

XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVIII Jornadas de Investigación. XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. III Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2021.

El vacío y lo pictórico.

Costantini, Lucía.

Cita:

Costantini, Lucía (2021). *El vacío y lo pictórico*. XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVIII Jornadas de Investigación. XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. III Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-012/442>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/even/gse>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL VACÍO Y LO PICTÓRICO

Costantini, Lucía

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

El presente escrito tiene como objetivo examinar la articulación entre el vacío y lo pictórico que Lacan propone y desarrolla en el Seminario 7, La ética (1959-1960). Nos interesa esa articulación porque permite pensar en una función del registro de lo imaginario que no es de velar ni obturar el registro de lo real, sino la de bordearlo, y a la vez, porque está en resonancia con la conceptualización de lo imaginario y el arte que Lacan propone en el Seminario 24 (1976-1977, contribuyendo así al estudio de dicha conceptualización. En primer lugar, exploraremos las referencias en torno a las ideas de vacío y *das Ding* que este psicoanalista toma de la filosofía de Martín Heidegger. En segundo lugar, trabajaremos las nociones de la Cosa, *das Ding*, vacío y agujero de la clase IX, “De la creación *ex nihilo*”, de dicho seminario. Luego, nos dedicaremos a analizar el lugar que Lacan le otorga a la pintura en las clases X, “Breves comentarios al margen”, y XI, “El amor cortes en anamorfosis”. Por último, fijaremos las conclusiones del trabajo y algunas articulaciones del tema con el Seminario 24 para futuras exploraciones.

Palabras clave

Imaginario - Pintura - Vacío - *das Ding*

ABSTRACT

THE EMPTY AND THE PICTORIAL

The present writing aims to examine the articulation between emptiness and the pictorial that Lacan proposes and develops in Seminar 7, Ethics (1959-1960). We are interested in this articulation because it allows us to think about a function of the register of the imaginary that is not to veil or block the register of the real, but rather to border it, and at the same time, because it is in resonance with the conceptualization of the imaginary and the art that Lacan proposes in Seminar 24 (1976-1977). First, we will explore the references around the ideas of emptiness and *das Ding* that this psychoanalyst takes from the philosophy of Martin Heidegger. Secondly, we will work on the notions of the Thing, *das Ding*, void and hole from class IX, “De la creación *ex nihilo*”, of said seminar. Finally, we will dedicate ourselves to analyzing the place that Lacan gives to painting in classes X, “Brief comments on the sidelines”, and XI, “Love cuts in anamorphosis”.

Keywords

Imaginary - Painting - *das Ding* - Empty

nosotros, artistas de la palabra analítica

Lacan, *Seminario 7*

Introducción

En el *Seminario 7* (1959-1960), dedicado a conceptualizar la ética del psicoanálisis en tanto ética del deseo, la sublimación es uno de los temas desde el cual Lacan trabaja la Cosa, *das Ding*. El campo de la Cosa es el campo de lo hiante y abierto, de lo que hace agujero en la estructura, es el lugar del deseo, y la forma de representarlo es por un vacío.

Desde esta perspectiva, Lacan halla en la sublimación del arte y la creación artística un terreno propicio para abordarlo, ya que entiende que el arte se caracteriza por cierto modo de organizarse en torno a ese núcleo de la subjetividad excluido. Asimismo, para que un objeto pueda cumplir la función de representar este objeto real, *das Ding*, es preciso que sea creado. El objeto de arte, justamente, implica la creación de algo nuevo a partir y en torno de un vacío.

En la clase IX del *Seminario 7*, “De la creación *ex nihilo*”, Lacan trabaja el vacío y la nada que representan a la Cosa. En las dos clases siguientes, la clase X, “Breves comentarios al margen”, y la XI, “El amor cortes en anamorfosis”, analiza diversas creaciones pictóricas como formas de tratamiento de la Cosa. Estos desarrollos están en resonancia con la conceptualización del registro de lo imaginario y el arte que propone en el *Seminario 24* (1976-1977).

