



SECRETARÍA DE INTERCAMBIOS

Responsable: Andrés Barbarosch

Corresponsables: Patricia Gaviola, Mónica Millone, Susana Stanisio

El Durero de Lacan. El arte, la perspectiva, la mirada.

Andrés Barbarosch

La pintura “Los embajadores” de Hans Holbein (1497? -1543) y “Las Meninas” de Diego de Velázquez (1599-1660) han sido abordadas por Lacan en el *Seminario 11* y en el *Seminario 13*, respectivamente.

En ambas ocasiones, a la manera de una introducción habla de la innovación que con el hallazgo de la perspectiva matemática realizan arquitectos y pintores del Renacimiento, entre otros Alberti, Vignola y Durero (1471-1528).

En el *seminario 11 Los cuatro conceptos del psicoanálisis* Lacan habla de Durero como teórico de la perspectiva. La inversión de la perspectiva explica la anamorfosis en el cuadro de Holbein, la función de la mancha en el cuadro y el objeto a mirada. La tabla de portillo es un dispositivo que inventa Durero para utilidad de sus colegas, tal como aparece en la imagen del grabado que aparece en el flyer que acompaña la difusión de esta actividad.

En el *seminario 13 El objeto del psicoanálisis* hace un recorrido de cómo la perspectiva que descubren los pintores en el siglo XV permite el pasaje de la

geometría euclidiana a la geometría proyectiva en el siglo XVII con Desargues que renueva el pensamiento del espacio y que Lacan emplea para hablar del fantasma en psicoanálisis.

En torno a la perspectiva retoma los escritos teóricos de Durero. Pueden observarse a partir de una nota al pie en la página 261 de la edición francesa de este seminario de Lacan, una serie de grabados que forman parte de *Instruction sur la maniere de mesurer*, uno de sus libros <http://staferla.free.fr/>.

En el *Discurso de Roma* como en el Seminario *El deseo y su interpretación* a partir del grabado de Durero *Melencolia I*, Lacan hace una serie de relaciones entre psicoanálisis, arte y ciencia. A lo largo del mes de septiembre iremos publicando a través de la página Web y el Facebook de la EFA, textos escritos por los integrantes de la Secretaría donde iremos tomando estos aspectos.

Agradezco a Federico Luis Ruvituso (Licenciado en Historia del arte-FDA-ULP) el haber aceptado la invitación a dar una disertación sobre Alberto Durero, a través de la cual nos hemos propuesto acercarnos a la obra de uno de los mayores artistas del Renacimiento, por quien Lacan dio en distintas ocasiones, muestras de reconocimiento y admiración.

De la mirada como objeto a minúscula.

Resumen

Patricia Gaviola

La esquizia del ojo y la mirada

La anamorfosis

La línea y la luz

¿Qué es un cuadro?

1. Lacan presenta el campo escópico a partir de la esquizia del ojo y la mirada objetando toda aproximación fenomenológica al decir que la esquizia que nos interesa no es la que plantea la experiencia fenomenológica por la cual encontramos límites a lo visible. La mirada solo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que nos encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva que produce la angustia de castración. El signo de la castración se manifiesta en el campo escópico mediante una operación simbólica, la elusión. La atracción por la mancha que debe ser entendida como cicatriz de la elusión de la mirada, atracción por un aspecto parcial. Este carácter elusivo nunca es tan manifiesto como en el nivel de la función del ojo. La estructura del mundo visible se organiza en la composición de un punto ciego y

una mancha sin que ambos aspectos deban confundirse. En el dar a ver se define lo propio y lo esencial de la satisfacción escópica cuya eficacia se verifica en la reducción del **objeto a** en un punto luminoso, evanescente que deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia.

Para Maurice Merleau-Ponty somos seres mirados en el espectáculo del mundo que se nos aparece como omnivoyeur, como el fantasma que aparece en la perspectiva platónica, un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnivigencia. Para Lacan el mundo es omnivoyeur pero no exhibicionista, no provoca nuestra mirada.

El ojo y la mirada es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico, en nuestra relación con las cosas, tal como la visión las ordena algo se desliza en las figuras de las representaciones.

