

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: **25 de junio de 2010**

- *La perspectiva del Renacimiento.*
- *La perspectiva artificial implica una teoría matemática del dibujo.*
- *El punto de vista y el punto de fuga.*
- *El cuadro y la representación.*
- *El impresionismo.*
- *El cuadro, el espejo y la ventana.*
- *El sujeto.*

**Andrés Barbarosch:** Mi idea hoy es continuar con algunas cuestiones que estuve planteando la vez pasada en la clase, tratar de incluir algunos otros aspectos en el desarrollo que venía haciendo.

Durante la semana me fui acordando de cosas que fueron quedando ahí y que quería retomar. Una que me parece importante por toda la bibliografía que hay alrededor de esto, por un lado Panofsky como otros historiadores de arte pero por otro lado también la referencia tan central en esta clase del Seminario de Lacan , el Seminario “*Los cuatro conceptos...*” que es la referencia a Maurice Merleau-Ponty.

Quisiera precisar una distinción que me permite aclarar un aspecto del problema que no alcance a plantear la vez pasada es decir que una cosa es ocuparse de lo que se llama la perspectiva, en latín *naturalis* y *communis*, es lo que tiene que ver con la óptica y la percepción y lo que tiene que ver puntualmente con el campo de la percepción y las leyes matemáticas o las reglas matemáticas que permiten formalizar esa experiencia, pero donde se trata de un sujeto percibiendo las cosas del mundo y por otra parte, el desarrollo puntual que yo fui haciendo y fui comentando la vez pasada sobre lo que se llama la perspectiva artificial o *artificialis* (en latín), que es la que desarrolla a partir de de la óptica y de la percepción pero que implica una teoría matemática del dibujo.

Entonces la cuestión es cómo se organiza la percepción para un sujeto en el mundo y otra cuestión es cierta transposición que implica estas relaciones que se pueden establecer basadas en una teoría matemática del dibujo, para volver a nombrar algunas cuestiones respecto de la perspectiva.

A través de el invento de la pirámide visual por Alberti, la vez pasada hablé de Brunelleschi; que es crear a través de un dibujo esta ilusión de que uno se asoma cuando observa el cuadro a una ventana y que a través de la ventana se percibe el mundo; pero esta es la ilusión que procura el cuadro y es la perspectiva lo que permite crear esta ilusión de la ventana, el cuadro se figura hacia una noción del espacio que prosigue más allá del cuadro y es esta dimensión propiamente la que encontramos desplegada en el Renacimiento.

Hice un comentario a partir del momento de surgimiento del Renacimiento, de esta perspectiva artificial que implica el establecimiento de una serie de reglas que permiten dibujar y pintar un cuadro que figura una ventana a través de la cual se establece que sigue en el espacio, que nos incluye en tanto espectadores.

Esto era el punto de vista, en la medida en que observamos el cuadro logramos una mayor amplitud, en la medida en que nos situamos para observar o para mirar el cuadro en el punto desde el cual el pintor pintó ese cuadro; es decir que este es propiamente un lugar creado por el pintor, que es el punto de vista y desde donde va a armar el diseño de lo que va a ser ese cuadro.

Es decir, en la medida que, como espectadores, nos situamos en este lugar que en realidad es una ausencia, porque es el lugar donde estuvo el pintor para construir ese cuadro, nos ubicamos en el punto de vista que nos permite lograr la mayor claridad en la percepción del cuadro y, por otro lado, nos ofrece esta ilusión de ser una ventana, una ventana a través de la cual estuviéramos mirando, el espacio continúa más allá y nos incluye a nosotros también, nos incluye en la medida en que lo estamos observando porque el espacio continúa, también, del lado del espectador. Esta sería, en principio, la noción de la perspectiva que surge en el Renacimiento.

Ahora, lo que comenté la vez pasada es que esto fue inventado -el dispositivo- por Brunelleschi en el año 1420.

De ahí hay un recorrido que conduce con sus desarrollos a la geometría proyectiva, y para ello van a transcurrir 200 años; y para hablar del sujeto propiamente que dedujimos que tiene que ver con esta experiencia de la contemplación del cuadro o este sujeto que se ajusta a esta noción de perspectiva, tenemos que esperar 200 años y este momento tiene que ver con el cogito cartesiano.

Yo, por otra parte, la vez pasada comentaba que acá había una invención que hacían los pintores que, de alguna manera, anticipaban algo que iba a tener lugar, posteriormente, en los desarrollos propios de la ciencia.

Si vamos a hablar, en esta oportunidad, del sujeto de la representación, esto no es algo que compartan estos pintores o estos arquitectos que inventaron esta manera de plantear el espacio en el cuadro, sino que son deducciones posteriores o que de alguna

manera estos pintores con estos inventos que tienen que en realidad están fundados en poder reformular algo o reformar algo de su propia práctica como pintores o como arquitectos, va a tener como consecuencia un desarrollo muy posterior en relación a lo que va a ser el sujeto de la ciencia o tal como lo plantea Lacan, va a ir en esa dirección pero esto no está acá, es muy posterior y habría que ver cuáles fueron los pasos sucesivos o qué permite hacer esta articulación 200 años después.

Por otro lado una pregunta que se hace Panofsky, en más de una oportunidad en los textos, es: un dispositivo tan sencillo – en definitiva, lo que estuvimos planteando la vez pasada como armar una cuadrícula y a partir de esa cuadrícula de vidrio copiar el modelo y ese modelo traducirlo a un plano, un dibujo, digamos era simplemente la invención de un dispositivo técnico que permitía lograr esa idea perspectiva o esa manera de plantear el cuadro - cómo puede ser que no se logró antes, que desde la Antigüedad, en la antigua Grecia, tenían alguna noción de perspectiva pero que no se resolvía con esta manera de plantear el espacio que tiene el Renacimiento, tampoco durante todo el medioevo a nadie se le ocurrió hacer esto.

La interpretación de Panofsky, concretamente, es que el surgimiento de la perspectiva tal como la estoy planteando va a tener que ver con una concepción del espacio homogéneo, unitario, infinito, definido por el punto y esto era inimaginable para los antiguos. Es decir, la idea sería que la concepción filosófica aristotélica de un centro, de la tierra ubicada como en un centro; atribuida por algunos teólogos a Dios; pero donde se vive en un mundo finito, acabado; esa concepción, esa cosmovisión que tenían en la Antigüedad vuelve imposible relevar esta idea de la perspectiva, idea que plantea un universo abierto a diferencia de un cosmos cerrado que es lo que pensaban los antiguos.