Para seguir sus planteos, indica a los asistentes de su curso remitirse, entre otros autores, a los ensayos de conferencias de Heidegger, especialmente al artículo *La Cosa* de la conferencia dictada en 1949. Es por eso que, en lo que sigue, exploraremos primero las ideas de vacío y *das Ding* desde la perspectiva heideggeriana, luego examinaremos aquellas tres clases del *Seminario 7*, por último, fijaremos algunas articulaciones del tema con el *Seminario 24* para futuras exploraciones.

La jarra como metáfora

En *La Cosa* (1949) Heidegger se pregunta *qué es una cosa, qué es la cosa en cuanto cosa*. Para poder desplegar y abordar esta pregunta propone pensar lo que él denomina la cosidad de la cosa, es decir, “el ser cosa de las cosas (*Das Dingen der Dinge*)” (1950: p. 16). Parte de entender que la cosidad de la cosa no descansa ni en la percepción sensible inmediata, en “la objetualidad del objeto” (1949: p. 145), ni en la representación del objeto. Desde esta perspectiva, toma la jarra que produce el alfarero y se pregunta: *qué es lo propio de la jarra en cuanto jarra*.

Sostiene que el vacío de la jarra, esa *nada* que ella acoge, es lo que la hace ser una cosa en cuanto recipiente. De esta manera, la *cosidad* del recipiente no descansa en la materia con la que se produce, “sino en el vacío que acoge” (1950: p. 147). Vacío, señala, que la ciencia física no contempla, pues para ésta la jarra no está vacía sino llena de aire. Para Heidegger, el discurso científico anula la cosa como cosa, la cosa-jarra, en la medida en que la ciencia: “... nunca encuentra nada que no sea aquello que el modo de representar de ella ha dejado entrar, haciendo de esto un posible objeto de ella” (1949: p. 147).

A partir del vacío y en torno a él, el alfarero moldea la arcilla y le da forma, aprehende así lo inasible del vacío y lo produce “en la figura del recipiente como lo que acoge” (Heidegger, 1950: p. 147). En ese sentido, Heidegger afirma que “el acoger mismo esencia” (1950: p. 149). Luego avanza en su formulación y se pregunta *de qué modo acoge el vacío de la jarra. Acoge tomando y reteniendo.*

Pero este doble acoger del vacío está determinado por el verter hacia afuera, el escanciar, que es para lo que está destinada la jarra. En ese escanciar, u obsequiar lo vertido, como también lo llama, esencia para él el acoger del recipiente, la jarra como jarra. Aclara que la jarra vacía también retiene su carácter de jarra a partir del obsequiar, porque ese *no permitir* verter es propio de ella.

A partir de aquí Heidegger plantea que en el obsequio de lo vertido demoran al mismo tiempo cielo y tierra, divinos y mortales: lo que él denomina la *Cuaternidad de los Cuatro* (1949, 1950). Y este “dejar-morar-reuniendo” (Heidegger, 1950: p. 16), este hacer permanecer a los Cuatro, es el ser cosa de las cosas. De esa manera esencia la cosa: la cosa hace cosa, y su hacer coliga, hace acaecer, advenir la Cuaternidad. Las cosas: “Siendo cosa despliegan mundo” (Heidegger, 1950: p. 16), hacen *cosa* al mundo. Mundo en el que ellas moran y que “así son cada vez las moradoras” (Heidegger, 1950: p. 16).

Resulta interesante que la unidad de la Cuaternidad es pensada como un anillo, es decir, como una estructura organizada en torno a un agujero: “... el anillo apropia a los Cuatro, abiertos en todas partes, al enigma de su esencia” (1949: p. 157). Estos cuatro se pertenecen mutuamente, así, al pensar a uno pensamos a los otros tres. Esta pertenencia mutua que conforma a los cuatro en una cuaternidad Heidegger la llama *juego de espejos* (1949), y a esa Cuaternidad unida *mundo*. Y es en la vuelta del anillo, alrededor de un agujero, donde sitúa la esencia: “La esencia coligada de este anillante juego de espejos del mundo es «la vuelta». En la vuelta del anillo que juega el juego de espejos, los Cuatro se pliegan a su esencia, unida a la vez que propia de cada uno. Flexibles de este modo, haciendo mundo, ensamblan dócilmente el mundo” (Heidegger, 1949: p. 157). De esta manera, podríamos decir que la conceptualización heideggeriana de la cosa, *das Ding*, contempla las nociones de vacío y agujero, se sirve de ellas e invita a pensarlas. En el siguiente apartado veremos de qué modo dicha invitación está

en resonancia con la perspectiva lacaniana.

