

CURSO PARA ENTRAR AL DISCURSO DEL PSICOANÁLISIS. AÑO 2010: **LA PULSIÓN
COMO ACCIÓN Y PASIÓN**

Clase a cargo de: **Andrés Barbarosch**

Título: **La perspectiva como entrada del sujeto en el campo escópico**

Fecha: **18 de junio de 2010**

- *Surgimiento de la perspectiva geométrica exacta o la perspectiva moderna en el Renacimiento.*
- *Matematización del espacio.*
- *El punto de vista, el sujeto de la representación.*
- *La anamorfosis.*
- *El punto de fuga.*
- *La mancha.*

Andrés Barbarosch: El título de la clase es la perspectiva como entrada del sujeto en el campo escópico y les cuento cuál es el planteo que voy a tratar de desarrollar.

En la clase anterior Osvaldo estuvo trabajando la cuestión del mimetismo.

Hay una frase que repite en distintos lugares Lacan en el Seminario de “Los cuatro conceptos fundamentales” que es: “el mimetismo sin duda es el equivalente de la función que en el hombre se ejerce mediante la pintura”, es decir Lacan establece cierto paralelo entre el mimetismo tal como se da en el mundo animal con la función que tiene la pintura o el cuadro en el mundo humano.

Entonces avanzando en esta analogía que establece, hay una pregunta que se hace Lacan a lo largo de la clase que es ¿qué es una pintura?

Por otro lado podríamos preguntar qué hacemos cuando miramos un cuadro, qué es lo que estamos haciendo y qué tipo de satisfacción o qué satisfacción se pone en juego allí cuando miramos un cuadro.

Yo voy a intentar abordar estas cuestiones a partir de un desarrollo específico que es el surgimiento de la perspectiva en sentido geoméricamente exacto o la perspectiva moderna que surge en el Renacimiento.

Para esto voy a hacer un pequeño desarrollo para poder ubicar algunos planteos que Lacan pone en juego en referencia a la cuestión de la mirada en las clases que tratan sobre *la esquizia entre el ojo y la mirada*

Son muchas las cuestiones que Lacan aborda en estas clases, pasa de hablar del mimetismo a la experiencia de la perspectiva en la pintura, comentarios sobre la anamorfosis se continúan con los desarrollos de Merleau-Ponty sobre “Lo visible y lo invisible” el fin es el de poder aprehender este objeto que dice que es el más inaprensible, el más inaccesible, la mirada que en lo que hace al campo escópico como objeto a permanece elidida.

Entonces de alguna manera estos desarrollos que voy a tratar de presentar van a tener como finalidad abrir la cuestión de lo que se pone en juego en el campo escópico.

Yo voy a abordar en principio la perspectiva cómo surge en el Renacimiento y es llamativo que Lacan tome la cuestión de la perspectiva en el Renacimiento porque de alguna manera el que más tiene interés en el Renacimiento es Freud.

Desde los estudios sobre Leonardo da Vinci a la escultura de Moisés de Miguel Ángel o el cuadro de Rafael la Escuela de Atenas que aparece

Integrado entre “Los medios de figuración” en “La interpretación de los sueños” y que Freud toma como una referencia para pensar justamente la simultaneidad, uno de los nexos lógicos que se dan en el sueño.

La escuela de Atenas, el cuadro en el que Rafael reúne poetas y filósofos de distintas épocas en un cuadro, distintas personas o distintas experiencias de manera tal que hace figurar una comunidad o una clase, lo lleva a Freud a decir que en este sentido, el sueño obra como un pintor.

Freud toma el cuadro de *la Escuela de Atenas* como una herramienta hecha a la medida de su mano, que le es común y la relación de Freud con el Renacimiento se debe a sus años de formación, es decir sus estudios secundarios, al valor que tenía el aprendizaje de los clásicos en la Viena de su juventud.

Entonces si el Renacimiento se plantea como un retorno a la antigüedad clásica, a los griegos y a los romanos, Freud por su identificación con los clásicos, tangible en la referencia a Edipo en su obra, muestra la manera en que estos pintores le eran completamente afines.

Pero si bien se interesa en estos pintores casi nada lo hace respecto del método o del modo de trabajo desde el punto de vista específicamente técnico en lo que hace a la pintura.

Lacan, a diferencia de Freud, no tiene esta relación al Renacimiento, aún así para Freud esta referencia al Renacimiento es implícita, no es algo que Freud explicita pero se ve que le es tan afín, le es tan común que en definitiva es con lo que opera.

En el caso de Lacan las cosas son distintas.

Lacan explícitamente adscribe al barroco, se nombra como el Góngora del psicoanálisis y cuando presenta algunos cuadros tienen que ver justamente con el barroco como en el Seminario de “Los cuatro conceptos” “Los embajadores” de Holbein, como “Las Meninas” de Velazquez en el Seminario “El objeto del psicoanálisis”.

Entonces uno diría por qué Lacan tiene tanto interés en la perspectiva o por cómo surge la perspectiva en el Renacimiento, hay una serie de referencias en “Los cuatro conceptos” y después también en el Seminario de “El objeto del psicoanálisis”.

Entonces una de las preguntas es si Lacan no tiene un interés desde el punto de vista de una actitud estética respecto del Renacimiento y adscribe como ideal al barroco por qué se interesa tanto en la cuestión de la perspectiva como se desarrolla en el Renacimiento. Voy a intentar responder esto.

Ustedes van a ver que en las clases de “La esquizia del ojo y la mirada” hay una serie de comentarios sobre el surgimiento de la perspectiva, hay una serie de citas y menciones a una

serie de arquitectos y pintores, en este sentido Lacan cita a Vitrubio que es un tratadista de la arquitectura de la antigüedad y comenta los desarrollos de Alberti, Vignola y quien resulta ser uno de los grandes maestros del Renacimiento: Alberto Durero.

Es decir, cuando se refiere a la perspectiva en el Renacimiento se refiere a una serie de pintores y arquitectos que lograron construir una manera de presentación de las pinturas que no existía hasta ese momento.

Lo que juega ahí dentro de esa técnica que es la técnica que van a desarrollar estos pintores y estos arquitectos, lo que lograron estos pintores fue transformar la superficie pictórica del cuadro en un plano figurativo que nos da la ilusión de que estuviéramos mirando a través de una ventana y que el espacio en que transcurre el cuadro prosiguiera, más allá de los límites que da el marco acompañando la idea de que el espacio es infinito.

Entonces ustedes observan un cuadro y ese cuadro construido de acuerdo a las reglas que elaboraron pintores y arquitectos da la ilusión de que uno mismo estaría dentro del cuadro por un lado y que, por otro lado, las líneas del cuadro se prolongan indefinidamente, al infinito.