Es decir, sería la proximidad de acercarse a poder pensar en un universo abierto, infinito; y salir de un cosmos cerrado; lo que vuelve posible un invento como este.

Para Panofsky no hay nada que haga obstáculo del lado del procedimiento técnico, que era bastante sencillo, sino que es la cosmovisión, la manera de ver el mundo que tienen lo que hace obstáculo para que un invento como este acontezca.

Por otro lado, porque parte de la ilusión que crea esta idea de la perspectiva en el sentido de lo que venía comentando, el espacio homogéneo, unitario, definido por puntos y relaciones entre los puntos; esta noción de infinito o esta idea de infinito que se desprende de este espacio no quiere decir que no tenga problemas.

Es decir, que por un lado está el milagro o la maravilla con la cual se encuentran estos pintores, están observando un cuadro como nunca antes lo habían visto, y esto independientemente de las dotes o la calidad del artista, puede ser un artista mediocre que respete estas normas y logre esta idea del espacio de sus cuadros como

hay grandes artistas de la antigüedad o del medioevo que cometen grandes errores – entre comillas – desde el punto de vista de la perspectiva, pero que los cuadros, aún así, tienen un valor estético y artístico que se mantiene y que los hace clásicos de alguna manera. Pero ni bien se instala la perspectiva tal como la estoy planteando, geoméricamente exacta o geoméricamente correcta, la que conlleva una idea de infinito, que es lineal, con lo cual al mismo tiempo que descubren una herramienta encuentran las propias limitaciones de esa herramienta.

Es decir, si bien se logra esta idea de infinito, en el cuadro aparece, tal como les estoy diciendo, una ventana a través de la cual el espectador se asomaría y podría ver un mundo y que ese mundo estaría ubicado dentro del marco del cuadro pero también prosiguiendo por fuera de las líneas del marco del cuadro; por otro lado se encuentran con problemas tales como el que había mencionado la vez pasada, que la estructura del ojo tiene una forma de copa, entonces las líneas rectas se proyectan como curvas y las líneas curvas se producen como rectas en la retina por lo cual aparece una dificultad que tal como está planteada esta manera de pensar la perspectiva no soluciona. Entonces es como un movimiento dinámico que tiene la historia del arte pero también la historia de la ciencia, aparece como un paradigma que organiza una serie de problemas pero deja por fuera otros.

Cuando esos otros problemas empiezan a tomar cada vez más lugar en la escena, pasan de fondo a ser figura, entonces el paradigma con el cual nos estamos manejando empieza a perder consistencia y esto lleva a renovar ese paradigma o buscar uno nuevo, que muchas veces tiene que ver con reflotar algo de la antigüedad.

Ese es el movimiento que advierte también Panofsky en la historia, cuando nos encontramos en crisis respecto de algo recurrimos a un modelo anterior y en desuso pero que de alguna manera viene a contemplar los problemas que quedan por fuera en el paradigma anterior.

Simplemente quiero hacer algunas consideraciones más y voy a ir a plantear algunos problemas que tienen más que ver con lo que Lacan plantea en el Seminario “*Los cuatro conceptos...*”, y en otros lugares más también.

Esta idea del espacio, donde hay una relación de proporción entre las cosas y los espacios entre las cosas, que surge con la perspectiva moderna y que está planteada a partir de esta relación entre el punto de vista y el punto de fuga – estas son cosas que yo fui comentando la vez pasada – implica un sistema de relaciones; por un lado, donde se mantienen constantes las relaciones entre las magnitudes, por ejemplo de un cuerpo y la porción del espacio vacío entre ellos. El planteo es que magnitudes objetivamente iguales y equidistantes se transforman, por el trabajo propio del dibujo y de la perspectiva, en una serie de magnitudes que, en la medida en que se va

avanzando en la profundidad -porque esta es la idea justamente, cómo la superficie pictórica deviene un plano figurativo donde nos da la ilusión de profundidad y de continuar más lejos, hacia ese punto que es el punto de fuga donde convergen las paralelas- en la medida que se va avanzando en profundidad, esas magnitudes objetivamente iguales y equidistantes, se transforman en una serie de magnitudes decrecientes, separadas por intervalos decrecientes que disminuyen, en relación a la profundidad, de una manera continua donde mantienen relaciones constantes, es decir de la altura, del ancho, de un objeto respecto de otros se plantean como equivalentes, en la medida en que se produce en el espacio, uno se muestra más distante a la mirada que otro con lo cual hay una proporción que se mantiene en las variaciones de tamaño, de la magnitud, del ancho y del alto del objeto y una proporción que se mantiene; con lo cual de lo que se trata acá fundamentalmente es de la ilusión del espacio que el pintor a través de la pintura genera.

Cuando hablamos del espacio que habita el cuadro del medioevo nos encontramos con que de golpe los objetos -como comentaba la vez pasada- se ordenan de cierta manera pero en algún lugar aparecen fuera de proporción y desvían nuestra atención. Entonces, una cosa que quería subrayar respecto de la vez pasada es que cuando Lacan dice por ejemplo, que el sujeto está dentro del cuadro – esta es una frase que comenta en el Seminario *“El objeto del psicoanálisis”*- y dice que *“la perspectiva organizada es la entrada del sujeto en el mundo escópico”*, y al plantear el punto de vista, desde el cual el pintor da a ver el cuadro, y al desprender de allí el punto de fuga, el punto de vista está articulado al punto de fuga que es ese punto en la línea del horizonte que está a la altura del ojo del pintor, que es un punto en el cual convergen todas las paralelas y da esta ilusión de profundidad haciendo del cuadro esto que estoy comentando, ya de por sí me parece, -igual va a haber que darle algunas vueltas más a esto del sujeto y la entrada del sujeto en el campo escópico a través de la perspectiva organizada-, que el espectador para lograr un máximo de visibilidad del cuadro se ubique en el punto desde el cual el pintor plantea teóricamente el cuadro; se tiene que situar en ese lugar, en ese lugar de ausencia del pintor, y por otro lado que el espacio del cuadro se prolonga también hacia nosotros que estamos como espectadores del cuadro; la perspectiva supone de por sí que el sujeto de esta manera entra en el campo escópico o está dentro del cuadro. Después voy a tratar de dar una vuelta más a esta cuestión.