Lacan va a referirse a un sueño analizado por Freud en el capítulo 7 de “La Interpretación de los sueños” para mostrar a la imaginación del sueño como el reverso de la representación, el reverso de lo que será cuando esté despierto. Evoca el sueño aquel que llevó al soñante a despertar con la frase del niño muerto: “Padre!... acaso no ves que ardo”. Tenemos que detectar el lugar de lo Real que va del trauma al fantasma, en tanto que el fantasma no es nunca sino la pantalla que disimula algo absolutamente primero, determinante en la función de la repetición. Lo real puede presentarse por el accidente, el ruido, ese poco de realidad que nos despierta a esa otra realidad escondida tras la falta de lo que hace las veces de la representación, el trieb nos dice Freud. Lo real hay que buscarlo más allá del sueño, en lo que el sueño ha recubierto, en lo que hace las veces de la representación, su lugarteniente. Ese real gobierna nuestras vidas. El aspecto cerrado de la relación entre el accidente que se repite y el sentido velado que es la verdadera realidad nos lleva hacia la pulsión. Por lo que lo real del sentido resulta ser lo más cómplice de la pulsión.

Esta esquizia en lo que refiere al sujeto en la maquinaria del sueño, refiere a otra más profunda, entre la imagen del niño que se acerca con una mirada llena de reproche y por otra parte aquello que lo causa, invocación del niño, solicitud de la mirada en la frase Padre, ¿acaso no ves...?

El sujeto no puede captarse en el sueño de la misma manera que en el cogito cartesiano se capta como pensamiento. No se capta como “soy conciencia de este sueño”. La mirada puede contener en sí misma el objeto a, donde el sujeto viene a caer y por razones de estructura esa caída siempre pasa desapercibida por reducirse a 0, especifica el campo escópico y engendra la satisfacción que le es propia. La mirada en tanto objeto a puede llegar a simbolizar la falta central en el fenómeno de la castración.

Como señalamos anteriormente también está la función de la mancha que tanto como la de la mirada, ambas rigen el campo escópico a la vez que escapan a la

captación de esa forma de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia. Aquello que le permite a la conciencia volverse hacia sí misma representa un escamoteo. Esto se discierne a partir de lo que aparece de la posición del sujeto cuando accede a las formas imaginarias del sueño como opuestas a las de la vigilia. En el estado de vigilia esta elidida la mirada, se elide que eso mira y que eso muestra. En el campo del sueño las imágenes se caracterizan por el hecho de que eso muestra.

Es un objeto reducido a una función puntiforme, evanescente, que deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia. Esa ignorancia tan característica de todo el progreso del pensamiento constituido por la investigación filosófica.

2. Lacan toma el poema de Paul Valery, *La joven parca* (1917) dónde en uno de sus versos dice “me veo verme”. Este me veo verme designa en el nivel del filósofo la captación de uno de los correlatos esenciales de la conciencia en su relación con la representación ¿Es correlativo del modo que señalamos en el cogito dónde el sujeto se capta como pensamiento? El modo de captación del sujeto en el cogito responde a un modo que tiene su apoyo en la representación. Mientras que en el “me veo verme” no es palpable ser invadido por la visión como se lo es por el pensamiento. Está clarísimo que veo afuera, que la percepción está en los objetos que capta. Sin embargo capto al mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del veo verme.

El privilegio del sujeto establece esta relación reflexiva bipolar por la cual en la medida que yo percibo mis representaciones me pertenecen. La conciencia en su ilusión de “verse verse” encuentra su fundamento en la estructura vuelta de revés de la mirada. El psicoanálisis considera que la conciencia es irremediamente obtusa y la instituye como principio de idealización y de desconocimiento, como escotoma.

Entonces, si la mirada es este envés de la conciencia ¿cómo imaginarla? ¿Podemos darle cuerpo a la mirada?

Sartre en *El ser y la nada* hace intervenir la función de la mirada en la dimensión de los otros. A no ser por la mirada de los otros, que me sorprende, y es tal que llega a escotomizarme a mí que miro el ojo de quien me mira como objeto y que si veo el ojo desaparece la mirada. La mirada se ve, pero no como mirada vista, sino como mirada imaginada por mí en el campo del otro. Es efectivamente presencia del otro en tanto tal.