Esto se logra a partir de una serie de recursos técnicos que no son muy complicados, por ahí sí son complicados de explicar pero no son tan complicados desde el punto de vista técnico, que son la creación de algo que se llama el punto de vista que es fijar en un lugar el ojo del pintor que es el mismo lugar desde el cual el espectador va a mirar el cuadro, y por otro lado la construcción de un punto que está en el horizonte, está en la línea del horizonte que sería en el plano del cuadro a la misma altura de los ojos del que observa el cuadro, un punto que se encuentre en la línea del horizonte y que marcado ese punto, todas las líneas paralelas del cuadro convergen en ese punto. Todas las líneas del cuadro que son paralelas convergen en un punto dando la ilusión de profundidad, entonces de acuerdo a este diseño van ubicando los objetos dentro del cuadro, siempre estamos hablando de un plano pero lo que logran a través de esta fijación de un punto de fuga donde convergen todas las paralelas es la ilusión de profundidad y que el cuadro continua y continúa indefinidamente, es decir ni siquiera lo corta el marco del cuadro. Cuando el punto de fuga no está logrado, de esta manera que estoy planteando, en el cuadro la ilusión del espacio aparece malograda, el espacio se interrumpe con el marco del cuadro, por ejemplo.

Lo que uno tiene con los cuadros o pinturas del Medioevo o del Gótico es algo donde uno observa que el espacio no obedece a esta idea de la perspectiva que surge en el Renacimiento y entonces los personajes aparecen dispuestos de diferentes maneras pero no se corresponden con la ilusión de un espacio unitario, homogéneo e infinito, es más, aparecen fuera de proporción.

Uno puede ver un cuadro sobre "La última cena" donde la mesa parece inclinada hacia el espectador hay fallas en su instalación, en la conformación del cuadro donde los objetos aparecen superpuestos o abigarrados, con lo cual algo de la ilusión que da el cuadro mismo queda como estropeada por este tratamiento del espacio.

Hago referencia a Erwin Panofsky, quien trabaja esto con mucho detalle, un historiador y crítico de arte que en el año 1926 publicó un libro que se llama “La perspectiva como forma simbólica”.

Él se dedica a estudiar cuadro por cuadro con el fin de situar el momento en donde por primera vez se utiliza la perspectiva en este sentido geométrico exacto y que constituye de un momento de ruptura o de corte con el Medioevo, el gótico y toda la pintura de la antigüedad, sería como un corte entre la modernidad y la antigüedad.

Sobre esto hay una serie de consideraciones que hacer. En primer lugar cuando nosotros miramos un cuadro, la utilización de la perspectiva según dice Panofsky no supone decir que una obra sea artística o no, no es que hay arte a partir de la perspectiva moderna, hay arte desde la antigüedad.

Lacan incluso pone bastante acento en la prehistoria, en las pinturas que aparecen en cavernas y a las que se accede a través de un orificio y hace preguntas sobre cómo pintaron esas imágenes en las cavernas y cómo daba la luz ahí si tal parece que muchas de ellas aparecen sumidas en la oscuridad.

Lacan se detiene en la cuestión de la marca entonces hay arte prácticamente desde un momento que habría que ubicar también como nacimiento de la escritura.

Tiene que ver con la marca y lo que tenemos después es la historia de lo que son las artes.

Puede haber desarrollos que sean artísticos; cuadros o esculturas que tengan valor artístico y que no tengan nada que ver con este uso de la perspectiva al que estoy haciendo alusión.

Como al mismo tiempo este uso de la perspectiva puede ser utilizado por arquitectos o escultores o particularmente por arquitectos sin un fin artístico, simplemente para decir cómo hago para realizar una construcción que no arruine la vista de un paisaje, por ejemplo.

Si quiero conservar la vista de un edificio, y me propongo construir algo entre medio tengo que trazar las líneas que me permitan medir si lo que voy a construir va a ocultar la vista del edificio, los desarrollos de la perspectiva permiten responder a este tipo de problemas, y lo que nos convoca es la concepción del espacio que pone en juego la perspectiva.

De hecho la perspectiva en el sentido moderno es una convención, una forma simbólica para Panofsky.

¿Por qué?, Se trata de indicar un punto de vista, que va ser situado a partir del sitio donde se localiza el ojo del pintor que es del orden del artificio por que se realiza bajo la apariencia de que miraríamos con un ojo solo e inmóvil.

Por otro lado está construcción perspectiva es plana, las líneas que se trazan para lograr esta sensación de infinito no admite curvas, tienen que ser todas líneas rectas de manera tal que den la idea de infinito. Entonces, tenemos que la perspectiva geométrica exacta esta construida sobre la ficción de que vemos con un solo ojo, que permanece inmóvil.

Cuando nosotros en el espacio psicofisiológico tal como lo designa Panofsky miramos con dos ojos que por otra parte son móviles.

A su vez, nuestros ojos tienen la estructura de una copa, una forma esférica, que determina la manera en que la imagen se produce en nuestra retina, otra cuestión que denota las

dificultades que trae el artificio que implica construir esta noción del espacio a partir una perspectiva plana.

Esta cuestión fue estudiada por los psicólogos y físicos del siglo XIX, aunque anteriormente había sido tratada en la época de Kepler.

Panofsky habla de un autor que de manera ingeniosa le objeta a Kepler que si la trayectoria de la caída de un meteorito sigue una forma rectilínea esta trayectoria es percibida como curva y si la trayectoria es curva toma una apariencia rectilínea.

¿Por qué? porque tiene que ver con el lugar donde se refleja ese objeto que es percibido que es una especie de esfera: la estructura del ojo.

Entonces, en torno al espacio psicofisiológico que es donde se constituye la manera en que percibimos; hay que señalar que miramos con dos ojos móviles, que donde aparece trazada una recta percibimos una curva y donde se traza una curva percibimos una recta. Tal es así que los griegos, cuando hacían las columnas que sostenían las construcciones buscaban darles una forma convexa o curva para que no desagradaran al ojo en el sentido de que aparecieran como rectas. Con lo cual la perspectiva en sentido moderno implica un ordenamiento del espacio y lo que los pintores del renacimiento descubrieron rápidamente es que eso fallaba también, pero de alguna manera les daba una concepción del espacio que era la concepción del espacio que ellos requerían y que va a ser la concepción del espacio que Galileo va a diseñar en el siglo XVII y en este caso de lo que se trata es que los desarrollos de los pintores, de los artistas anticipan a la ciencia que finalmente van a tener lugar con Descartes, con la manera en que el espacio está pensado por Descartes y con Desargues con la geometría proyectiva.

Lo que pasa es que de alguna manera lo que plantea Panofsky también es que estos pintores y arquitectos del Renacimiento adelantan, sueñan y construyen procedimientos técnicos pero que anticipan los desarrollos que va a tener la ciencia posteriormente.