Esto que ocurre en la pintura también ocurre en la escultura.

Hay un libro de Panofsky que se llama *“Renacimiento y renacimientos en el arte occidental”* en el que se dedica también a hacer un trabajo de una escultura a otra

escultura para situar el surgimiento de la perspectiva, a través de distintos períodos, desde el Medioevo al Renacimiento.

En la Antigüedad la escultura se planteaba como algo libre. Las ruinas, los objetos que quedan de la escultura antigua se observan como teniendo independencia y autonomía del espacio.

En el Medioevo por esta concepción del mundo donde todo el mundo estaría de esta manera, sostenido desde algún lugar, la escultura no se desprende de la piedra, aparece integrada a ella.

Las esculturas en el medioevo aparecen atrapadas en una columna, se desprenden de una columna; hay una evolución en el estilo, se trabaja la piedra y los materiales desde los cuales se hace la escultura pero la escultura aparece formando parte de una columna.

Así hay muchas esculturas que tienen gran calidad artística pero siempre de diferentes maneras aparecen dispuestas en relación a una columna, como si aparecieran separadas de la columna

Respecto del espacio se caerían o el mundo se caería, entonces tienen que conservar esta relación entre la escultura y la columna.

Tal es así que Panofsky dice que en el gótico a nadie se le hubiese ocurrido hacer una escultura y meterla en un hueco, en un nicho o en algún lugar, sería simplemente una aberración, no existiría, y que recién en el Renacimiento empiezan a surgir esculturas *per-se*; sobre Virgilio, Panofsky muestra varias esculturas del Medioevo que aparecen integradas sobre un fondo de piedra y recién con el Renacimiento aparece el diseño de una estatua de Virgilio ubicada sobre un pedestal, hasta allí aparecían integradas a la masa..

Las columnas a medida que se va avanzando en los desarrollos se convierten en una especie de telón de fondo, por ejemplo, en una obra gótica, "*La última cena*", es así, la piedra o el material sobre el que se hace esa escultura funciona como una especie de telón de fondo pero del que no se separan las figuras humanas de la masa, parece una representación, como si se estuviera en un teatro; los distintos personajes-estatuas ahí comiendo sobre la mesa y detrás el fondo pero que forma parte de la misma unidad que la mesa y que los personajes que están dispuestos sobre la mesa.

Tiene que haber otra cosmovisión, un movimiento que permita pensar el universo de una manera distinta para poder desprender las figuras o estas estatuas de ese telón de fondo que esta constituido por la misma masa de la cual se desprenden los cuerpos; recién en el Renacimiento las esculturas o las estatuas aparecen de manera independiente.

Entonces, nuevamente es esa misma cosmovisión la que organiza todas las artes visuales, no tan solo la pintura, la escultura, la arquitectura también.

Cada una de ellas comparte esta noción del espacio tal como la estoy planteando respecto de la perspectiva moderna, las transformaciones no son solo en la pintura sino también en la escultura o en el diseño de una moneda o si quieren armar un paisaje alrededor de un jarrón; también ahí va a estar en juego qué noción de perspectiva se tenga, por ahí el hecho de que sea circular el jarrón va a facilitar y le va a permitir dar algún truco para organizar el espacio, pero la idea de perspectiva se traslada a los distintos tipos de experiencias que se realizan en estas obras de arte, tanto sea pintura, escultura o arquitectura.

Un problema que me apareció posteriormente y es un poco el punto de partida de lo que voy a tratar de decir hoy, es que con esta idea de la perspectiva uno a veces tiene la idea que de lo que estoy hablando todo el tiempo sería de la representación, de cómo representar el mundo real en un cuadro, entonces cómo poner una serie de relaciones entre los objetos, de relaciones constantes, y traducirlas a través de estos procedimientos que estaba comentando en un cuadro dando esta ilusión de la ventana.

Se sostiene en la idea de que lo que el cuadro viene a representar son los objetos del mundo real, que el pintor cuando pinta, copia o imita y con un aparato más consistente como este de la perspectiva que estoy nombrando, en el sentido que la perspectiva artificial lograría un diseño más adecuado, más ajustado para poder traducir estas relaciones que se dan entre los objetos en el mundo real, para que se puedan realizar en el interior o dentro de lo que es la experiencia pictórica o del cuadro.

Voy a decirlo así, no es que no haya sido un interés de los pintores o los historiadores del arte; es decir que la cuestión de la representación fundamentalmente, es una discusión que viene desde la antigüedad y es parte de la pelea que Platón tiene con los artistas en el sentido de que los quiere echar de la ciudad ideal; propone la expulsión de los artistas de la ciudad ideal justamente por ese motivo, porque son imitadores o ponen ilusiones en lugar de la idea, pero no necesariamente armar esta dimensión del cuadro y de la perspectiva implica intentar reproducir lo que acontece en el mundo real.

Es decir, lo que voy a tratar de hacer es un recorrido para tratar de despegar la idea de que el cuadro sea una representación, porque Lacan va a intentar fundamentalmente, para plantear la cuestión del sujeto en relación al cuadro, despegar que en el cuadro se ponga en juego algo del orden de la representación, es decir cuando hablamos del cuadro hablamos de otra cosa que la representación.

Entonces, alguien podría utilizar este procedimiento de la perspectiva, en el sentido geométricamente exacto, a los fines de armar una habitación completamente ficticia, con objetos totalmente ficticios, inventados, que pueden ser tomados de distintas habitaciones o muebles de distintos lugares, pero lo que va a intentar a través del uso de esta perspectiva es respetar las relaciones entre estos objetos creando la ilusión de que se trata de un espacio que remite al espacio de la percepción, pero no necesariamente porque imite o copie o ponga en relación estos objetos o eso que se despliega en el cuadro con algo del mundo real, puede surgir completamente ese mundo de la cabeza del pintor.

Justamente se trata de eso pero a veces se piensa que cuando se está hablando de esto, se está hablando de una idea de representación en un sentido clásico y que el cuadro reproduciría las relaciones de lo real dentro del cuadro y no necesariamente se trata de eso.

