copia o imitación de los objetos del mundo sino que “la predominancia de la mancha o de la pincelada muestra que de alguna manera la figura se arma desde otro lugar, por lo cual el cuadro propiamente dicho no representa nada, es una **experiencia en sí misma**”¹ Cuanto más Cuadrado Negro de Malevich, lo que escapa a la visibilidad.

Este cuadro, que toca el límite de su soporte, una tela con un poco de pintura sobre ella, sería el negativo del apólogo de Zeuxis y Parrhasios donde el velo no se pinta como una ilusión para engañar el ojo sino que es telón caído sobre la ilu-

sión. El cuadro de Malevich no se piensa como una ventana por analogía creando los bordes de una superficie donde podría tener lugar el fantasma, sino una ventana **real** que instituye un verdadero agujero que horada toda posibilidad de otorgar sentido, lo que escapa a toda visibilidad, la pura extrañeza, la Ausencia como Presencia Real.

Como ventana enmarcada todo cuadro es una invitación al espectador, el mirador. En Cuadrado Negro, como en todo cuadro, se llama a la mirada pero para atravesar el plano de las ilusiones y ver qué? Algo que tiene que ver con lo verdadero. Oposición de una pintura del lado del consumo de los ojos, del placer relativo al confort que puede brindar el arte y la contemplación a una pintura del acto, del desorden, de la ruptura. Entonces, la pintura moderna inspirada por Malevich no estaría para dar a ver lo nuevo sino sería un arte para hacer ver de manera nueva.

Dice Wajcman: “Estoy convencido de que una corriente de aire nuevo sopló por la ventana abierta por el cuadro de Malevitch. Me parece que él sopla este aire hasta nosotros.”

NOTA: Es preciso decir que, desde 1930, este cuadro no salió de la galería Tretiakov. Supongo que en verdad ni siquiera salió de los sótanos de la galería Tretiakov por larguísimos años; en la década del sesenta el propio Kruschew aún soltaba improperios contra la pintura abstracta. G.W.

En la Ciudad de Buenos Aires, en la calle Arenales, existe un negocio que se llama MALEVICH. Su dueño cuenta que siendo vendedor de bicicletas durante años y sintiéndose no del todo conforme con su actividad se acercó a Malevich y a su propuesta de giro radical en la pintura. Esto lo inspiró y él mismo dio un giro en su vida ya que, siendo pintor, encontró el modo de acercarse a su deseo diseñando marcos para cuadros

¹Andrés Barbaroch. Clase del 25 de Junio de 2010 del Curso Para entrar al discurso del Psicoanálisis: “El campo pulsional: el amor, el deseo y el fantasma”. Escuela Freudiana de la Argentina.

Bibliografía:
J. Lacan, Seminario XI: Los cuatro conceptos del psicoanálisis.
G. Wajcman, El objeto del siglo.

ESTÉTICA DEL OBJETO

Jorgelina Estelrrich

“No hay cuadro que no se profile sobre fondo de falta”.

G .Wajman

“El pintor hace ver a quienes tienen ojos para no ver”.

C Gorriarena

¿El cuadro perfecto?

¿Que estética pone en juego?

¿La pintura como una ausencia del objeto?

El Cuadrado Negro de Malevich.

¿El negro como la ausencia de color? “El cuadro perfecto” dirá su autor. Punto cero de una nueva concepción del arte. ¿El pintor hace el objeto que no hay?

¿Otra estética?

¿Puede decirse el grado cero del objeto, su no representación?

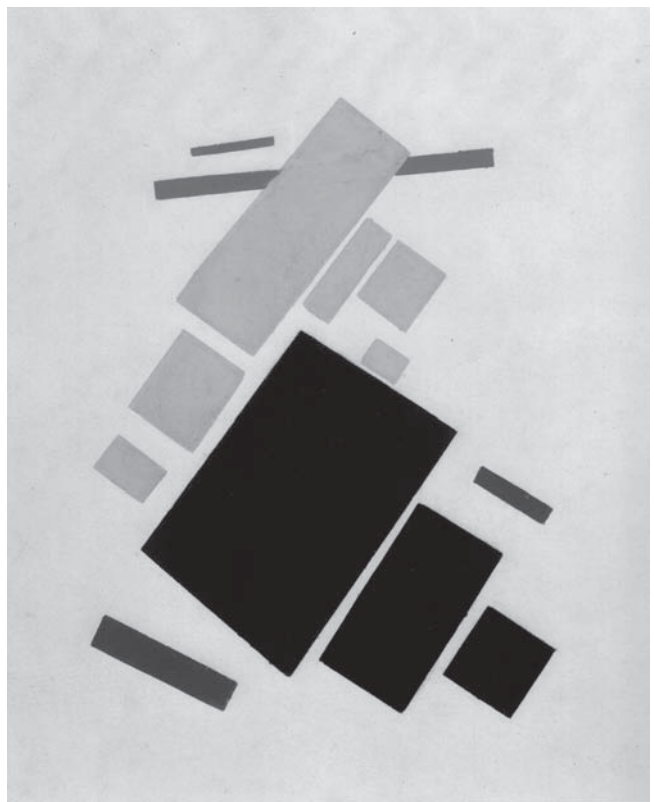
La estética en su hacer de las cosas otra cosa -que bien el arte juega en su producción- pone en marcha aquello que siendo de la naturaleza hace a su quiebre.