Asimismo, Heidegger se pregunta *cuándo y cómo llegan las cosas como cosas*, esto es: cuándo y cómo “la esencia que hace mundo de la cosa” (1949: p. 158) llega a concernirnos. Sostiene que saliendo del pensamiento que únicamente representa y explica y conduciéndonos hacia un pensamiento que rememora la cosa como cosa. Así se refiere al pensar rememorativo: “Cuando dejamos esenciar la cosa en su hacer cosa desde el mundo que hace mundo, estamos pensando la cosa como cosa. Rememorando esto, dejamos que la esencia que hace mundo de la cosa nos concierna” (1949: p. 157 y 158). Pensado de ese modo, nos disponemos a que la cosa nos llame y nos concierna.

Este filósofo encuentra también la posibilidad del acaecimiento repentino de la *cosa* en la poesía, por ejemplo, en poemas de Trakl, George, Hölderlin y Novalis. Pues para él en el decir poético puede ponerse en juego un nombrar que no utiliza títulos, no rodea con palabras a los objetos, sino que “llama las cosas a la palabra” (1950: p. 15). Las cosas al ser nombradas “son invocadas a su ser cosa” (Heidegger, 1950: p. 15). Se trata de una “invocación nombradora” (Heidegger, 1950: p. 16), una invocación que invita a las cosas en tanto cosas, concerniendo así a los hombres.

Agujero, vacío y nada

Para construir su *das Ding* Lacan parte de dos escritos freudianos: *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1950 [1895]), de lo que allí es definido como la *cosa del mundo*, el *complejo del prójimo*, y la *vivencia de satisfacción*; y *La interpretación de los sueños* (1900-1901), especialmente el modo en que Freud retoma dicha vivencia y conceptualiza el deseo en los puntos C y E del capítulo VII. De la lectura de dichos Lacan formula tres definiciones de la Cosa, a saber, que *das Ding*: i. está en relación con el objeto del deseo en Freud. ii. es el objeto perdido en tanto que Otro prehistórico, el Otro absoluto del sujeto. iii. es la tendencia a volver a encontrar lo que está perdido por estructura. Asimismo, para conceptualizar su *das Ding* Lacan se sirve de otros autores, en ese sentido, en la clase IX, “De la creación *ex nihilo*”, del *Seminario 7* indica a los asistentes de su curso remitirse a los ensayos de conferencias de Heidegger, especialmente al artículo *La Cosa* de la conferencia dictada en 1949.

En resonancia con la perspectiva de aquel filósofo, Lacan toma como ejemplo el vaso que el alfarero crea. Parte de pensarlo no como un utensilio, sino como un significante que el sujeto modela. Recordemos que el significante “en cuanto tal, no significa nada” (Lacan, 1955-1956: p. 261), y es ese *nada*, ese vacío de significado, lo que le sirve e interesa para pensar la Cosa, porque este objeto, *das Ding*, “está excluido” (Lacan, 1959-1960: p. 89), es “el fuera-de-significado” (Lacan, 1959-1960: p. 70) radical. En ese sentido, para este psicoanalista el vacío: “... designa, justamente, el lugar de la Cosa” (1959-1960: p. 172). Que lo designa quiere decir que simboliza y representa ese real. Significarlo y figurarlo es ya una manera de bordear lo abismal y abierto, lo

que del deseo hace agujero.

Desde esta perspectiva podemos pensar al agujero como aquello que en sí mismo no tiene bordes, y al vacío entonces como lo que introduce un borde que circunscribe este objeto real que es, metafóricamente, un “pozo sin fondo” (Lacan, 1954-1955: p. 249), como la boca del sueño de la Inyección de Irma, un “pozo sin paredes” (Pessoa, 2012), como dice un poema de Fernando Pessoa.