Digo, de alguna manera cuando Merleau-Ponty; que es una de las referencias que toma Lacan en *“Los cuatro conceptos...”*; dice que en la *“Fenomenología de la percepción”* se plantea la cuestión de la percepción y trata de pensar la percepción, en relación a la conciencia y a un sujeto clásico, pero poco a poco y en cada uno de los capítulos – y recién también Osvaldo me comentaba algo de esto - él trata de poner en cuestión ¿qué?, justamente la noción de percepción en el punto en que lo que es la percepción articulada a la conciencia y la conciencia articulada a la representación, en el sentido del mundo de la representación que es el mundo de la percepción, el mundo que habitamos, el mundo en el cual percibimos; él trata de diseñar y pensar esas reglas y cómo funcionan, para eso se basa en la psicología de la Gestalt por ejemplo, o toma distintos campos de experiencia.

Hay un momento donde Merleau-Ponty va a interrogar, va a cuestionar esta conciencia, esta idea de conciencia a partir de la inclusión del ser en la conciencia, a través de la interrogación de la conciencia a partir del ser, y lo que va a tratar de conmover es esta idea de percepción que aparece articulada a la conciencia o propiamente podríamos decir al espejo.

Para ello va a utilizar distintos tipos de experiencia donde algo de la idea de percepción se quiebra, digo la idea de percepción en el sentido clásico, o cómo funciona nuestra conciencia tal como lo entiende la filosofía, y él va a interrogar fuertemente a la filosofía y a la manera de percibir, por lo cual va a apelar a distintos tipos de experiencias.

Por ejemplo –dice- cuando nosotros leemos un periódico o miramos un paisaje nuestra visión de ese periódico o de ese paisaje, si vamos leyendo, no leemos letra por letra; en la retina se produce algo que es la que si leemos una letra y en la medida en que



seguimos leyendo la memoria se proyecta sobre la percepción y nos agrega las letras que faltan, entonces leemos mucho más rápido porque basta con que leamos una o dos palabras y reconozcamos esa palabra dentro de nuestra lengua para que el recuerdo de haber leído siempre y una y mil veces esa palabra haga que se proyecte la memoria sobre la percepción y pasemos rápidamente y así leemos el periódico rápidamente. O dice, cuando observamos un paisaje rápidamente por ahí nos orientamos en ese paisaje, allá está tal cosa, esto está acá.

Ahora el tipo de las experiencias a las que él alude es, por ejemplo, qué pasa si damos vuelta el periódico e intentamos leerlo de revés, ahí se desnaturaliza la percepción; todo lo que aparece como aprendizaje del lado de la memoria cae y entonces nos toma un esfuerzo enorme tener esa visión originaria acerca de lo que estamos leyendo. ¿Qué pasa si un paisaje lo damos vuelta?, no entendemos nada, estamos como un buen rato tratando de volver a situarnos respecto de ese paisaje.

Entonces hay una idea de manera tal de incluir el ser dentro de la conciencia o de interrogar lo que es la conciencia que se desprende de Descartes apelando a distintos fenómenos de la percepción o de puesta en cuestión de la percepción, porque son fenómenos de la percepción pero él también está interrogando y poniendo en cuestión todo el tiempo la percepción 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 o del polo percepción - conciencia.

De manera tal que es dentro de ese marco que él va – y ahí entronca con lo que venía diciendo antes – dentro de ese marco o de esa interrogación de cómo percibimos y de tratar de procurar experiencias donde nuestra percepción o la manera en que percibimos aparezca puesta en cuestión, interrogada, realizada, subvertida - por ejemplo como lo que decía con esta inversión del periódico o la inversión del paisaje – en el medio de eso va a introducir algo; que Lacan comenta en detalle en una de las últimas clases sobre *“La esquizia del ojo y la mirada”*; que es la referencia al impresionismo.

Dentro de estas experiencias que interrogan o ponen en cuestión a la percepción tal como la concebimos habitualmente o tal como la concibe la psicología o la filosofía del siglo XIX y del siglo XX, dentro de estas experiencias que ponen en cuestión está el impresionismo y de alguna manera Merleau-Ponty va a tomar ciertas cuestiones de los cuadros del impresionismo para interrogar y poner en cuestión la manera en que percibimos y en este sentido toma muchas cuestiones de Cézanne.

Les voy a leer unas pequeñas citas de Cézanne que están en dos lugares, una en *“La fenomenología de la percepción”* que también Lacan la reproduce en *“Los cuatro conceptos...”*.

Dice que Cézanne decía en un retrato: *“Si pinto todos los detallecitos azules y los marrones; lo hago imitar como mira...Que se vayan al cuerno si sospechan como, al conjugar un verde matizado con un rojo se entristece una boca o se hace sonreír una mejilla”*.

Es decir lo que él cuenta es cómo a través del color logra efectos de experiencia que no son los de la representación de una figura, de la copia o de la imitación de la misma.

Entonces dice Merleau-Ponty, *“esta revelación de un sentido inminente o naciente en el cuerpo vivo se extiende, como lo veremos, a todo el mundo sensible y nuestra mirada, advertida por la experiencia del propio cuerpo reencontrará en todos los demás objetos el milagro de la expresión”*.

Entonces dice que en *La piel de zapa* Balzac describe “un mantel blanco como una capa de nieve recién caída sobre la que se erguían simétricamente los cubiertos coronados de rubios panecillos” y dice Cézanne, *“durante toda mi juventud quise pintar eso, ese mantel de nieve fresca...Ahora sé que sólo hay que querer pintar. Se erguían simétricamente los cubiertos y los panecillos rubios. Si pinto “coronados” estoy jodido, ¿se entiende?, y si de verdad equilibrio y matizo mis cubiertos y mis panecillos como en la naturaleza, puede usted estar seguro de que también saldrán las coronas, la nieve y todo el estremecimiento”*.