Hay muchas discusiones acerca de quién fue el primero que dio en la tecla con la invención de la perspectiva en el sentido en que la estoy planteando, que sería la perspectiva en el sentido geoméricamente exacto, pero en general hay un consenso en que fue un arquitecto florentino, Brunelleschi quien inventó un dispositivo para crear este diseño de la perspectiva.

Hay un experimento que él hizo frente al baptisterio de Florencia. Brunelleschi hace en una lámina una pintura del baptisterio y para comprobar que coincidiera con esta construcción hace un orificio en la lámina, una mirilla a través de la cual observa el reflejo de la lámina que se proyecta en un espejo que sostiene con la otra mano detrás del cual está la construcción que él quiere observar. Él mira a través de la mirilla, el espejo refleja la imagen que él ha construido del baptisterio, ¿sí? Baja el espejo y observa la construcción a ver si coincide la imagen que refleja el espejo con la imagen de la construcción una y otra vez.

Hay otro esquema donde el agujero también está en el espejo entonces él mira a través de la mirilla, el espejo refleja la imagen que está mirando para el lado del espejo y lo completa la imagen del baptisterio. Ese sería el momento propiamente dicho del surgimiento de la perspectiva moderna.

Lacan en las clases del Seminario *Los cuatro conceptos...* hace alusión también a la tabla de Portillo que es una tabla que desarrolló Durero, es decir ubica el punto de vista en la pared, marca un punto, de ese punto desprende un hilo, ese hilo atraviesa lo que en principio es como una tela pero es un vidrio transparente y va a cada punto del objeto, en este caso un laúd. Él va reproduciendo cada punto del laúd sobre el vidrio transparente y después lo transporta al plano; es una manera, un procedimiento técnico para lograr traducir lo que él va a observando y copiándolo de manera tal de no equivocarse en la perspectiva porque esto es lo que más les preocupa, era un esfuerzo enorme alcanzar esto.

Otro ejemplo de Durero es que, supónganse, hay una mujer desnuda que está recostada, hay una pared de vidrio con un cuadriculado y una hoja que él va copiando entonces él va copiando lo que se va viendo en cada cuadrado. Supónganse que tiene los cuadritos acá y los cuadritos en la pared de vidrio entonces va copiando uno tras otro los cuadritos y después milagro de la perspectiva, tiene la imagen tal cual con las dimensiones, la profundidad y observando el cuadro uno tiene la ilusión de que eso continua y tiene la ilusión de la profundidad, que es lo que los traía mal a estos pintores.

La novedad es que esta perspectiva por un lado es exacta, es un espacio que aparece como infinito y después se van a desarrollar las fórmulas matemáticas que permiten construir esto sin tener que recurrir a estos procedimientos técnicos. Es decir hay una fórmula matemática que da cuenta de esto, Panofsky señala, de acuerdo, esta es la fórmula matemática para lograr esto, uno aplica esa fórmula y las cosas quedan circulando dentro de ese universo.

Lo que interesa acá es que el espacio que se pone en juego es un espacio homogéneo, infinito, donde cada uno de los elementos son puntos, cada punto tiene referencia a otros puntos, no hay ninguna esencia en juego, el valor de cada punto es posicional respecto de los otros puntos, se destaca en algún lugar el punto de fuga pero la construcción se basa en puntos y las relaciones entre los puntos.

Por ahí Lacan lo aplica en otro contexto pero el espacio desde la perspectiva de forma geométrica responde al ideal matemático y lo que pone en juego esta idea del espacio es la estructura. Lacan en el Seminario *Encore* dice “el espacio está estructurado como un lenguaje” y creo que apela a esta relación entre los puntos donde lo que cuenta es la posición de un punto respecto de otro o las relaciones entre puntos es equivalente, que habría que hacer después otras distinciones, pero en principio uno podría decir es equivalente a la estructura del significante esta idea de infinito y esta idea matemática del espacio.

Por otro lado asistimos a que se trata de una ficción, percibimos como decía Merleau-Ponty, nuestro cuerpo está adentro del espacio entonces miramos pero somos mirados.

Digo, dentro de lo que es el espacio en el sentido geométrico, matemático tal como lo estoy planteando no hay derecha ni izquierda ni arriba ni abajo, una construcción puede ir en una dirección o en otra, no importa, se trata de un espacio homogéneo, unitario donde se desarrollan distintas superficies y objetos; lo cual se diferencia del espacio psicofisiológico que sería el espacio en que percibimos, nuestros ojos tienen un ángulo entonces no es que

percibimos todo, la visión en el espacio psicofisiológico tampoco nos da la noción de un espacio infinito ni mucho menos.

Entonces en principio la respuesta a por qué Lacan se interesa por la perspectiva del renacimiento si particularmente no le interesa el Renacimiento, si él se ubica del lado del barroco sería porque la noción de perspectiva tal como la encuentra en el Renacimiento permite pensar la matematización del espacio o el espacio matemático.

Que está en relación a la idea de Galileo de que la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos o geométricos y desde donde Lacan va a desprender el sujeto de la ciencia al que define como el del psicoanálisis.

Es decir que dentro de estas coordenadas que inaugura la perspectiva en el sentido moderno encontramos la posibilidad de pensar propiamente el sujeto sobre el cual toma el asunto el psicoanálisis que es el sujeto cartesiano.

Lograr esto llevó muchísimo trabajo, quiero decir el esfuerzo de los pintores porque antes de lograr esto no es que no les preocupara la perspectiva, les preocupaba y trataban de simular todos los errores y defectos que tenían sus obras, entonces por ahí ponían un pie así o un emblema o un escudito o le pintaban algo para evitar que la ilusión del cuadro se desarmara, y utilizaban para guiarse las baldosas, las baldosas orientan la ilusión pero a su vez el techo queda reducido a nada.

Incluso los que ya se acercan más a la invención, los precursores de Brunelleschi o de Durero, por ejemplo pintan un hombre de espaldas para dar una ilusión de profundidad o pintan un mueble al final de la habitación para extender el espacio un poco más, es el espacio de un poco más o un poco menos, aún así estamos fuera de la perspectiva geométrica en sentido exacto.

Con lo cual lo que dice Panofsky con mucha claridad es que la idea que da el cuadro acá es que son como *disjecta membra*, miembros dispersos todos amontonados, abigarrados, el cuadro es pensado como un continente donde se van a ubicar distintos contenidos que son los cuerpos y las porciones de espacio entre ellos pero el espacio como lugar no existe previo a los cuerpos. Esto es lo que cambia definitivamente la perspectiva moderna en este sentido, incluso Panofsky compara el impresionismo de la antigüedad con el impresionismo moderno y dice que no tienen nada que ver porque esta ilusión de unidad que tiene el cuadro en este espacio unitario, como no lo lograban a partir de este uso del espacio, lo lograban a través de la utilización del color, a través de la luz tratando de lograr con a través de ella el efecto de un espacio unitario.