Tal como señalamos, a nivel de la representación este vacío que designa la Cosa se presenta como *nada*, como un *nihil*: nada de significado ni de contenido. Precisamente, lo que caracteriza al vaso en su función significante es este “nada” de particularidad. Y este “nada” que permite representar la Cosa el vaso lo pone en juego en el vacío que crea. Para Lacan, si el vaso puede estar lleno es porque tiene como esencia el presentarse como vacío; o como lo expresa Heidegger, porque acoge un vacío. Tanto “lo vacío” como “lo pleno”, “lo lleno”, son introducidos en el mundo por aquel significante. En ese sentido, plantea que: “... hay identidad entre el modelamiento del significante y la introducción en lo real de una hiancia, de un agujero” (1959-1960: p. 151).

Se trata de un agujero que se instaura a partir de la constitución del sujeto como efecto del significante, o para decirlo en términos de la metáfora del vaso: en ese modelamiento del vaso-significante se produce un corte, un agujero, y un vacío que lo delimita y contornea. Justamente, el campo del deseo y de la satisfacción pulsional tiene que ver con ese corte. Este planteo continúa la idea que Lacan propone uno años antes en el *Seminario 4* (1956-1957) respecto de la privación: que el surgimiento de un agujero en lo real es efecto de lo simbólico. Y en esa misma clave en el *Seminario 7* la Cosa es definida como: “... aquello que de lo real padece del significante” (1959-1960: p. 154).

Continuando con el ejemplo del vaso, para Lacan, al igual que para Heidegger, el alfarero no lo crea a partir de la materia, sino a partir del agujero y alrededor del vacío: creación *ex nihilo*, de la nada. Y la noción de creación *ex nihilo* es “coextensiva de la situación exacta de la Cosa como tal” (Lacan 1959-1960: p. 151). Así, el vaso en tanto significante creado se transforma en un objeto que puede representar “la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa” (Lacan, 1959-1960: p. 151). Es decir, se eleva “a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1959-1960: p. p. 139). En dicha elevación del objeto sitúa a la sublimación. Ésta es definida como aquella operación que pone un objeto en el lugar de la Cosa. Al ser elevado a esa dignidad, el objeto implica un vacío[i]. De esta manera, en la sublimación y creación del arte Lacan halla un terreno propicio para dar cuenta de *cómo es posible formar un objeto que puede representar la Cosa*, que es justamente, lo imposible de representar e imaginar. Así como aquel filósofo se pregunta *cómo* la cosidad de la cosa *llega a presentarse y concernirnos*, en Lacan también podemos hallar la pregunta por la presencia del objeto elevado al lugar de *das Ding*: *de qué presencia se trata, cómo es esa presencia*

del objeto “transformado en una cosa” (Lacan, 1959-1960: p. 146). Para abordar esta pregunta, además del vaso, este psicoanalista toma ejemplo la colección de cajas de fósforos[ii] de su amigo el poeta Jacques Prévert. Se trata de una colección de cajas vacías e iguales y unidas formando una serie de encastres sucesivos. Nuevamente, que las cajas estén vacías es para Lacan un punto esencial. En esa agrupación de cajas él lee el surgimiento de la presencia de la Cosa, por eso, afirma que dicha colección apunta a la “cosidad de caja de fósforos” (1959-1960: p. 141). Esto significa que apunta a la presencia del objeto más allá de los rasgos y cualidades que hacen a su apariencia -su imagen y representación-, como también, más allá de su presencia sensible, de lo que Heidegger llama “la objetualidad del objeto” (1949: p. 145). Tampoco se trata de la caja abstracta, dice Lacan. Sino de una presencia que retiene del objeto el ser otra cosa que un objeto representado y percibido, el ser una cosa “con su coherencia de ser” (Lacan, 1959-1960: p. 141). Una cosa vacía de significado y contenido, que se sostiene en sí misma como *cosa*. De este modo se pone en juego la presencia de esa *Cosa* que persiste en dichas cajas de fósforos.

Lo pictórico

Siguiendo el planteo de Freud de que “la represión crea, por regla general, una formación sustitutiva” (1915: p. 148), Lacan señala que en el arte hay una *Verdrängung*, una represión en juego. Esto implica que el arte crea objetos que intentan sustituir, en el sentido de bordear y representar, el vacío de la Cosa. A diferencia de la religión y de la ciencia. Porque la primer, dice Lacan, apunta a evitar ese vacío, es un modo de respetarlo, en ella hay una *Verschiebung*, un desplazamiento; este mecanismo implica que el afecto que puede suscitar el vacío se evita trasladándolo y enlazándolo a toda una trama significativa. En resonancia con Heidegger, para Lacan el discurso científico descrea del vacío y lo rechaza, de lo que se trata es de *Verwerfung*, forclusión de la Cosa.