¿Podría decirse con Malevich... que hace un objeto de su falta?

Con Freud podría decirse estética de la pulsión. Si es de la cosa que adviene el objeto ¿cómo es su presencia ausente? En tanto no representable pero si articulable por la lógica del significante en la ética que el deseo es, en términos de Lacan.

Lo que de real padece el significante o de lo que no es evitable: lo real.

El movimiento futurista y el suprematismo que el autor instala en las viscosidades de su tiempo hace a la vanguardia rusa y da un paso decisivo en el movimiento estético de la historia del pensamiento occidental.



Deja atrás los desarrollos del expresionismo de un Munch y del cubismo de Picasso.

La vanguardia prerrevolucionaria toma en Moscú su fervor insurgente y disonante. Produce otras formas de ver y genera nuevas perspectivas para la sensibilidad, según Ranciere en los términos de una estética no sin política.

Indicios de otra sensibilidad entonces, otra forma de hacer con otros recursos el objeto que no hay.

Ruptura de la figuración que no es una abstracción. Tampoco es desfiguración ni transfiguración. Más bien se trata de cierta figurabilidad no figurable.

¿Se trata del objeto sin atributos? “Cuadrado Negro” es la obra de Malevich con la ausencia de todo color, el objeto sin adornos, sin tonos, sin ningún atributo, sin expresión ni impresión que lo especifique en su cualidad.

Se puede leer ya en el tratamiento de la luz como claroscuro en Caravaggio, en la perspectiva de Desargues o Durero o en el corte del objeto de Vassari en que el manierismo avanzó en las telas de un Tintoreto en el barroco, hacia los finales del Renacimiento.

Velazquez y Las Meninas, dirá Lacan, nos enseñan algo en el Seminario XIII sobre el objeto, al respecto.

Lo que la mirada del pintor da a ver ya no es un reflejo de la naturaleza como espejo armónico sino más bien la refracción de la luz y las sombras que el cuadro muestra, evidencia lo que la pintura cubre de lo que no hay.

Ese objeto que precursa Velázquez en la mirada de sus Meninas ¿muestran a ese objeto que no es el pintor en el cuadro que está pintando?

Ese objeto “a” que por su corte hace un lugar otro en el cuadro, al que el analista va en la experiencia del inconsciente.

Es la experiencia del análisis como soporte de una escucha. No se trata de la tela del bastidor allí donde se plasma el silencio del material (el objeto estético en la mirada que el pintor da) sino la tela de la transferencia material del significante que el inconsciente produce donde se cincela lo que allí habla en la lógica del “a” que rasga al sujeto cuando se sanciona por la escucha. Mirada que el analista rehúsa en la experiencia del análisis.

Referencias

El objeto del siglo de G .Wajmam

Estética y política de J Ranciere

Seminario 13: El objeto del psicoanálisis, de J Lacan

ARTE Y POLÍTICA

Patricia Martínez

Cada vez comprendo más hasta qué punto ese rol (del intelectual) tiene que ser “teórico”, esto es que si uno se ha dado la tarea de pensar, no hay otra salida que tratar de hacerlo lo más profundamente posible, lo más correctamente posible. ¿Podrá uno alguna vez cumplir con esta exigencia elemental

Oscar Masotta

Si la aspiración a lo perenne por parte de diversas filosofías surge muchas veces a espaldas de su tiempo, la gran fuerza de la época reside, por el contrario, en convertir los pensamientos en sus síntomas

Domin Choi.

Me gustaría comenzar recordando una idea de Rancière¹: la de no escribir sobre algo, sino escribir para poner a resonar algo. Esta idea de Rancière es solidaria de su “adisciplinamiento” con la cual cuestionaba la inter-disciplina y la trans-disciplina, su propósito adisciplinario es abrir los campos cerrados de las disciplinas y poner a resonar ideas en común. Me parece una manera interesante de abordar el intercambio con otros discursos.