Es esta manera en la cual los impresionistas arman la figura pero a partir de pinceladas, es decir la base del cuadro es la pincelada y lo que se observa son manchas. Es decir que el cuadro está hecho de manchas y la representación o la figura se arma desde cierto punto de perspectiva desde el cual observo el cuadro. El rechazo a los impresionistas está relatado como que la gente se acercaba a los cuadros y los miraba de muy cerca y veían un conjunto de manchas amorfas. Es en la medida en que alguien se sitúa en el punto de vista de esos cuadros que puede observar el cuadro, si se acerca demasiado ve un conjunto de manchas y esto en parte llevó al rechazo que sufrieron los pintores impresionistas.

Por otro lado está la invención técnica también de la cámara fotográfica, que lleva a poner en cuestión la idea del cuadro como representación: va a ser una invención técnica que de alguna manera va a empujar también en esta dirección de separar la noción de cuadro de la noción de representación.

En otro texto Cézanne respecto de sus investigaciones en la pintura – esto está extraído de Merleau-Ponty - dice que las investigaciones de la pintura moderna concuerdan curiosamente con las de la ciencia. Dice, la enseñanza clásica - esto sería antes del impresionismo – distingue el dibujo y el color, se dibuja el esquema espacial del objeto – que sería el dibujito del objeto – y luego se lo llena de colores. Es como en la “primaria”, hacemos el dibujo y después lo pintamos, pero el procedimiento del

pintor y particularmente el pintor impresionista, pero no sólo del pintor impresionista, el procedimiento es otro.

Merleau-Ponty escribe: *“Cézanne por el contrario dice, a medida que se pinta, se dibuja”*. Entonces, es a través de la pincelada que se arma el dibujo pero se parte de la mancha, se parte de la pincelada; o sea la idea de representación viene como del gesto del pintor cuando coloca la pincelada sobre el lienzo.

Merleau-Ponty dice, *“Queriendo decir que ni en el mundo percibido ni sobre el cuadro que lo expresa, el contorno y la forma del objeto no son estrictamente distintos de la cesación o la alteración de los colores, de la modificación coloreada que debe contenerlo todo: forma, color propio, fisonomía del objeto, relación con los objetos vecinos. Cézanne quiere engendrar el contorno y la forma de los objetos como la naturaleza los engendra bajo nuestra mirada mediante la disposición de los colores”*. O sea aparte del color, de la luz y de la experiencia que es la pincelada sobre el lienzo para construir un cuadro.

Por ejemplo, el cuadro de Claude Monet *“La estación de Saint Lazare”*, si uno lo observa desde cierto punto son un conjunto de manchas y si se toma el punto apropiado para ver el cuadro ve la locomotora entrar en la estación y toda la ilusión del cuadro, de las vías, de todo lo que ocurre alrededor de eso y aún así se conserva esta idea de la perspectiva, como dice Panofsky respecto de los impresionistas.

Él dice que hay un impresionismo de la antigüedad clásica, donde para dar esta ilusión de profundidad utilizaban el color, la luz, apelaban a distintos recursos y deformaban los objetos, pero que esa ilusión no era del todo lograda porque siempre algo se descompaginaba, porque no tenían esta noción del punto de fuga que estuve comentando la vez pasada.

Pero aún así, Panofsky llama impresionistas a los antiguos, pero dice que no tienen nada que ver con los impresionistas del siglo XIX porque ahí lo que está conservada es esta noción de perspectiva pero el cuadro a la vez está construido a la partir de la pincelada, la mancha, que es otro lugar para pensar la cuestión del sujeto, en el sentido en que la mancha era lo que de alguna manera hacía a este lugar del objeto y cómo el sujeto partía de la mancha como cuando se planteó la cuestión del mimetismo también.

Me parece que a partir de los impresionistas y un poco a partir de este desarrollo de Merleau-Ponty, Lacan puede plantear que el cuadro no es una representación. Puede serlo o podemos plantearnos cuál es la relación del cuadro con el mundo y si representa o no representa a los objetos, pero esta 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 si misma.

Por otro lado hay un lugar donde Lacan se plantea qué es un cuadro y plantea la diferencia entre el cuadro, el espejo y la ventana.

La referencia a la ventana es una referencia muy conocida que está en el Seminario *“La angustia”*, donde Lacan plantea la cuestión de la inmersión del sujeto en el fantasma y plantea la relación del sujeto al fantasma a través de esa abertura con un marco que sería la ventana.

En ese punto toma el sueño del Hombre de los Lobos, ese momento en donde se abre la ventana y el Hombre de los Lobos a través de esa ventana mira el sueño, habría que decir que el sueño no es el fantasma pero hay una relación íntima entre este sueño del Hombre de los Lobos y el fantasma.

Tal es así que Lacan respecto de esto dice, *“A veces sucede que se ve aparecer un sueño de un modo no ambiguo, una forma pura y esquemática del fantasma”*, y comenta el sueño del Hombre de los Lobos, esta aparición de los lobos en ese instante que se abre la ventana y dice que lo que aparece ahí es el fantasma puro y el sujeto dividido en su estructura. *“Si esta observación tiene para nosotros- dice Lacan- un carácter inagotado e inagotable es porque se trata esencialmente de cabo a rabo de la relación del fantasma con lo real. Ahora bien que vemos en este sueño la hiancia súbita, los dos términos están indicados de una ventana. El fantasma se ve más allá del cristal y surge de una ventana que se abre”*, y dice que el fantasma está enmarcado.

Lo que estuve tratando de situar de alguna manera con la cuestión de la perspectiva organizada tal como la estoy planteando es el momento en que el cuadro se vuelve una ventana. Antes no lo era, es decir porque la ilusión perspectiva no se realizaba, es decir eran las figuras situadas en escorzo o como comentaba, supónganse, un cuadro de la *Última cena* donde la mesa está puesta no en perspectiva sino de manera oblicua o mirando a los espectadores del cuadro; o que para lograr la ilusión de profundidad tenían que dar vuelta una mesa y ponerla oblicuamente porque parecía que el cuadro seguía un poco más pero no mucho más, cómo en algunos momentos para evitar las aberraciones que se producían en los cuadros ubicaban un emblema para tapar la desarmonía o la desproporción que hay en el cuadro; el momento en que el cuadro propiamente dicho se transforma en una ventana y nos da esta ilusión de la ventana es con el uso de la perspectiva organizada, con lo cual hay como una coalescencia a partir de este uso de la perspectiva entre el cuadro y el fantasma.