En las clases X, “Breves comentarios al margen”, y XI, “El amor cortes en anamorfosis”, del *Seminario 7*, Lacan comenta y aborda distintas obras pictóricas como formas de tratamiento de la Cosa, y particularmente, la pintura es para él: “... en primer término, algo que se organiza alrededor de un vacío” (1959-1960: p. 167). Para ejemplificar su abordaje, toma distintas producciones: el cuadro *Después de la Erección de la Cruz de Rubens* del pintor Domenico Piola; *Los embajadores* de Hans Holbein “el Joven”; el arte prehistórico en las paredes de cavernas; las manzanas que pinta Paul Cézanne.

De las obras de Piola y de Holbein, lo que le interesa es la anamorfosis[iii] en juego en ellas[iv]. Le llama la atención que con esta técnica una imagen legible surge en el lugar mismo de una imagen ininteligible, es decir, a partir de una forma indescifrable. Por ejemplo, el cuadro de Piola, imitación de un cuadro de Peter Paul Rubens[v], se organiza en una imagen clara y comprensible mediante el reflejo de un espejo cilíndrico colocado

sobre una superficie plana que es copia del cuadro, es decir, en la cual hay líneas confusas, formas estiradas y distorsionadas. Respecto del cuadro de Holbein, situándose en el lado lateral de la obra, mirándolo oblicuamente[vi], se revela la anamorfosis de la calavera, pero ésta aparece a primera vista y en primer plano, como un enigmático objeto oblicuo, una extraña forma alargada. Es precisamente esa dimensión de destrucción de la imagen y de su trascendencia lo que buscamos dice Lacan, de manera anamórfica o analógica, pues dicha dimensión muestra que la imagen “sólo está allí en tanto que significativa” (Lacan, 1959-1960: p. 168), es decir, en tanto trazo, marca sin significado. Y esa “nada” de significado que esta técnica pone en juego, ese vacío de representación, es lo que le sirve para dar cuenta de uno de los modos posibles de cercar el vacío de la Cosa.

Otro aspecto que destaca de la anamorfosis es la inversión que con ella hace el artista del uso del espacio, la ilusión de que el espacio es algo distinto de la creación del vacío[vii]. El artista genera un cambio, una alteración en esa ilusión al hacerla entrar en “esa realidad muda que es *das Ding*” (Lacan, 1959-1960: p. 70). Por ejemplo, con esta técnica, deformando toda la unidad de la imagen o introduciendo un objeto deformado en ella, hace de la obra pictórica “el soporte de esa realidad en tanto que oculta” (Lacan, 1959-1960: p. 173), es decir, genera que la obra se organice alrededor de ella.

Lacan también se sirve del arte prehistórico situado en las paredes de cavernas para ejemplificar otro modo de la pintura de invertir aquella ilusión del espacio y de organizarse alrededor del vacío. Le asombra la elección de una caverna como el sitio para crear y contemplar imágenes. Se pregunta: *por qué se elegía una cavidad subterránea*, si un emplazamiento así ofrece dificultades y obstáculos tanto para producirlas como para ir a contemplarlas; *por qué esas imágenes en las paredes de una caverna*. Propone llamar a dichas imágenes “pruebas”, *épreuves*, en sentido subjetivo y objetivo del término.

Pruebas para el artista en tanto oportunidad de experimentar, probar y ensayar. Un acto que permite pensar “en algo así como el nacimiento de cierta posibilidad creadora” (Lacan, 1959-1960: p. 172), que, además, se hace encima de lo que fue dibujado antes por otro. Pues, como lo recuerda Lacan, esas imágenes suelen recubrirse unas a otras. En el sentido objetivo, son pruebas de la subsistencia misma de poblaciones de cazadores, ligándose así a la relación estrecha que éstas mantenían con el mundo, pero, además, son pruebas de “ese algo” (Lacan, 1959-1960: p. 172) que va más allá de lo sagrado, que es: “... lo que intentamos fijar en su forma más general mediante el término de la Cosa. Es la subsistencia primera, diré desde el ángulo de la Cosa” (Lacan, 1959-1960: p. 172).