En la Secretaría de Intercambios, propusimos interrogar durante el período 2017/18 las vanguardias en el arte y sus efectos en la subjetividad de la época. Trabajamos el año pasado la vanguardia argentina de los 60 y ubicamos a Oscar Masotta como protagonista de la misma.

Este año tomamos la vanguardia rusa de principios del siglo XX, y la figura de Kazimir Malévich como paradigmática.

1. Jacques Rancière. Nacido en Argel en 1940, es filósofo francés, profesor de política y estética.

El sesgo que voy a tomar en este escrito, resultado del trabajo en la Secretaría, es aproximarme al pensamiento de Rancière, autor que se ha dedicado a indagar el vínculo de “necesaria articulación entre arte y política”

Voy a empezar tomando el libro de Rancière *El destino de las imágenes* y a trabajar sobre las preguntas que hace Domin Choi en el prólogo del libro en el que intenta cernir la lógica que el autor plantea:

“Por qué el arte –sobre todo la cuestión de la imagen– interesa como tema central para una filosofía política”

¿Qué es la política?; o mejor ¿cuándo hay política?, ¿qué significa la repartición de lo sensible?

Para abordar estas preguntas trabajé con algunos párrafos e ideas extraídos de los libros de Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, *La división de lo sensible*, *Estética y política* y *Sobre políticas estéticas y el destino de las imágenes*.

Un punto de partida posible para entrar en el pensamiento de Rancière es ubicar que la sociedad y lo social suponen para este autor una división de lo sensible, que son propios de cada época y determinan los modos del ser, del hacer, del hablar, del aparecer; “La política se refiere a lo que se ve y lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”²

Rancière lo plantea del siguiente modo: “Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de la ex-

2 J. Rancière: *La división de lo sensible. Estética y política*.

perencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y argumentar sobre ellos. [...] El hombre dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quién posee el lenguaje y quién solamente el grito.”

En este punto toma de ejemplo la definición aristotélica del hombre como animal político, señala que es político porque habla, pero establece una partición sensible entre el Logos y la Voz. Por ejemplo, los ciudadanos tienen voz y tienen logos y así determinan lo común, mientras que los esclavos tienen solo voz para proferir el grito de sufrimiento, pero no están dotados del logos para que su decir incida como opinión en la polis; el esclavo, aunque comprende el lenguaje no lo posee. La palabra del esclavo no cuenta.

Mientras que los artesanos, decía Platón, tienen muchas cosas para hacer; por tanto, carecen del tiempo para ocuparse de los temas de la polis, de lo común, ya que dedican todo su tiempo a trabajar. Así se demuestra en esta partición de lo sensible quién puede tomar parte en las decisiones de la polis, en la determinación de lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en que ejerce dicha actividad.

Hay un orden policial, así lo define Rancière, oponiendo lo policial a lo político. El orden policial es el orden establecido a partir de la conservación de una determinada partición de lo sensible, es un modo común, en el que se reparten los modos del ser, del hacer, del decir y del aparecer, es un campo a priori de la experiencia. La formación de ese común, supone la exclusión, de lo que no tendrá lugar del ser, del hacer, del decir y del aparecer.

La política será entonces desacuerdo, ruptura de ese orden policial, sobreviene cuando los que no tienen tiempo se toman ese tiempo necesario para constituirse en habitantes de un espacio común, para hacer oír su voz y demostrar que su boca habla de esas cosas comunes y que no solamente tienen el grito para denotar sufrimiento.

Entre el orden policial, de consolidación y conservación de una partición de lo sensible y el

orden político de ruptura y desacuerdo se da la distribución y redistribución de lugares y de identidades, partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje, constituyen lo que Rancière llama la división de lo sensible que implica: “introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos”³

A diferencia de Benjamin, que habla de una estetización de la política⁴, para Rancière, la política tiene desde siempre una base estética. Es decir que lo común, el campo social, tiene una organización sensible, desde la polis griega y es desde este vínculo con lo sensible que hay que pensar las prácticas tanto artísticas como políticas.

Entonces; si las artes, las imágenes, tienen un lugar fundamental en el proceso de emancipación es porque “la política se refiere a lo que se ve y se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”

Es ahí donde Arte y política son dos modos de recomponer y reconfigurar el reparto de lo sensible. El arte puede proponer un reparto diferente al que se nos impone como evidente.