Hay un punto donde la ciencia y el arte se ligan con la mirada. La visión que ordena la función de las imágenes en una correspondencia punto por punto, la relación entre una imagen y una superficie recibe el nombre de punto geometral. Se llama

imagen todo lo que se determina mediante este método. La línea recta desempeña el papel de ser el trayecto de la luz. Esta perspectiva geométrica en el cuadro organiza una nueva historia de la pintura. Es asunto de demarcación de espacio no de vista. Es importante dar cuenta del uso invertido de la perspectiva.

Alberto Durero, pintor alemán (1471-1528) inventó la tabla de portillo o perspectógrafo, una máquina para dibujar y establecer una imagen perspectiva correcta. Es el haz de luz o el hilo que atraviesa la retícula la que va a dar la imagen perspectiva normal. Si se invierte el uso del portillo se obtiene una deformación de la imagen original hacia un estiramiento particular.

3. ¿Qué cosa en especial procura la luz? ¿Qué se nos escapa en la estructuración óptica del espacio? ¿Es que en relación a lo visible todo es trampa o arabesco?

Todos los filósofos se enfocaron en el pretendido engaño de la percepción, pero al mismo tiempo hicieron valer el hecho de que la percepción encuentra su objeto donde está. Esto es posible porque opera la visión geométrica, es decir la visión situada en un espacio que no es, en esencia, lo visual. La esencia está en otra parte, no en la línea recta sino en el punto luminoso, punto de irradiación. La luz se refracta, se difunde, hace que el ojo se cierre. La relación del sujeto a la luz se presenta como ambigua. Su lugar, el del sujeto, es distinto al del punto geométrico.

Para demostrar esto Lacan nos cuenta una anécdota de su juventud. En busca de experiencias y diversión se embarcaba con una familia de pescadores, todos ellos desaparecieron muy pronto por culpa de la tuberculosis que era la enfermedad que atacaba a esa clase social por ese tipo de actividad. No era la época de la gran industria ni del gran barco pesquero, cada pescador salía con su pequeño barco como cáscara de nuez por su cuenta y riesgo. Un día de sol su amigo petit Jean le muestra una lata que brillaba en el mar (justamente una lata de sardinas de la empresa que debían abastecer) y le dice: "ves esa lata?... pues bien, ella no te ve". Lacan se sintió interpelado y molesto con su amigo que de este modo ingenioso le hizo notar que él era una mancha en el cuadro. Que petit Jean le diga que la lata no lo ve se debe a que, en cierto sentido, ella lo mira. Lo mira a nivel del punto luminoso dónde está todo lo que me mira, y esto no es una metáfora. Es la estructura al nivel del sujeto, no soy solo ese ser puntiforme que determina su lugar en el punto geométrico desde donde se capta la perspectiva. El cuadro está en el fondo de mi ojo, pero yo estoy en el cuadro. La mirada siempre es un juego de luz y opacidad donde yo soy esa forma de la pantalla que llamamos la mancha.

Decir sujeto aquí no responde a una función representativa, no se trata del uso corriente de la palabra subjetivo, sino que llamo sujeto a eso que da consistencia al cuadro.

En este capítulo se va a referir al fenómeno del mimetismo tomando una observación de Roger Caillois quien se refiere a los mismos como análogos en el animal a lo que en el ser humano se manifiesta como arte o pintura.

¿Por qué la pintura? En principio llamamos cuadro a la función por la cual el sujeto se localiza como tal. Cuando un sujeto se dedica a hacer un cuadro pone en práctica algo cuyo centro es la mirada. Algunos dicen que en el cuadro el artista quiere ser sujeto, ya que como arte se distingue de todos los demás por el propósito del artista de imponerse a nosotros como mirada. Otros destacan la condición de objeto del producto del arte, en ambas direcciones no se agota el asunto. Lacan propone la siguiente tesis: Se podría decir que el cuadro es algo dado a ver. Pero el cuadro invita a quien está frente a él a deponer la mirada, como se deponen las armas. Es el proyecto pacificador, apolíneo de la pintura, se le da algo al ojo, no a la mirada. Sin embargo a veces, como el expresionismo demuestra, hay cierta satisfacción en el sentido pulsional, se satisface algo de lo que la mirada pide. Por eso se trata de pensar en el ojo como órgano. Las funciones del ojo no se agotan en su carácter de órgano ¿Hay una moral en las relaciones del organismo con los órganos? Las supuestas readaptaciones del instinto muestran que el organismo puede hacer algo más con su órgano. En la experiencia del inconsciente tratamos con este órgano determinado por el sujeto, por la insuficiencia que organiza el complejo de castración, podemos darnos cuenta que el ojo está preso de esa misma dialéctica.