Uno podría decir que el cuadro aparece como un velo respecto del vértigo que da la abertura de la ventana.

La ventana si uno se asoma demasiado nos lleva a esta captura del espacio, en algún lugar Lacan dice que hay que soltar la ventana para agarrarse del cuadro. Es decir, si

quedamos muy del lado de la ventana algo nos lleva a esta virtualidad del espacio que Osvaldo había planteado en el mimetismo, esta inercia que puede confundirnos con el espacio; entonces más vale agarrarse del cuadro que de la ventana, pero la ventana ya está incluida de alguna manera a partir de la utilización de la perspectiva geoméricamente exacta como el fantasma está dentro del cuadro.

Tal es así que Lacan, en esa referencia en su Seminario *“La angustia”*, dice que uno podría poner en la ventana un cuadro y el cuadro haría de pantalla respecto del agujero que hay en la ventana, después en el Seminario *“El objeto del psicoanálisis”* vuelve sobre esa misma referencia y está hablando de un cuadro, cuando dice eso no lo dice explícitamente pero podría estar hablando de un cuadro de Magritte que es *“La caída de la tarde”* donde se ve el atardecer a través de la ventana, pero la ventana está rota en pedazos y dentro de los pedazos de la ventana se ve lo mismo que se ve en el cuadro, entonces el cuadro está en el lugar de la ventana, la ventana está en el lugar del cuadro y se ve el sol cayendo y también el sol está caído dentro del cuadro porque está la ventana rota y en los pedazos de la ventana está el sol caído también a la altura del piso del cuadro.

Hay otro cuadro de Magritte también que se llama *“La representación”* que es un cuadro dentro del cuadro; es decir hay un paisaje y después otro pequeño cuadrito que representa ese mismo paisaje pero al mismo tiempo toda esa experiencia se trata de un cuadro. Entonces la pregunta es ¿qué representa a qué?, si el cuadro dentro del cuadro, si el cuadro dentro del cuadro la imagen del mundo o eso que viene del mundo. Habitualmente juega con estas paradojas pero lo que provoca es el estallido de la representación.

Esto es lo que estoy tratando de situar, que esta experiencia del cuadro estaría completamente escindida de la representación y Lacan en el Seminario *“El objeto del psicoanálisis”* va a ubicar la representación del lado del espejo.

Entonces en el espejo no podemos escapar de lo que el espejo refleja, esto del mundo que se viene a mirar en el espejo.

Lacan le da un montón de formas y trabaja con más de un espejo, es lo que se trabajó el año pasado con el esquema óptico, y en el Seminario *“La angustia”* incluso llega a ubicar el lugar de la falta dentro del esquema óptico pero esta falta es una falta imaginaria, la que aparece nombrada como menos phi. La cuestión es si al espejo o a la experiencia del espejo corresponde, lo digo de esta manera un poco esquemática - pero sigo en esto a Lacan en el Seminario *“El objeto del psicoanálisis”*- el espejo está del lado de la representación, de aquello que se refleja en el espejo y lo que vemos en el espejo, de lo que se trata del yo, del otro y de la experiencia del narcisismo; Lacan va a decir que en el cuadro de lo que se trata es justamente del objeto *a* y del sujeto y de

la división del sujeto. Esa es la experiencia que tiene lugar en el cuadro y aquí ya nada queda del lado de la representación.

Digo, tal es así que Lacan para oponer el espejo y el cuadro dice del lado del espejo la representación, del lado del cuadro ubica el representante de la representación.

Uno podría decir que si bien las leyes de lo visual son completamente distintas a las del lenguaje - que yo la vez pasada situé una referencia del Seminario "*Encore*" que el espacio está estructurado como un lenguaje, es una frase de Lacan - en el cuadro lo que tendría lugar justamente, es la experiencia del sujeto o la división del sujeto que uno podría ubicar a nivel del representante de la representación que Lacan, por ejemplo, en los *Escritos* lo traduce como el significante. Es decir, es una definición que exige alguna vuelta más pero en la que en principio dice "cuando digo representante de la representación"; en el artículo sobre el simbolismo de Jones; digo el significante y el significante que cae bajo la represión, que cae bajo la represión primordial y esto conecta con el punto de lo unerkannte, lo no reconocido, como límite a la representación, lo que conduce a lo imposible.

Yo estuve hablando de la perspectiva en el Renacimiento, pero lo que se pone en juego en el cuadro es justamente el representante de la representación, un orden significante. Podría pensarse el sujeto de la representación como el sujeto clásico, un sujeto que está entre la memoria y la percepción, un sujeto que es una sustancia, que recibe marcas de las percepciones que realiza y eso se instala en una memoria, pero a su vez un sujeto que es previo a esas marcas que recibe, preexiste a las marcas; a un viraje respecto de este sujeto de la representación que sería el sujeto dividido tal como lo plantea Lacan, que es el sujeto tal como se constituye a nivel del cuadro y esto hay que situarlo en relación a otro principio u otro orden que es justamente el orden del significante.

Por eso me tomé este rodeo, para desde el impresionismo o de distintos tipos de experiencia respecto del cuadro poner en cuestión que el cuadro sea una representación. Si el cuadro es una representación de lo real estamos sonados, estamos en el registro del espejo y atrapados en el narcisismo. Si el cuadro implica un orden diferente que podemos situar incluso a partir de las leyes de la perspectiva que son fórmulas matemáticas, en ese intermedio que es el cuadro vemos la aparición de un sujeto que es otro sujeto, que es el sujeto dividido tal como Lacan lo plantea.

Hay varias cuestiones que quedan igual ahí y por otro lado hay cuadros que implican espejos, hay cuadros que llevan ventanas como el que comentaba de Magritte pero hay muchos otros cuadros que tienen ventanas y hay muchos otros cuadros que tienen espejos y otros cuadros que tienen espejos y ventanas; o sea que el cuadro de alguna

manera lleva para este lado a pensar la relación del sujeto a su constitución como se ve en el campo de la experiencia del análisis.

Me parece que esta es una primera apreciación pero es una referencia muy difícil en Lacan, esas clases son muy complicadas también pero me parece que ahí hay una punta para seguir trabajando esta cuestión de por qué el sujeto está dentro del cuadro, tal como lo dice en el Seminario *“Los cuatro conceptos...”*, y me pareció que una manera de abordarlo era poner en cuestión esta relación entre el cuadro y la representación en el sentido en que uno a partir del cuadro puede leer esta definición del sujeto o del significante como representando un sujeto para otro significante.