El arte y la esfera estética tienen un papel fundamental en el pasaje del orden policial a la interrupción política de ese orden porque el arte tiene el poder de refigurar una nueva repartición de lo sensible. Dirá el autor que en el terreno de la política, se pone en juego un proceso de subjetivación y una lógica de la apariencia. Señalemos que apariencia, no es la ilusión que se opone a lo real, es la introducción en el campo de la experiencia, de un visible, que modifica el régimen de lo visible.

Podemos pensar a partir de ahí que refigurar una repartición de lo sensible significa que una manera de hacer (el arte) interviene con respecto a la cuestión de lo común proponiendo nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de ser, las maneras de decir y de las formas de visibilidad, ya que la ficción es en primer lugar “una cuestión de distribución de lugares” Un

3 J. Rancière: *Sobre políticas estéticas*.

4 W. Benjamin: *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*.

ejemplo de esto puede ser el cambio en el teatro del lugar del espectador

Arte y política son términos de un debate que fue central el siglo pasado, desde las vanguardias históricas, hasta las teorías estéticas posmodernas. Las vanguardias se debatían entre su subsunción a la política, o la declaración de la independencia del arte respecto de la política. ¿Debe el arte hacer política?, ¿es político?, ¿es revolucionario?, ¿es una ilustración de las ideas políticas o es un gestor de las mismas?

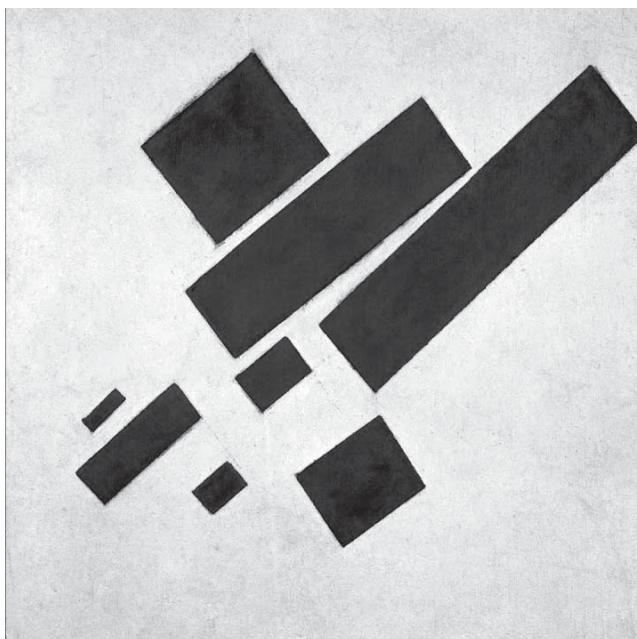
Para Rancière, Arte y política no son dos esferas completas en sí mismas, que luego entran en relación. Según Rancière, algo del arte siempre es político y algo de lo político siempre es estético.

El articulador entre arte y política es la división de lo sensible, y dirá: “El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que se divide este tiempo y puebla ese espacio...”⁵

La estética rancièriana no sería, entonces, una simple apelación a la política del arte o al arte de lo político, sino que apuntaría a la convergencia entre la política como irrupción del desacuerdo y como subjetivación des-identificadora, y la estética como distribución de lo sensible y lo visible que se ve alterada por dicha irrupción, más allá de la intencionalidad manifiesta o no del artista.

La división de lo sensible supone dividir los cuerpos en lo social entre aquellos a quienes se los ve, y a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un logos, una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene, y aquellos de los que no hay un logos, quienes hablan verdaderamente y aquellos cuya voz, para expresar placer y pena, sólo imita la voz articulada. Hay política porque el logos nunca es meramente la palabra, porque siempre supone la cuenta en que se tiene esa palabra, la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor.

⁵ J. Rancière: *Sobre políticas estéticas*.



La cuestión política es cuestión de quién tiene la palabra, es decir inscripción simbólica en la ciudad.

Entre el lenguaje de quienes tienen un nombre y el mugido de los seres sin nombre, no hay intercambio lingüístico, y tampoco reglas de discusión. Estrictamente expresa el orden de lo sensible que organiza la dominación.

La palabra por la cual hay política, es la que mide la distancia misma de la palabra y su cuenta.

Lo que interrumpe el estado de policía es la aparición del disenso, el desacuerdo, la política, a través de la cual los que no eran visibles, ni audibles, ni tenían derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre estos, reconfigurando así una nueva división de lo sensible.