En la dialéctica del ojo y la mirada no hay coincidencia sino un verdadero efecto de señuelo. Lacan cuenta un apólogo antiguo entre Zeuxis y Parrhasios. Zeuxis había pintado unas uvas tan reales que atrajeron a los pájaros, el acento no estaba en que fueran perfectas sino en que habían engañado el ojo de los pájaros. Su colega Parrhasios lo vence al pintar sobre un muro un velo tan verosímil que Zeuxis le dice: “enséñame ahora tu qué has hecho detrás de esto”. Este engaño es el triunfo sobre el ojo de la mirada.

4. La mirada es el objeto a en el campo de lo visible. Aquí Lacan plantea que tiene que responder al reto que entraña haber elegido el terreno en que el objeto a es más evanescente en su función de simbolizar la falta central del deseo. En el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir soy cuadro. En lo visible la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la luz soy foto-grafiado.

No se trata aquí del problema filosófico de la representación. Estoy seguro de mí como conciencia que sabe que se trata solo de representaciones y que más allá está la cosa, la cosa en sí. Nosotros partimos del hecho que ya la naturaleza instaaura una fractura, una esquiza del ser a la cual éste se adecua. Interviene tanto en la unión sexual como en la lucha a muerte. Allí el ser se descompone entre su ser y su semblante, entre él mismo y ese tigre de papel que da a ver. El señuelo desempeña una función esencial, sólo que el sujeto humano, el sujeto del deseo no queda del

todo atrapado en esa captura imaginaria, sabe orientarse en ella en la medida en que aísla la función de la pantalla. A nivel perceptivo en la relación con el deseo, la realidad solo aparece como marginal.

La función del pintor es algo muy distinto de la organización del campo de la representación en la que el filósofo nos mantenía en nuestro status de sujeto. En la creación del cuadro se encuentra algo del fantasma original (esas dos madres surgidas de una imagen que Freud interpreta en el cuadro de Leonardo) No se trata de que la pintura dé un equivalente ilusorio del objeto, estriba en el trompe-l'oeil como otra cosa de lo que es. El cuadro no rivaliza con la apariencia sino con la Idea. "El cuadro es esa apariencia que dice ser lo que es la apariencia".

La dimensión escópica, la temporalidad de la relación con el otro es la del instante de ver. Este momento terminal nos permite distinguir entre acto y gesto. Con el gesto se explica la pincelada en la tela, el cuadro es más afín al gesto que a cualquier otro tipo de movimiento. El sujeto no está del todo, está como manejado a control remoto. Lacan aquí modifica la fórmula: "el deseo del hombre es el deseo del Otro" por una especie de... un deseo "al Otro" en cuyo extremo está el dar a ver. El gesto por quedar en suspenso se detiene y crea tras de sí la significación, la mirada termina el movimiento y lo fija. El instante de ver interviene como sutura, empalme de lo imaginario con lo simbólico. En el campo escópico el sujeto está determinado por la separación misma que determina el corte de a. Esto es lo que de fascinador introduce la mirada.

El Durero de Lacan. En "El discurso de Roma".

Andrés Barbarosch

Lacan pronunció el "Discurso de Roma" el día 26 de septiembre de 1953, y al día siguiente respondió a las intervenciones que prosiguieron a su exposición. Sus respuestas, dieron lugar a otro texto, que funciona como un texto dentro del texto. Con lo que quiero decir que Lacan publicó en su revista *La psychanalyse* (1956) bajo el título "Discurso de Roma", la ponencia y las respuestas.

Al comienzo de la Conferencia Lacan había hablado de la amistad y hacia el final en las respuestas habla a colegas, amigos, discípulos. Da a pensar que las respuestas que da pueden ser duras o polémicas pero en las que no deja de considerar el lazo con el otro, sea por decirlo así, de transferencia o de amistad.