Entonces habla de un impresionismo de la antigüedad donde el universo se muestra inestable, utilizaban el color parecido a los impresionistas pero se trataba de un universo inestable donde el color trataba de dar cierta unidad pero implicaba deformar los objetos como el impresionismo.

Cuando se refiere al impresionismo del siglo XIX está dentro de la perspectiva moderna, es el mismo mundo estable, coherente que tiene esta unidad pero lo que se trata de pintar es la manera en que vemos, el ver y se trata de deformar esos objetos porque se quiere resaltar que

el acto de ver está tomado por cierta deformación y esta deformación de los objetos o de lo que se va disponiendo en ese espacio se logra a través de la manera en que se pinta con manchitas, con montoncitos de distintos colores con la pincelada a la vista, se insiste en la pincelada pero no apunta tanto a la deformación del espacio que está conservado porque sigue conservando la lógica de la perspectiva moderna pero lo que logra es como una inestabilidad de los objetos que pondría el acento en que cuando vemos, vemos y este ver es subjetivo y tiene que ver con la manera en que vemos y esto se logra a través de estas pinceladas, manchitas, deformación de los objetos.

La cuestión es que la ruptura que implica la perspectiva moderna Panofsky la ubica concretamente a partir de Picasso, el cubismo rompe con esta idea de perspectiva que venía comentando.

El primer cuadro que aparece donde la perspectiva aparece utilizada correctamente es un cuadro de Masaccio que se llama "La trinidad", el pintor pinta a Jesucristo en la cruz y Dios padre detrás y se dice que Dios padre, está fuera de perspectiva porque como van a poner en perspectiva a Dios, que es inconmensurable, justamente es el único que está fuera de perspectiva y eso ocurre en 1427. Estas serían algunas consideraciones acerca de esta cuestión.

Lacan en el Seminario de *Los cuatro conceptos...* hace estas referencias a la perspectiva, las van a ver ubicadas en distintos lugares pero él va a hacer alusión a la inversión de la perspectiva y la inversión de la perspectiva le va a permitir pensar la anamorfosis y el barroco.

Ustedes tienen por ahí presente, Lacan en las clases que estamos comentando hace el análisis de un cuadro de Holbein que pertenece al barroco y en el cuadro están los embajadores con todos los símbolos de los que habla la iconología: la ciencia, las artes, los instrumentos de medición, instrumentos musicales, todo el saber de la época, lo que se dice habitualmente la *vanitas*, la vanidad; uno podría decir con el eco de la Eclesiastés "Vanidad de vanidades...", todo el poder, el prestigio, sus ropajes, sus atuendos dando esa imagen de opulencia y poder y si alguien se ubica en determinado punto respecto de ese cuadro hay una mancha debajo del cuadro donde se logra desde cierto punto de vista, observa que en ese lugar de la mancha hay una calavera.

Esa calavera para Lacan va a ser el lugar de la mirada donde uno queda capturado por el cuadro y el sujeto pasa al cuadro.

Eso es lo que nos captura y nos mete dentro del cuadro y de alguna manera la mirada flota en el cuadro, la mirada siempre es inaprensible e inaccesible pero flota en el cuadro y uno podría suponer a nivel de esa calavera que uno de entrada no observa pero que en algún punto uno mismo mirando el cuadro es tomado por esa mancha; la mancha está a nivel de la mirada, como lo planteaba Osvaldo la vez pasada.

Respecto de la perspectiva en ese cuadro – esto implicaría todo otro desarrollo, yo solamente lo voy a mencionar – lo que pone en juego ahí esa mancha o la construcción de esa calavera es justamente la inversión de la perspectiva.

Hay todo un trabajo que hace el barroco que invierte este descubrimiento de la perspectiva que hacen en el Renacimiento, en el barroco es subvertida, Lacan dice inversión de la perspectiva pero en otros lugares aparece como una perspectiva fantasmática, cambian todas estas reglas para producir objetos que aparecen como mancha y pueden ser observados solo a partir de un punto de vista particular en el cuadro.

Entonces se habla de perspectiva fantasmática o monstruosa, es toda la idea de lo monstruoso o fantasmático que entra a jugar en el barroco que es también una reacción frente al Renacimiento y lo que aparece ahí es justamente esta inversión que opera el barroco pero que Lacan sitúa como esta inversión de la perspectiva del renacimiento que permite ubicar en este punto este sujeto que sería el sujeto del psicoanálisis.

Es decir que si uno sigue de alguna manera este recorrido que yo traté de ir situando uno podría decir que desde la perspectiva del Renacimiento surge algo que es muy posterior, la idea de la ciencia cartesiana y el sujeto que se desprende de Descartes, habría que poder argumentarlo, desarrollarlo de otra manera pero yo lo enuncié así, y lo que va a ser en la clase del Seminario de “Los cuatro conceptos” el sujeto de la representación.

Y la inversión de esta perspectiva va a llevar al sujeto dividido o al sujeto del inconsciente que podríamos localizar a nivel del cuadro en esta relación que plantea entre la mirada y el falo, lo que Lacan también plantea respecto de la calavera, esa mancha que aparece en el cuadro.

Entonces el pasaje por la perspectiva en el Renacimiento es un recorrido necesario para poder pensar esta inversión de la perspectiva y cómo la subversión del sujeto que procura el psicoanálisis.

Lo que realiza Lacan está en relación a ese sujeto que produce Descartes a partir del cogito y que de alguna manera está el salto que implica este punto de la certeza del cogito; aunque bajo los efectos de esa operación se produzca la reintegración del sujeto psicológico del Medioevo, de la escolástica, sujeto de las facultades mentales que es la conciencia; y ustedes verán que en la clase está todo el tiempo ubicando también la relación entre la conciencia y lo que sería su envés, el guante dado vuelta de la conciencia es la mirada.

Me parece que esto se puede situar de una manera más precisa entre lo que es la dimensión de la perspectiva en sentido moderno y esta transformación de la perspectiva que se realiza a partir del barroco y por ejemplo en el juego de la anamorfosis.

Respecto de la perspectiva tal como la estaba planteando habría algunas otras cuestiones respecto de la función del cuadro, una es la referencia a la antigüedad.

De la antigüedad clásica prácticamente no quedan casi cuadros, por ejemplo; Lacan comenta un diálogo entre dos pintores, Zeuxis y Parrasios de los que no se conserva ningún cuadro, simplemente que cuando los renacentistas quisieron recuperar esa tradición de la antigüedad se encontraron con los textos literarios que describían esos cuadros e hicieron un homenaje a esos cuadros en el sentido que hacían renacer esa antigüedad porque esa antigüedad los hacía revivir después de años de oscuridad entre la era de la teología cristiana y lo que fueron los bárbaros y la predominancia de otros estilos como el gótico como el momento más clásico del medioevo.