Entre nosotros el nombre de “La garganta poderosa” nos evoca esa potencia que debe tener la garganta de quienes son invisibilizados, en el ejemplo, los villeros, para que su palabra tenga lugar para ser escuchada como una palabra más y una palabra que cuente como válida, que pueda entrar en el debate de “igual a igual”.

En el terreno del arte, Rancière se propone devolver al arte su vitalidad, que supone su potencialidad de reconfigurar lo sensible, al igual que la política. Salir de la lectura nostálgica de las vanguardias, y transformar nuestro presente que parece impotente para conmover y reconfigurar el funcionamiento de la economía tardo-capitalista y su política neoliberal.

Por último me parece importante destacar la di-

visión que el autor hace de lo que denomina los tres regímenes del arte:

El régimen ético: concepción Platónica. El arte es copia de una copia y por esa vía se define el arte por la relación al ser y a la verdad.

El régimen representativo: concepción aristotélica. Se define el arte por su modo de hacer. Se establecen las grandes jerarquías, lo verosímil, lo representable y lo que no. El arte se define por la mimesis y poiesis, que definen la aisthesis (la estética). Es el arte clásico.

El Régimen estético: Surge con el realismo de Balzac y llega hasta las llamadas neo vanguardias (década del 60). No se definen por su modo de hacer, sino por su modo de ser sensible. No hay reglas de representación. Un cuadro moderno no está bien o mal pintado. Privilegia la aisthesis y coinciden una serie de contrarios: pathos, logos, conciente-inconsciente.

Es indudable que Malévich y el movimiento que encabeza el Suprematismo se inscribe en el régimen estético de las artes. Fue Malévich quien dio un paso definitivo a la abstracción cuando en 1913 presentó públicamente “Cuadrado negro sobre fondo blanco” y así lo explica él en el manifiesto suprematista de 1915:

“a lo largo de mis esfuerzos por liberar el arte del lastre de la objetividad (...) expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: “Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco! (...) La crítica y el público consideraban este cuadro incomprensible y peligroso... Pero no se podía esperar otra cosa. La ascensión a las alturas del arte no figurativo es fatigosa y está llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al final, el mundo de los conceptos objetivos, “todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido” se vuelve invisible. Ya no hay “imágenes de la realidad”; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto! Pero este desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra”

Wajcman dice: “Todo aquello a lo que las obras que orientan el arte del siglo parecen tender, de

la manera más formal y obstinada es: a inscribir la falta en el corazón absoluto de la obra; mostrar el vacío, la ausencia; mostrar el agujero... No se trata de tapar el agujero que estaría más cerca de la sublimación, sino de mostrar el agujero y la ausencia”⁶.

Se cumplen en el 2018, 100 años desde la revolución Rusa, las vanguardias quedaron en el siglo XX. La globalización y el triunfo del capitalismo como único modelo parecen haber marcado el fin de las vanguardias. Una pregunta que quedó en el tintero⁷ y sin respuesta es ¿los movimientos de vanguardia ya no son posibles? ¿Es qué ya no es posible conmover la sensibilidad establecida?

Si arte y política se articulan respecto de la división de lo sensible, ya que ambas determinan el régimen de lo sensible, qué efectos tiene la uniformidad actual de las culturas y de los lenguajes, en una época de globalización, ¿Qué lugar hay hoy para la singularidad y la diferencia?

¿Desde el psicoanálisis cómo pensamos la sensibilidad? ¿es necesario volver a interrogar lo pulsional?

En la clase del 2/11/2018 del seminario “El Cuerpo y el decir”, Norberto Ferreyra ubica que la sensibilidad está hecha con la pulsión y el significante, en el encuentro entre la corporeidad y el significante y que en ese encuentro se ubica la interpretación que por tanto conmueve la sensibilidad, podemos pensar entonces y poner a prueba estas coordenadas para pensar la sensibilidad y sus efectos en el campo que nos concierne.

Tal vez el trabajo que hemos realizado en la secretaria durante dos años con textos de otros discursos nos permita ahora retomar estos interrogantes en el campo del discurso analítico.

⁶ G. Wajcman, *El objeto del siglo*, Amorrortu, 1998.

⁷ Algunas de estas preguntas íbamos a poner en debate en la actividad que la secretaría había programado y no pudo llevarse a cabo.

efa



ESCUELA FREUDIANA
DE LA ARGENTINA

*Fundada por Oscar Masotta
en 1974*

Charcas 2650 (CABA) | 4961-7908
escuelafreudianadelaargentina@gmail.com
www.escuelafreudiana-arg.org
Facebook: EscuelaFreudianaDeLaArgentina