De la tan difícil respuesta a Didier Anzieu, extraje un fragmento en el que Lacan responde a una descalificación de su práctica del análisis, entre otras cosas por surrealista, con una definición del surrealismo en la que se apoya en el grabado de Alberto Durero *Melencolia I*,

Lacan dice así: “El surrealismo, en efecto, ocupa bien su lugar en una serie de emergencias cuya huella común le da su marca a nuestra época: la de un develamiento de las relaciones del hombre con el orden simbólico. Y la repercusión mundial de sus invenciones más infantiles muestra bastante bien que preludiaba un advenimiento más grave y más sombrío también, tal el Dios-niño cuya figura grabó Durero animando con sus juegos paródicos el mundo de una Melancolía en gestación. Pánico nubarrado de símbolos confusos, y fantasmas de despedazamiento el surrealismo aparece como un tornado al borde de la depresión atmosférica en la que las normas del individualismo humanista naufragan”.

Hay un surrealismo que recorre el mundo en su versión infantil, del afiche publicitario al dibujo animado, del que viene a decir que es un surrealismo que envuelve al mundo, y del que no es ajeno su interlocutor, ni Lacan mismo, ni el psicoanálisis que está en el mundo, este surrealismo del que somos herederos que se corresponde con el Dios- niño del grabado, a la vez que rescata la figura de la gran Melancolía para hablar del surrealismo que se lanza al desafío de medirse en el rasero de un arte habitado por el duro deseo de durar como el de Durero.

Lacan con Durero – Realidad y objeto.

Susana Stanisio

En la clase 20-05-1959 del seminario “El deseo y su interpretación”, Lacan plantea una revisión crítica respecto de la formación de la “realidad” en la teoría psicoanalítica, correspondiente a una definición de la noción de objeto. Nos dice que, si el psicoanálisis persiste hasta nuestros tiempos, llega acompañado de una crisis del conocimiento. Lo que significa la aventura de la ciencia, desde sus inicios, como una toma de posición, reflejo del hombre frente al mundo, de posiciones contemplativas y cierto deseo de saber, donde el objeto viene a satisfacer el deseo de conocer. El advenimiento de la ciencia moderna y su posición excepcional sobre el mundo, que nos distingue de ella en cuanto hablamos de “realidad”.

Siendo nuestra posición sobre lo real, una posición que no aparece en la primera aprehensión, producto de dicho proceso y lejos de alcanzar el ideal de la filosofía inicial. Ni tampoco la de una psicología behaviorista o conductista, que se pretende científica, imitar “como el pequeño personaje de la Melancolía de Durero, el angelito que a los costados de la gran Melancolía comienza a hacer sus círculos”, aludiendo aquí a su ingenuidad, contentándonos con mirar aquello que está frente a nosotros. No hay para Lacan ninguna relación natural del sujeto con algún objeto, efecto de la relación del sujeto con el significante. Avanza en una nueva definición del objeto, el objeto del deseo, excluido de toda posibilidad de investidura narcisista, subvirtiendo toda noción de intersubjetividad. Es la relación sujeto al objeto, en el deseo inconsciente, que Lacan inscribe en el fantasma.

Lacan y los pintores del Renacimiento.

Patricia Gaviola

En 1966 Lacan plantea que el fantasma en tanto es el representante de toda representación posible del sujeto y el cuadro son homólogos, ambos tienen la función de mostrar lo real y disfrazarlo al mismo tiempo soportando toda representación por venir. Como el fantasma no puede ser visto pero el cuadro sí éste va a tener un papel de montaje esencial para mostrar la estructura del fantasma por medio del análisis de la perspectiva dado que le ofrece esa homología.

El psicoanálisis se dirige al arte para avanzar en la teorización del campo escópico y es aquí que la estructura visual del sujeto debe ser explorada. El fundamento de la superficie está en el principio de todo lo que llamamos organización de la forma. De ahí en más se instauran los laberintos sin salida de la representación como tal.

Hay un progreso que surge a partir de la contribución de pintores del Renacimiento, como Durero con el perspectógrafo, que al interesarse por dar efecto de profundidad a sus cuadros crean la perspectiva y dan origen al concepto de punto de fuga. Esto marca el pasaje de la geometría euclidiana, geometría de las medidas, a una geometría proyectiva que se basa en la correspondencia de las figuras que se inscriben en una superficie manteniendo relaciones de equivalencia. No se trata del sujeto como punto ideal de la imagen, de la medida del mundo sino lo que resulta de la combinatoria de puntos y rectas.