En el Renacimiento recuperan a los clásicos y tratan de reescribir la historia de la antigüedad pintando alguno de esos cuadros o a partir de las leyendas van aprehendiendo los cuadros.

Aunque el medioevo tampoco se encontraba tan libre respecto de la antigüedad.

La pintura no es solamente a la manera ingenua copia de la naturaleza es copia de otros cuadros, copian las efigies que había en las monedas y esculturas, las esculturas salen de las efigies que había en las monedas y todo es como un gran revival de la antigüedad, particularmente uno podría decir que el renacimiento es un gran revival de la antigüedad.

Está también esa anécdota de la antigüedad que cuenta también Lacan en el Seminario “Los cuatro conceptos” donde hay una competencia entre dos pintores que se le atribuye a Zeuxis y Parrasios, también aparece en algún otro lugar en relación a Zeuxis y a Apeles, parece que siempre Zeuxis es el que pierde que es quien pinta, ustedes recordarán, pinta sobre un muro unas uvas y las uvas tienen este efecto mimético y parecen unas uvas al menos no sé si para nosotros los humanos pero sí para los pájaros que se acercan a picotear las uvas y entonces Zeuxis se proclama como el mejor pintor en el sentido que engaña hasta a la naturaleza y lo que hace Parrasios es pintar un velo entonces Zeuxis le dice que quiere ver el cuadro que él pintó, que corra el velo y el velo es un cuadro.

Entonces, considera que perdió porque él que lograba engañar a la naturaleza había sido engañado en tanto hombre, ese velo que tiene toda su relación con el falo por un lado, el velo de Maya, lo que a la vez vela pero muestra una falta y por otro lado lo que se oculta ahí o lo que pone en juego es esta falta como castración, el objeto a mirada.

Es un relato que fascinó, que cautivó a los renacentistas que estaban tratando de encontrar un modelo en la antigüedad que les permitiera salir o recrear la cultura, las artes, las letras, incluso lo que se dice habitualmente es que el renacimiento surge en las letras.

En primer lugar es una reforma de las letras, se habían perdido un montón de cosas en el Medioevo, se recuperan traducciones, la gramática latina estaba maltrecha entonces es toda una reforma de las letras lo que va a derivar después en esta reforma de las artes que es el Renacimiento y que es como la bisagra entre el Medioevo y la Edad Moderna.

Para decir alguna cosa más, Panofsky ubica varias cosas muy interesantes, una simplemente es por ejemplo si la perspectiva tal como la estoy planteando en el sentido matemático, la perspectiva moderna qué lleva del sujeto y qué lleva del objeto porque fue muy criticado el uso de la perspectiva por entender que la subjetividad quedaba abolida en el sentido que se traducía el espacio en un objeto con leyes formales, con transformaciones de acuerdo a esas leyes formales con lo cual era un planteo objetivista entonces había como reacciones subjetivistas, a recuperar la subjetividad respecto a este uso formal o matemático que se consideraba objetivo, entre comillas.

Yo planteo también que era una ficción y un artificio pero es ambiguo, es ambivalente el valor de la perspectiva porque por otro lado está el punto de vista, o sea tanto objetivista como subjetivista.

Si uno observa una pintura que cubre un techo está en 90º entonces va a tener que girar la cabeza de determinada manera que va a ser el punto de vista que va a situar el pintor para ver

ese cuadro, con lo cual de esa manera entra la subjetividad que aparece bajo el punto de vista del pintor.

Por ejemplo en lo que yo les decía de Durero está dentro del procedimiento la mirilla o el lugar donde va el ojo y depende dónde ponga el ojo donde se arma el cuadro y donde se arma esa idea del cuadro, entonces recibe críticas tanto por ser subjetivista como por ser objetivista, Por el acento en la objetividad de las leyes formales con las cuales se construye la perspectiva como también por quedar todo ubicado del lado del sujeto, de la contingencia donde se sitúa el punto de vista.

Un interés que tiene esto para la clínica, al menos para mi, es lo que nombraba como punto de fuga.

El punto de fuga es este punto donde convergen todas las paralelas que está articulado a la línea del horizonte y la línea del horizonte coincide con la altura del punto de vista y se traza una línea donde convergen todas las paralelas y eso da la ilusión o la idea de profundidad indefinida; si yo trazo paralelas que están por fuera del cuadro pero convergen en ese punto de vista, la ilusión que me da el cuadro es que el cuadro prosigue más allá de los límites del marco.

La cuestión se presenta en la fobia donde está afectada fundamentalmente la relación al espacio.

En ciertas fobias que implican directamente el espacio como la agorafobia lo que se desarma es este punto de fuga donde convergen las paralelas y lo que aparece es como que el espacio se desarma o al sujeto se le viene encima, es la sensación de angustia..., o lo que aparece en el pánico también.

Por ejemplo, una paciente refiere que está el amor de su vida que después de toda una vida aparece y desaparece, aparece y se desvanece y ella dice que cuando él desaparece ella se desvanece. Uno diría, si este sujeto del cual ella está enamorada aparece en un período $(x+z)$, ella no se desvanece, pero si tarda $(x+z+y)$ ella se desvanece; pasa más tiempo y ella se desvanece.

El punto es que cuando reaparece y ella escucha unas palabras que él le dice que son siempre más o menos similares, "tesoro", "mi amor", ella dice que sale a la calle y se come la calle, anda por la calle como un falo y se come la calle, ahora cuando él desaparece no puede salir a la calle o si sale a la calle le pasa de caerse adentro de un pozo, por ejemplo.

Osvaldo Arribas: La calle se la come a ella

Andrés Barbarosch: La calle se la devora a ella, el espacio en ese punto se la devora a ella.

Marta Nardi: ¿Te puedo pedir una aclaración?. Me perdí entre el pasaje del renacimiento al barroco la versión de la perspectiva, porque no es solamente la anamorfosis lo que está en juego, en qué (inaudible) se refiere al punto de fuga, al punto de vista, al punto de horizonte, las líneas paralelas se mantienen pero ¿cuál es el cambio?.

Comentario: Y también dijiste que en relación a la perspectiva moderna lo que es interesante ahí es que el que mira está incluido dentro del cuadro, ¿no?, y me parece que esto también se debe poder mantener, se debe poder constatar y se mantiene en la perspectiva barroca pero que parece que surge una modificación tal vez, eso agregado a esta diferencia entre una y otra.

Andrés Barbarosch: Lacan lo que comenta en el Seminario *Los cuatro conceptos* es que la perspectiva tal como la venimos explicando, con el barroco sufre variaciones, modificaciones que llevan a su inversión que permite producir objetos como esa mancha que a nivel del cuadro deviene una calavera.

Es decir, se hace una utilización distinta de la perspectiva que lleva a ubicar esta cuestión fantasmática o monstruosa dentro del cuadro, la perspectiva sigue siendo la misma pero se producen juegos o transformaciones o modificaciones en el uso de la perspectiva para lograr efectos dentro del cuadro que son como la mancha o distintos objetos que puedan aparecer.