De esta manera, Lacan entiende a la pintura rupestre como un ejercicio de experimentación y creación que apunta a fijar sobre las paredes “al habitante invisible de la cavidad” (1959-1960: p. 172), a fijar las marcas de su paso por el mundo y las de su población. Pero también, a fijar ese *algo* que define y da cuenta

de la presencia de lo humano, aunque justamente, y por eso mismo, *lo humano* se nos escapa, a figurarlo en las paredes del vacío mismo. En ese sentido, Lacan plantea que en una obra de arte se trata siempre “de cercar la Cosa” (1959-1960: p. 173). Siguiendo con esta perspectiva, encuentra en la forma de Cézanne de pintar manzanas, sobre todo hacia el final de su obra[viii], otro modo posible de circunscribir la Cosa. Al hacerlas, dice, Cézanne finge imitarlas, porque lo que está en juego en esas pinturas es algo diferente de la imitación. Hace otra cosa que imitar manzanas. Se trata de la “presentificación del objeto” (Lacan, 1959-1960: 174), de su *cosidad* de manzana, y de la apertura a la dimensión de la Cosa[ix]. Por eso, esta última forma de Cézanne de imitar manzanas, o de hacer que las imita, es la más cautivante y sorprendente[x], porque es la que más se orienta hacia una técnica de presentificación del objeto. Y cuanto más presentificado el objeto en tanto imitado, más abre esa dimensión en la cual la ilusión “se quiebra y apunta a otra cosa” (Lacan, 1959-1960: p. 174).

En ese sentido, Lacan sostiene que los pintores se sirven de las propiedades de las líneas: “... para hacer resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer -hablando estrictamente, en ningún lado” (1959-1960: p. 168). Hacer surgir de las líneas algo que no está en las líneas mismas: hacer surgir la presencia de una nada, del vacío que representa y presentifica la Cosa.

La Cosa lacaniana siempre se presenta como velada, como representada por otra cosa. En este punto cabe preguntarse: *de qué modo lo imaginario puede figurar lo imposible de imaginar; de qué tipo de representación se trata aquella que representa lo imposible de representar, lo radicalmente fuera del sentido*. La pintura hace allí su aporte. Si bien hablar de ella en términos de unidad y homogeneidad es un problema, y cada artista tiene su modo de representar ese lugar innombrable, más aún, cada obra pictórica pone en juego *un modo*, la pintura tiene una manera particular de representar la Cosa, de bordear este objeto inaccesible.

Ese modo particular de la pintura Lacan lo delimita al analizar aquellas cuatro creaciones pictóricas sobre las que nos detuvimos: distorsionando y deformando imágenes; introduciendo líneas confusas y formas desfiguradas; organizando el espacio pictórico alrededor de un espacio vacío; mediante una técnica pictórica que presentifica al objeto; la pintura introduce la posibilidad de crear ese “algo” en lo cual la imagen misma se fractura, apuntando a una dimensión que va más allá de ella, abriendo un lugar vacío de contenido que designa la Cosa, tornándose así la pintura, en el soporte de ese *algo* enigmático.

Comentarios finales

La articulación que exploramos entre el vacío y lo pictórico del *Seminario 7* (1959-1960) permite pensar en una función del registro de lo imaginario que no es de velar ni obturar el registro de lo real, sino la de bordearlo. Esa función de lo imaginario -de la imagen y lo visual- implica la puesta en juego de un modo de

representación que hace de borde al vacío del agujero real, que no taponar, ni evita ni rechaza ese vacío que el arte, la filosofía y el psicoanálisis se disponen a bordear.