Así como el cogito cartesiano produce al sujeto de la ciencia y eso dio lugar al surgimiento del sujeto del psicoanálisis, el aporte de los pintores del Renacimiento procuraron una antecedencia para la teorización del objeto a.

La esquizia subjetiva se traduce en dos polos del sujeto escópico, el sujeto de la visión y el sujeto de la mirada, lo intentaremos desarrollar en el encuentro del próximo 2 de octubre.

El Durero de Lacan. Semejanzas, diferencias.

Andrés Barbarosch

Estos fragmentos que vamos presentando desde la Secretaría de Intercambios tienen como propósito acercar algunas lecturas que convergen en el título de esta reunión: El *Durero* de Lacan. El arte, la perspectiva y la mirada.

Muchos recordarán “El mito individual del neurótico”, un texto de Jacques Lacan donde aborda el historial freudiano del hombre de las ratas. En dicha ocasión comienza la conferencia hablando de lo nuevo que es el psicoanálisis, y plantea de alguna manera una relación de inclusión-exclusión con el discurso de la ciencia, y una relación con el arte que resulta al menos paradójal.

Pero además de esa buena nueva que es el psicoanálisis cabe decir que lo inédito de este texto de Lacan es la trasposición de “la novela familiar” en los significantes del “mito individual” que posibilita el desciframiento de la neurosis a la luz de la lectura del historial.

Su análisis del mito lo conduce a la estructura del obsesivo y descifra un fantasma en ciernes a partir de un recuerdo de Goethe en “Poesía y verdad”, los que le permiten avanzar respecto de los planteos centrados en entender la obsesión como una regresión a una fase anterior de la libido, la fase anal; y en señalar que los psicoanalistas al considerar el fin de análisis como oblatividad operan un confinamiento del deseo, con el que instituyen el desconocimiento del mismo.

Lacan al referirse a lo nuevo que el psicoanálisis es dice: “El psicoanálisis, debo recordarlo como preámbulo, es una disciplina que, en el conjunto de las ciencias, se nos presenta con una posición verdaderamente particular. A menudo, se dice que no es una ciencia, estrictamente hablando, lo que parece implicar por contraste que es simplemente un arte. Eso es un error, si por ello se entiende que no es más que una técnica, un método operacional, un conjunto de recetas. Pero no lo es, si se emplea ese término arte, en el sentido en que se lo empleaba en la Edad Media. Cuando se hablaba de las artes liberales – ustedes conocen su serie, que va de la astronomía a la dialéctica, pasando por la aritmética, la geometría, la música y la gramática.

Nos es difícil aprehender la función y el alcance de estas artes llamadas liberales en la vida y en el pensamiento de los maestros (*maîtres*) medievales. No obstante, lo cierto es lo que las caracteriza y las distingue de las ciencias que de ellas surgirían es que mantienen en primer plano una relación fundamental con la medida del hombre. Pues bien, el psicoanálisis es actualmente la única disciplina, quizás comparable con esas artes liberales, por la que presenta de esa relación de medida del hombre consigo mismo, relación interna cerrada sobre sí misma, inagotable, cíclica, que entraña por excelencia, el uso de la palabra”.

Para Lacan, en este caso el psicoanálisis está dentro del discurso de la ciencia y en esto es consecuente con la posición de Freud, aunque haya diferencias entre ambos. A la vez que no es una ciencia por distintas razones porque es una praxis (Lacan) porque sigue a la ciencia pero rechaza el experimento de su práctica tal como lo plantea Norberto Ferreyra en *La experiencia del análisis*.

Cuando habla de las artes liberales de los maestros medievales, como cuando lo hace sobre los libertinos del siglo XVIII habla de cosas mucho más simpáticas, cosas

anteriores al momento en que el utilitarismo y el capitalismo vinieran a anular el valor de la palabra libertad como a destruir a la especie humana, a toda clase de seres vivos como cosas y con el neoliberalismo ocurre de esto de manera mucho más atroz.

En cuanto a estas artes liberales, que no tienen nada que ver con esto al menos antes de que el liberalismo viniera a arruinarlo todo y a las que Lacan caracteriza así: de que la ciencia surgiría de ellas. Un siglo o un siglo y medio después. El siglo XVII, el siglo de las luces en el que se produce el surgimiento de la ciencia y su sujeto, que es el del psicoanálisis.