En las clases del Seminario *“Los cuatro conceptos...”* habla de un aspecto fundamental de la pintura que es la de apaciguar la *Befriedigung*, término que se ubica entre la satisfacción y el goce, la pintura apacigua cierto carácter destructivo que posee la mirada.

Algo a través de esa experiencia ante la pintura pierde consistencia, se aliviana en el sujeto, se descarga como lo que dice Freud del análisis en el sentido de que la práctica del psicoanálisis procede, a diferencia de la pintura que agrega manchas al lienzo, por vía de llevarse: Freud dice que procede al modo de la escultura: “pues quita de la piedra todo lo que recubre las formas de la estatua contenida en ella”.

Úrsula Kirsch: Lo que quería decir es que me pareció realmente muy interesante el desarrollo que hiciste respecto de plantear la problemática (inaudible) entre otras cosas para hacerlo entrar en Merleau-Ponty y la idea de conciencia que hay en Merleau-Ponty que está sostenida en la ¿? de la percepción pero donde ambas cosas buscan cuestionar fundamentalmente la idea de conciencia que hay en Descartes que es donde vos partiste, ¿no es cierto?, de la idea de Descartes, donde la idea del vacío y del infinito era algo que apenas aparecía en el horizonte y que no se terminaba de descubrir, es decir la conciencia pensante, analítica, etcétera de Descartes, ¿no?.

Después me acordaba de algunas frases de Merleau-Ponty que son de *“La fenomenología de la percepción”*, una en el capítulo que toma la cuestión del lenguaje y el pensamiento donde dice que el pensamiento no se consuma hasta no lograr la expresión. O sea sin (inaudible) el período del lenguaje, del significante o lo que sea pero que esta frase se tiene que entender desde el desarrollo de la perspectiva que implica el hecho de que algo que aparece como pensamiento se consuma recién cuando se dice, que eso implica por ejemplo cómo Merleau-Ponty busca introducir en la noción de conciencia el tiempo; es el espacio pero es el tiempo, desde la perspectiva al tiempo.

Y la otra frase que yo recordaba era respecto de justamente buscando esa definición de conciencia Merleau-Ponty dice que la conciencia ¿cómo concibe?, la conciencia se entrena con unos objetos que están en el mundo y sin esos objetos que están en el mundo no logra llegar a la significación. Hay otro movimiento muy interesante donde ahí también está la cuestión de la perspectiva y la cuestión de la conciencia en el mundo, no habría conciencia sin el mundo, ¿no?

Marta Nardi: Realmente me resultó muy interesante la clase, tiene un montón de cosas en relación al cine, a la danza, a la música y todo lo que traes en relación a la representación y la ruptura de la representación clásica pasa en la literatura, pasa en todos los datos de la cultura y es interesante porque siempre el psicoanálisis está en relación a otros discursos, ¿verdad?, así que hay muchas cosas para poder seguir con el trabajo.

Es muy interesante esto de que el sujeto (inaudible) campo escópico y entra a pura pérdida porque si está en el cuadro y el cuadro no es una representación, hay pérdida, esa es una manera para entenderlo. Y es muy interesante, por lo menos a mi me quedó claro, que en el impresionismo, lo que decías de por qué Lacan recurre al impresionismo para conceptualizar algo que con la perspectiva ya aparece en el campo de la estructura que es la división del sujeto y el tiempo que lleva a poder hablar del sujeto dividido porque (inaudible) como mínimo 200 años y porque es el impresionismo el que trae esto (inaudible) según Deleuze es el neorrealismo porque uno piensa que el neorrealismo es poner la cámara y filmar (inaudible) pero no es así. Recuerden “Roma ¿?” el final que es una imagen muy potente y muy ¿?, es una imagen muy pensada, es la imagen (inaudible) sino por la potencia que toma el espectador sí o sí y no hay color en este caso porque el color está dado por lo blanco y negro. Quiero decir es la imagen, en este caso del cine, es la imagen la que (inaudible), esto que vos decías que es el color el que va a dar el cuadro, no es la forma previa (inaudible) donde el sujeto queda tomado, está en los dos lados, está en la pantalla y está mirado en ¿?.

Alicia Russ: A mí también me pareció muy interesante todo el desarrollo que venís haciendo y a mí me remitía todo el tiempo a lo que Freud (inaudible) psicoanálisis de no hay sujeto en el origen y también el texto de Koyré “*Del mundo cerrado al universo infinito*” que vos de alguna manera lo pones en juego al principio, donde tanto en el campo del arte como también de la ciencia hay estos quiebres que se van produciendo a lo largo de las distintas épocas donde uno podría decir (inaudible) donde aparece la irrupción del sujeto y el rechazo a eso pero queda una marca de esa irrupción y en ese punto me parece que es lo que puede formalizar el psicoanálisis. O sea hace falta el



discurso del psicoanálisis para darle una formalización a este sujeto (inaudible) mancha porque en este punto es un sujeto que se constituye, no es un sujeto a priori, no hay un espacio y un tiempo a priori como sería (inaudible).

Andrés Barbarosch: Sí, para mí esa es la diferencia entre el sujeto de la representación y el sujeto del psicoanálisis.

Osvaldo Arribas: Solamente una cuestión que a mí me parece muy interesante que tiene que ver con esta distinción que hiciste respecto de la representación y el impresionismo, Cézanne (inaudible), que es un párrafo donde Lacan habla del (inaudible) y dice que el pájaro pinta dejando ver sus plumas (inaudible) caer sus pinceladas. Entonces acá sería una (inaudible) y entonces habla de la pincelada y dice así como una interrogación (inaudible) “¿*exacto premeditado o gesto?*”. Dice, ¿cada pincelada está pensada antes o es el gesto de la pintura?, entonces hace toda una cuestión con el gesto, que yo recién te lo comentaba, que tiene que ver con los desarrollos de Merleau-Ponty en “*La fenomenología de la percepción*” que me pareció sorprendente, donde Merleau-Ponty habla de (inaudible) que ese es el gesto, que se puede pedir que se ¿? la nariz y realiza la acción perfectamente pero no se le puede pedir que la señale, o sea cualquier cuestión del orden del gesto debe estar ¿?, puede realizar una acción pero no el gesto.