Ahora respecto de la relación entre el barroco y el renacimiento, entiendo es que el barroco es una reacción respecto de la reforma del renacimiento.

En el Renacimiento hay una rehabilitación de la antigüedad clásica, donde aparecen los personajes de la antigüedad pintados o en esculturas, donde no se oculta la desnudez, donde los sátiros y las ninfas son traídos a la escena, sin referencia al cristianismo.

Comentario: Pero respecto del punto de fuga eso no se pierde.

La idea del punto de fuga está presente a lo largo de la modernidad y se conserva hasta Picasso, Panofsky lo dice claramente.

A la perspectiva que inventaron en el Renacimiento siguen un montón de desarrollos como los que tienen lugar con la geometría proyectiva que da lugar a un montón de innovaciones. Como la topología misma.

Respecto del barroco, el barroco está articulado a la contrarreforma, lo que implica la vuelta del cristianismo o de la iglesia sobre lo que ha sido el renacimiento.

Si uno lee los historiadores del siglo XX hay quienes se oponen a que el renacimiento sea un periodo que haya existido efectivamente porque atenta contra las verdades de la iglesia.

Por ejemplo Gilson, quien para Panofsky es un gran humanista, dice que con el Renacimiento se pierde el hombre porque rescata el valor de la humildad cristiana que caracteriza al Medioevo y que se refleja en la arquitectura gótica, con sus techos y sus cúpulas enormes y el hombre como un ser diminuto, equivalente a la sensibilidad que Freud logra transmitir frente a la estatua cuando analiza el Moisés de Miguel Ángel, al cambio que sucede con el Renacimiento, donde se contraponen a la humildad cristiana la dignidad humana.

Comentario: ¿Qué dice Gilson?

Andrés Barbarosch: Gilson dice que con el Renacimiento se pierde la dignidad humana porque se perdió la idea de Dios y con ella el sentido de la tragedia, con lo cual para Gilson lo que se pierde es el hombre mismo. Son discusiones entre sabios.

Cuando Panofsky escribe un libro que se llama *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* se propone tratar cómo el Renacimiento tiene entidad histórica más allá de los períodos en los que en la Edad Media se dieron sucesivos retornos a la antigüedad clásica.

Me parece que cuando uno sigue el análisis del cuadro “Las meninas” de Velázquez que Lacan realiza en el Seminario “El objeto del psicoanálisis”, la cuestión de la perspectiva que venimos tratando ha adquirido una complejidad enorme

Hay tres puntos de fuga en ese cuadro, se habla de perspectiva aérea, hay otros cuadros dentro del cuadro, el espejo donde se reflejan los reyes, el pintor está dentro del cuadro, todo el sistema de inversiones que implica el cuadro “Las Meninas” de Velázquez con el lienzo dado vuelta. El hecho de que Velázquez pinta a la monarquía, el reino de Felipe IV, la cruz de Santiago que es el símbolo de que Velázquez ha sido aceptado dentro de la nobleza que no se sabe a ciencia cierta como aparece allí, la cuestión es que esta pintura se desarrolla en otro mundo inspirado en la contrarreforma.

Verónica Cohen: La cruz de Santiago dicen que se la pintaron después.

Andrés Barbarosch: Hay versiones que dicen que la pintaron después.

Cuando Panofsky se refiere a la presencia de la antigüedad en el mundo medieval plantea que este mundo mantiene una relación ambivalente con la antigüedad, de aceptación y de rechazo a la vez.

Esta ambigüedad uno la encuentra todo el tiempo.

Panofsky comenta que se pintan sátiros que son transformados en angelitos pero que son los mismos sátiros porque se los reconocen, se los identifican y de dónde fueron copiados pero se les da una interpretación cristiana por ejemplo.

Y así una escultura de Hércules aparece como un obispo (risas).

Panofsky a partir de una semiótica o una semiología que él desarrolla respecto de la historia del arte plantea el “principio de disyunción” para caracterizar las relaciones entre la edad media y la antigüedad.

El principio de disyunción significa que se pintan formas de la antigüedad y aparecen con una interpretación cristiana o temas de la antigüedad se les da una interpretación contemporánea. Se pintan cosas de la antigüedad dándoles una interpretación cristiana, entonces está Hércules que es un obispo o en la tumba de un Papa aparecen figuras que estaban en una tumba etrusca pero son caracterizados aquí como beatos.

A su vez se pintan temas de la antigüedad pero se los reviste de los atuendos del medioevo. Por ejemplo Pígalión con la estatua pero pintados como personajes medievales.

El principio de disyunción señala que si la antigüedad está presente en el medioevo, el medioevo tiene una actitud de incorporar la antigüedad y rechazarla a la vez, admitirla pero al mismo tiempo transformarla, convertirla de acuerdo a los ideales del cristianismo o haciéndola contemporánea.

Por otro lado, Panofsky en ese sentido deja lugar al discurso del psicoanálisis para que interprete el funcionamiento de este principio en el medioevo.

En cambio el Renacimiento acepta como una pérdida la antigüedad clásica y da lugar a un revival.

Por ejemplo, en los cuadros de Botticelli, "El nacimiento de Venus", "El nacimiento de la primavera" no hay ninguna ambigüedad, están Venus, Mercurio, Céfito, Flora que son todos personajes de la antigüedad clásica que aparecen pintados de esta manera. Por otro lado está el milagro de la perspectiva moderna, que hace a ese cuidado por las proporciones, que dan la ilusión de un espacio infinito que venía nombrando, entonces confluyen la antigüedad con la modernidad en el renacimiento.

Comentario: Yo quiero preguntar en relación a la inversión de la perspectiva si no podemos pensarlo como eso de que la mancha, que veíamos la clase pasada, de que la mancha nos mira en donde cae el punto de mirada, no sé, pregunto.

Comentario: El punto de vista se llama en la perspectiva.

Comentario: Bueno, si me lo aclaran porque yo lo que había pensado era en relación a que en la perspectiva moderna, la renacentista, el punto de vista está no del lado del cuadro sino del lado del pintor y del lado del que observa el cuadro y quizás la inversión pasa porque en este ejemplo que diste de Holbein donde aparece una mancha/calavera si no podía ser la mancha que nos mira, en ese sentido como inversión.

Andrés Barbarosch: Si, claro, lo que pasa es que lo que hace Lacan con eso es exactamente lo que vos decís, a partir de esa mancha que nos mira, que está construida de determinada manera con un procedimiento técnico específico. Lacan habla de inversión y habrá que estudiarlo eso también, la aparición de esa mancha que tiene un lugar dentro del cuadro, es una mancha y que si uno se ubica en el punto de vista apropiado observa que se transforma en una calavera.