Lacan vuelve sobre estas artes liberales de los maestros medievales y el traductor destaca el francés *maître* (maestro- amo), que si Lacan puede hacer del amo un significante a diferencia de Hegel es posible por el juego de palabras, la transmisión es posible por esto, porque se habla, lo que equivale a decir que en francés alguien puede hacer un chiste con esta homofonía como nosotros en español podemos contar con otras.

Lacan vuelve a estas artes liberales con su análisis de *Los embajadores* de Holbein en el Seminario 11. “Los dos personajes están tiesos, erguidos en sus ornamentos ostensivos. Entre ambos, una serie de objetos que, en la pintura de la época representaban la *vanitas*. Cornelius Agrippa, en la misma época, escribe su *De vanitate scientiarum*, que alude tanto a las ciencias como a las artes, y esos objetos son todos símbolos de las ciencias y de las artes tal como estaban agrupadas en esa época en los *trivium* y los *quadrivium* que ustedes conocen”. Ustedes conocen su serie, que va de la astronomía a la dialéctica, pasando por la aritmética, la geometría, la música, la gramática y la retórica.

¿Y qué decir del arte y de su comparación con el psicoanálisis, comparación de la cual Lacan se desentiende salvo en el sentido en el que lo estamos tratando? ¿Y a qué viene esta definición cíclica y cerrada de la palabra como la medida del hombre? Y más aún, ¿Por qué hablar de Durero?

Comenzaré por esta última. Porque entendemos que hablar de Durero, en lo que interesó a Lacan, como suele decirse si no nos da las respuestas nos permite al menos formular mejor las preguntas.

Hay un movimiento desde los inicios del Renacimiento que progresivamente fue construyendo una teoría de las artes visuales que promovía su admisión entre las artes liberales basándose en la proposición de su dimensión intelectual. Para Leonardo Da Vinci el arte es cosa mental. La lucha de los artistas fue por ser reconocidos y emanciparse de la servidumbre del artesanado medieval, desde Aristóteles existía el esnobismo de considerar que el arte manual era de inferior calidad. Para que la pintura pudiera ser considerada un arte liberal, digna de ser practicada y enseñada por hombres libres.

La trayectoria del más grande de los artistas alemanes Alberto Durero (1471-1528) es un testimonio de esto, entre muchos otros aspectos. Fue aprendiz en el taller de Michel Wolgemut en su ciudad natal, Nuremberg. Cuenta Ernst Gombrich en *Historia del arte*: "Concluido su aprendizaje, Durero siguió la costumbre de los artesanos medievales y anduvo de un lado para otro como oficial para ampliar sus perspectivas y encontrar algún sitio en el que establecerse". ¿Algún efecto de resonancia con la transferencia y la formación de los analistas?

De las cartas enviadas desde Venecia escribió la frase que ofrece el contraste en la posición del artista "dentro de la rígida disciplina de los gremios de Nuremberg con la libertad de sus colegas italianos: ¿Cómo puedo temblar ante el sol? -escribió- Aquí soy un señor; en casa, un parásito". Pero la última parte de la vida de Durero no corroboró esas aprensiones, trabajó en ambiciosos proyectos para el Emperador Maximiliano, se constata también en el relato emocionado de su recibimiento con honores por el gremio de pintores en un viaje a Amberes.

La relación paradójica de Lacan, no con el arte en general, sino que con la obra de Durero en singular, es que si el mismo consideraba que el psicoanálisis podía dar una dimensión de lo que lo que eran esas artes liberales antes de que de ellas surgiera la ciencia y la ambición de Durero era inscribir su obra en ese horizonte, cosa que hizo, son campos divergentes, que confluyen en este ámbito común.

Tan solo diré respecto a la objeción sobre la medida del hombre, la palabra, la relación cerrada consigo misma, cíclica hoy día tan rebatible, en que más de uno pudiera detenerse, con tantos argumentos encontrados en el propio Lacan. ¿Acaso no plantea en estos párrafos el anhelado proyecto de armar su propio *trívium* y *quadrívium* para el psicoanálisis con la lingüística, la lógica, la topología, pasando por la poética y la matemática?