Eso me pareció muy interesante porque además es como la revalorización del gesto, porque en general se toma al gesto como una acción detenida, una acción no válida, pero en realidad lo que hace Lacan es tomar el gesto como acto en sí mismo, lo cual me parece que tiene mucho que ver con esta cuestión de la representación, con la cuestión de la apariencia y con la cuestión del semblante, ¿no?, porque lo que subraya Lacan es que el gesto de amenaza no es un golpe que se detiene, el gesto de amenaza se cierra, es como el preformativo, ¿no?, y esto está en el sujeto.

Marta Nardi: En la pintura progresa con la pincelada, cada cuestión tiene una pincelada propia.

Clelia Conde: Estaba pensando, aparte de yo pensarlo, cómo pensabas vos la cuestión actual respecto de la imagen porque toda la cuestión virtual, internet, etcétera contiene estos nombres, por ejemplo (inaudible) ¿no? Por ejemplo la semana pasada yo estaba tratando de ayudar a mi hijo con unas cuestiones de comunicación social y pasó algo que para mí fue impresionante pero para él era algo de lo más natural, estábamos leyendo y decía (inaudible) y clickeaba y aparecía toda la película, o sea lo

que a nosotros nos hubiera supuesto tantas tardes, esas escenas clásicas del cine ruso, de la cuna cayéndose, etcétera, de repente (inaudible). Quiero decir lo que supone esa sucesión, ¿no?, y si a vos no te parecía que algo de esta cuestión de la sucesión o de la continuidad temporal, esa cuestión (inaudible) una idea de la perspectiva.

Marta Nardi: (Inaudible)

Clelia Conde: Claro, como que hay una especie de pasaje, ¿no?, un pasaje que uno puede ver con respecto a los chicos por ejemplo, un chico cuando empieza a dibujar, dibuja un espejo y hay un momento en que ese dibujo puede pasar a ser un cuadro cuando, por ejemplo, el chico te pregunta dónde lo vamos a poner y entonces ahí hay una especie de pasaje, un pasaje donde hasta ahí se estaba mirando y ahora es algo para ser mirado, ahí hay un pasaje. En cambio en lo que tiene que ver con lo que por ahí introduce la imagen virtual, no sabría por ejemplo cómo verificar respecto de las imágenes que ahí suceden, un pasaje y cuándo algo es espejo y cuando algo es para ser mirado. Hay una especie de continuidad que me parece que se arma en relación al tiempo que de alguna manera (inaudible) perspectiva.

Andrés Barbarosch: Pensaba en el tiempo de la perspectiva, lo que ubiqué fue 1420 con la invención de esta perspectiva geoméricamente exacta por Brunelleschi y por ejemplo lo que dice Panofsky dentro del espacio propio de la pintura -que lo comenté la vez pasada- es que hay un quiebre, una ruptura con esta perspectiva, con Picasso. Uno ve cualquier pintura de Picasso o cualquier escultura de Picasso y es otra cosa, estás en otro mundo ya.

Después Ernst Gombrich dice por ejemplo, que para él Cézanne es el primero que abandona esta idea de la perspectiva tal como la estuve planteando en el sentido en que como tenía este estilo de decir esto ya no va más, tiro, pruebo otra cosa y vuelvo a experimentar, Cézanne sería el primero respecto puntualmente de esta pregunta acerca de la perspectiva. De todo lo que es la tecnología 3D no sé qué decir.

Clelia Conde: Si no te parece que es como algo que está impedido en relación al pasaje como de lo especular...

Andrés Barbarosch: Que por ahí vos decís que vuelve...

Clelia Conde: Que es más un espejo que un cuadro.

Andrés Barbarosch: Sí, es así. Sobre lo anterior, me acorde de Walter Benjamin en *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”*, dice que la modernidad se caracteriza por ser la época en que la reproductibilidad trae la pérdida del aura que poseen las obras de arte.

Esto pasa con las obras de los grandes maestros. “El nacimiento de Venus” de Botticelli se ve reproducido hoy en un cenicero, una postal.

Entonces lo que analiza Benjamin, en los albores del siglo veinte, acerca de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, es justamente la pérdida de aura que tiene la obra de arte. La pérdida de aura en el sentido en que entra en este carácter de reproducción y pierde el valor de ser eso único, irrepetible que causa ese efecto en el espectador. Me parece que en lo que vos estas contando Benjamin es una referencia central para poder ubicar algo. Creo que sí, que estamos del lado del espejo por esta reducción que se produce de la obra de arte en la reproducción y en hacer objetos en serie.

Al contemplar “El nacimiento de Venus”, es un cuadro que está deteriorado en su potencia desde el punto de vista que no causa nada hoy por hoy, está reducido en la potencia expresiva que tiene. ¿Por qué?, porque ha perdido su unicidad y ha entrado en el circuito del intercambio.

El que trabaja esas cuestiones también es Giorgio Agamben en *“Infancia e historia”* y la experiencia que toma es la de estar parado frente a una de las siete maravillas del mundo, el Patio de los Leones en el Palacio de la Alhambra y lo primero que hace es sacar una foto, la experiencia queda abolida por la cámara.

Es un aspecto, después está, claro, cómo los objetos del mundo también pueden volver... ciertos fotógrafos que trabajan con el residuo o con los objetos industriales y hacen obras de arte con eso, hay un movimiento de ida y vuelta pero en lo que plantea la tecnología me parece que la referencia a Benjamin es ineludible.

Comentario: No sé si es una pregunta pero sí un comentario. Me hizo acordar a lo que decía Osvaldo Arribas respecto del gesto porque me parece que hay gestos y gestos, una cosa puede ser un gesto (inaudible). Por ejemplo en *“Los cuatro conceptos...”* él habla de Lady Godiva respecto del gesto y ahí justamente habla de una detención respecto de los tiempos lógicos y me parece que un gesto es un acto cuando (inaudible) el momento de concluir que hace ahí diferencia de lo que podría ser un gesto que no es un acto (inaudible) plantea respecto de Lady Godiva donde ahí si hay detenimiento.

*(Aplausos)*