Desde determinado punto de vista que es otro desde el cual miramos el cuadro observamos la calavera. Ahora esa calavera nos captura en el cuadro, son toda una serie de inversiones que se producen que llevan al sujeto a estar dentro del cuadro.

Comentario: (inaudible) ese otro lugar lo que inaugura.

Comentario: A raíz de lo que dice ella entonces se me confunde un poco punto de vista con mirada.

Andrés Barbarosch: Punto de vista es simplemente el lugar desde donde el pintor construye el cuadro que es el punto donde se sitúa el ojo del pintor, que en los procedimientos técnicos era estar viendo mi imagen a partir de una mirilla y estar por ejemplo con lo que yo decía de Durero...

El tiene un ojo puesto ahí, todo un cuadrulado y el modelo que tiene ahí lo va copiando como está esparcido en esos espacios entonces cuando alguien vea el cuadro se va a situar, para verlo bien, en el lugar donde estaba el pintor pintando el cuadro.

La mirada tiene que ver con algo mucho más inasible, inaprehensible que sitúa Lacan que en principio el ejemplo en el cuadro de "Los embajadores" de Holbein es ese cráneo o esa calavera. O también la mancha que aparecía por ejemplo en el ejemplo que daba Osvaldo la vez pasada, la lata de sardinas en el medio del mar cuando Lacan estaba en el bote con los otros, él está en función de mancha porque no tenía mucho que ver con ellos pero lo que los mira, el lugar de la mirada es la lata de sardinas; "¿no viste que no te ve?, nos mira", en el sentido que es algo contingente pero que quedan tomados por eso, eso les da la razón de ser, de su existencia, ellos van a morir ahí en ese pueblito de morondanga pescando pescados y la empresa de latas de sardinas va a seguir haciendo latas de sardinas mucho más allá de ellos, facturando (risas).

Es ese punto donde ellos son esa nada en que los constituye esa mirada que es ese reflejo que produce la lata de sardinas; entonces situar la mirada cada vez es un desafío.

Helga Fernández: En relación a (inaudible), vos decías antes cuando hablabas de la inversión de la perspectiva moderna a la barroca...

Andrés Barbarosch: Yo digo perspectiva moderna pero Panofsky se cuida mucho en no decir perspectiva moderna, dice perspectiva geoméricamente exacta porque para él todo es perspectiva. Lo que hacían los antiguos que trabajaban con una perspectiva curva también es perspectiva, digo porque trabajaban con el escorzo, esto quiere decir supónganse ponían un objeto que está más cerca, más grande y uno que está más lejos mas chiquito; eso ya es perspectiva, o por el color. Todo es perspectiva entonces cuando digo perspectiva es esta perspectiva geoméricamente correcta o exacta desde el punto de Panofsky y perspectiva moderna yo lo dije así también pero quiero hacer la aclaración.

Helga Fernández: Está bien, en relación a la ciencia (inaudible), porque vos decías esto de la inversión de la perspectiva y decías algo también del sujeto y del objeto, de la subjetividad y la objetividad ¿no sería algo así como que en la perspectiva moderna y en la inversión hay una teoría subyacente del conocimiento que le corresponde a cada cual en el sentido en que el sujeto en la perspectiva moderna es como lo que se reduce a reflejar el objeto, esto de la perspectiva matemática, y la inversión en la perspectiva sería donde aparece la objetividad del sujeto, no sé, lo entiendo así.

Andrés Barbarosch: Está muy bien, si, estoy de acuerdo, además es justamente esta inversión del conocimiento...

Comentario: (Inaudible)

Andrés Barbarosch: Bueno, en trazos gruesos, habría que ir más en detalle pero algo del conocimiento de este dato nuevo que es con Descartes la conciencia...

Comentario: Yo pensaba lo del punto de vista que vos preguntabas, Lacan mismo dice como indicación respecto del cuadro de "Los embajadores" que el punto de vista produce un colmamiento tal, esa impregnación de la imagen que es necesario que se retiren, esto se lo dice a los analistas, que se retiren de la sala donde está el cuadro y miren como si fuera de sorpresa y de refilón y ahí se encuentran con la calavera; o sea si ven el cuadro no van a ver la calavera. Quiere decir, eso lo tienen que ver con la esquizia del ojo y la mirada.

Verónica Cohen: Claro, pero además es con el espejo esférico que (inaudible).

Oswaldo Arribas: Quería mencionar algo que me parece interesante de la correspondencia de Freud con Fliess, el primer momento en que Freud se desilusiona de las histéricas y en las perspectivas científicas (inaudible) descubre que las histéricas le mienten. Le lleva un tiempo pasar esa decepción, cambiar la perspectiva, él dice incluso con el estilo ¿?. "me mienten"; le lleva un tiempo cambiar la perspectiva y entender que esa mentira dice la verdad y es respecto de ese cambio de perspectiva que se juega la cuestión misma de la mancha. Digo, la mancha es la inclusión del sujeto en el cuadro, bueno, es lo que hace Freud respecto de esa cuestión con las histéricas, él se incluye en el cuadro cuando dice "me mienten" y es de ahí que elabora el fantasma.

Comentario: Lamento haber llegado un poco tarde, escuché desde allá (inaudible) perspectiva y todo eso, no sé si dijiste cuando Brunelleschi sobre toda esta cuestión de la perspectiva, en realidad hace esa pintura en el magisterio y pinta un cuadro y le hace un agujero en el centro; ¿eso lo dijiste?

Andrés Barbarosch: Si

Comentario: A partir de eso va cincuenta años después hacia la perspectiva, trabaja con la arquitectura. Ahora el pasaje del renacimiento en el sentido de la perspectiva que la perspectiva va a cambiar una concepción del mundo que se diría en ese término ahí es una cuestión fundamental porque la visión de la Edad Media es a partir de la iglesia, de los dioses que están arriba y están así en un cuadro, arriba; después los príncipes, los ¿?, los ángeles y abajo los trabajadores.

Comentario: (Inaudible) (risas)

Comentario: Quiero decir que en ese tiempo el pasaje al barroco es muy importante porque la pintura y la arquitectura están muy fuertes en el renacimiento pero el barroco tiene la música, tiene el canto, tiene la pintura...

Andrés Barbarosch: La pintura, la arquitectura...

Comentario: Todo, la arquitectura y absolutamente después vienen otros movimientos y cuando vos decís retoma determinadas cosas del clasicismo, el neorrealismo en realidad toma determinadas cosas que es posterior al barroco y el rococó paralelo que son los redondeles y esas cosas.

Andrés Barbarosch: Está bien. Yo quería decir dos cosas, una respecto de esto que estás diciendo yo preparé esta cuestión más en relación al renacimiento, no va en detrimento del barroco por supuesto, de hecho una cuestión que dice Panofsky es que en cada periodo o en cada uno de estos momentos hay un momento de los clásicos o el momento más mas clásico, o sea que es el momento donde un movimiento o un periodo llega a su cenit y ubica respecto del Medioevo el gótico, este momento del renacimiento y respecto de la edad moderna el barroco, o sea que ubica el barroco como un momento clásico particular importante.

La otra cuestión que me había olvidado de decir que me parece importante es que donde más problemas tiene esta perspectiva que venía planteando geoméricamente correcta o exacta es en poder reproducir el cuerpo humano, poder ubicar el cuerpo humano en el espacio porque un cuerpo humano es irregular, tiene los brazos, la nariz entonces se tienen que hacer todos desarrollos específicos para poder ubicar el cuerpo humano en perspectiva y también lo que entra en juego ahí es la diferencia de los sexos, un sexo y otro. También hay consideraciones respecto de la geometría o de ese espacio geométrico en el sentido en que no termina de integrar algo de los cuerpos y del sexo, esto está dicho por distintos autores. Entonces digo, justamente hace al problema del sexo respecto de la perspectiva justamente.

Marta Nardi: Yo quería solamente hacer un comentario en relación, porque tenemos otra clase sobre este tema, o sea que no necesitamos agotar el tema hoy; solamente para dejarlo pensado para la próxima reunión porque está allí llamada la clase "¿Cómo la perspectiva introduce al sujeto en el campo escópico".

Entonces primero nosotros vimos esta cuestión del sujeto y el objeto y que no es tan cierto que la perspectiva del renacimiento elimine al sujeto o la perspectiva geoméricamente exacta elimine al sujeto. Lo que si sería importante que podamos ir trabajando es de qué sujeto estamos hablando porque no es lo mismo el sujeto de la representación que el sujeto dividido que Lacan lo va a poner del lado del ¿?..y en el cine del neorrealismo.

Yo quería asentar eso nada más para poder ir viéndolo en la próxima reunión.

Andrés Barbarosch: Si, yo el sujeto que estaba planteando es a nivel del punto de vista es el sujeto de la representación; es más, no tiene cuerpo, es un ojo, un ojo inmóvil.

Es importante pensar esta cuestión del artificio que implica la perspectiva porque...

Verónica Cohen: Es el yo.

Andrés Barbarosch: Bueno, sí, puede serlo pero el yo está más pensado en cómo hacer esta oposición en general entre el espejo y el cuadro, vamos a tener como que meternos más con la cuestión del cuadro.

Comentario: Claro, la pantalla

Marta Nardi: Claro, y además con la cuestión de que el espejo no es el cuadro.

Jorge Linietsky: En primer lugar te quería agradecer la clase de hoy porque me ha parecido fantástica, muy exhaustiva, muy rica y sin duda vos has ido dejando puntos abiertos para retomar, para recorrer aún, puntos de fuga, ¿no? (risas) y que invitan a recorrer esta temática. Yo quería aportar dos o tres cuestiones. En primer lugar hay una relación muy importante que establece Lacan en estas lecturas de época, Lacan hace lecturas de época que son descomunales, por ejemplo cruzar Kant con Sade que es una lectura de época realmente soberbia.

En este caso Lacan hace un cruce muy importante entre este sujeto de la perspectiva y el desarrollo de la óptica geométrica y en ese sentido este sujeto de la perspectiva que es ese mismo sujeto que el sujeto de la óptica geométrica dice Lacan que es el sujeto cartesiano, es el mismo sujeto y vos lo has desarrollado muy bien.

¿Por qué es el sujeto cartesiano el sujeto de la óptica geométrica o el sujeto de la perspectiva?, porque el sujeto cartesiano es un sujeto segundo, es un efecto; el sujeto de la perspectiva es un sujeto efecto del dispositivo, también es un sujeto subsidiario, es un sujeto en segunda instancia determinado por este dispositivo geométricamente perfecto que vos precisaste muy bien y se ve muy bien en "El portillo" de Dürero y en el método de ¿?, que es un método muy parecido al de Dürero.

En ese sentido este sujeto efectivamente tiene que ver con el sujeto del psicoanálisis pero no es el sujeto dividido porque es un sujeto aplastado, que vos explicas muy bien, por este efecto obsesivo de una geometría rigurosa y donde se trata de someterse excesivamente a la aplicación del método geométrico de la perspectiva. Estos pintores no expresan lo que sienten, no es nada de eso, cualquier pintura de la época es una pintura ajustada al discurso de la época, se pintan las cuestiones del discurso de la época. Por ejemplo "Los embajadores" es muy interesante porque es una pintura que, vos dijiste muy bien, pinta por ejemplo las *vanitas*

y las *vanitas* son las cuatro o cinco disciplinas de la época que tratan de lo vano, de lo efímero, de lo perecedero, de la muerte, es decir por ejemplo la música, la astronomía, la geometría, por eso en “Los embajadores” hay como un compás, hay una (inaudible) es decir que las faltas, es decir lo vano es una idea de la época, lo efímero, la muerte, lo perecedero.

Ahora lo interesante de esta perspectiva es, “Los embajadores” es una foto perfecta, pinta los símbolos que conciernen a la muerte pero hay un bucle que hace con la introducción de la anamorfosis, una segunda vuelta que da porque el instrumento, que vos lo ubicaste muy bien, el instrumento de la anamorfosis es el pene, son penes. La anamorfosis, que vos lo dijiste con todas las letras, es una reacción del sujeto a este aplastamiento obsesivo de la geometría perfecta que no da lugar a la falta que el sujeto es, entonces la anamorfosis son penes, son penes que juegan en la deformación de la tumescencia y la detumescencia, por eso aquí el menos phi es el apoyo del sujeto como reacción efectivamente al aplastamiento de la dimensión del deseo. Pero lo interesante de “Los embajadores” es que pinta los símbolos de la muerte pero pone en juego en acto la muerte misma con el truco anamorfótico: si uno sigue esa perspectiva lateral uno se encuentra con la calavera y con los ojos vacíos de la calavera. Es decir si aparece la mirada no se revela la mirada como objeto a , en la pintura no hay una revelación de la mirada como objeto a , es una sublimación, no aparece en ninguna pintura el objeto a causa del deseo escópico, el sujeto no se revela justamente. Es la causa que se juega velada y que Lacan trabaja muy bien; bueno, vos lo vas a desarrollar seguramente en la próxima reunión, ¿no? (risas). Claro, porque todos hablamos de la mirada pero attenti, la mirada como objeto a no se revela, es un juego con el menos phi como una falta que está ilustrada en esa calavera y en los ojos vacíos de la calavera. Es decir (inaudible) están los símbolos de la muerte pero el muerto está puesto en juego, es como un chiste, en el mismo doble bucle y cuando uno sigue la perspectiva torcida.

El gran maestro de la anamorfosis era ¿? que uno ve una verdulería y de golpe es una cara, o uno ve una frutería y es (inaudible).

(Aplausos)