Asimismo, dicha articulación está en resonancia con la conceptualización de lo imaginario y el arte que propone en el *Seminario 24* (1976-1977), y en ese sentido, es una contribución para el estudio de lo imaginario en los últimos años de su enseñanza. Pues en ese curso, sirviéndose de la teoría de nudos y de la topología de superficies, plantea la posibilidad de que lo real esté en continuidad con lo imaginario (clase: 18/01/1977), lo imaginario no reducido al registro de las resistencias del yo, sino en apertura a lo real. Desde esta perspectiva, sostiene que el cuerpo es tórico y también el mundo (clase: 14/12/1976). Y el arte es entendido como un saber-hacer, un decir que puede ser poético (clase: 18/01/1977). Un decir cuyo efecto puede ser de agujero, y no sólo de sentido (clase: 17/05/1977), que resuena en el cuerpo... El cuerpo así, atravesado y abierto a lo que hace agujero en la estructura.

NOTAS

[i] Que implique un vacío significa también que la sublimación pone en juego una satisfacción pulsional, pues recordemos que, desde Freud, la sublimación es uno de los destinos de la pulsión y ésta se satisface contorneando ese vacío. Ahora bien, Lacan destaca que hay un resto de goce pulsional irreductible, imposible de ser sublimado (1959-1960).

[ii] El amor cortés también es propuesto como ejemplo. Si bien en este capítulo tomamos y trabajamos los ejemplos lacanianos del vaso, la colección de cajas de fósforos, y de distintas obras pictóricas, no queríamos dejar de destacar que Lacan también, como Heidegger, encuentra en literatura y en la poesía la posibilidad del surgimiento de la presencia de la Cosa.

[iii] La anamorfosis es un dibujo o una pintura que ofrece a la vista una imagen deformada y confusa, pero que, al mirarla desde cierto ángulo, o a través de un espejo curvo o cilíndrico, ofrece una imagen acabada. Por eso se dice que es una deformación reversible de una imagen.

[iv] En el *Seminario 11* Lacan vuelve a servirse de estos dos cuadros, pero en esa ocasión los articula con el surgimiento del objeto a nivel de la falta: del falo como *menos fi*, (-f), el objeto imaginario de la castración (clases del 26/02/1964 y del 04/03/1964).

[v] Se trata de la obra *La elevación de la cruz* (1610-1611).

[vi] También se puede reconocer la imagen de la calavera mediante el reflejo del dorso de una cuchara.

[vii] Esta idea de que el vacío organiza el espacio y la superficie está en relación con la idea de que el corte engendra la superficie, idea que Lacan trabaja en el *Seminario 9* sirviéndose de la topología de superficies.

[viii] Entre los cuadros a los que hace alusión la referencia de Lacan, podemos incluir *Cesto de manzanas* (1890), y *Naturaleza muerta con manzanas* (1890).

[ix] En estas obras Cézanne pinta un objeto y lo repite. Es el mismo objeto, manzanas, pero a la vez, cada una es distinta a la otra. En ese sentido, podríamos decir que esta técnica de imitación y repetición del objeto pone en juego la repetición de la diferencia, al mismo tiempo, de lo que perdura como *lo mismo*. Se trata de la puesta en juego de la diferencia significativa, pero con el propósito de presentificar lo que del objeto no tiene diferencia, lo que no varía y que se relaciona con el registro de lo real: *la mismidad*, la relación del objeto consigo mismo, que se articula con la *cosidad* del objeto, el ser una *cosa* en *sí misma*, más allá de los rasgos y cualidades, como también lo vimos en la colección de cajas de fósforos que analiza Lacan.

[x] Así lo expresa Lacan: "Todos saben que hay un misterio en el modo que tiene Cézanne de hacer manzanas, pues la relación con lo real tal como se renueva entonces en el arte hacer surgir al objeto de un modo que es lustral, que constituye una renovación de su dignidad, a través de la cual, si me permiten la expresión, son datadas de una manera nueva esas inserciones imaginarias" (Lacan, 1959-1960: p. 174).

BIBLIOGRAFÍA

- Freud, S. (1915) "La represión". En: *Obras completas*. Amorrortu. Buenos Aires, 2005, t. XIV. P.p. 137-152.
- Heidegger, M. (1949) "La Cosa". En: *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994. Pp. 143-159.
- Heidegger, M. (1950) "El habla", En: *De camino al habla*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2002. Pp. 8-25.
- Lacan, J. (1954-1955) *El Seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós. Buenos Aires, 2003.
- Lacan, J. (1955-1956) *El Seminario. Libro 3: Las psicosis*. Paidós. Buenos Aires, 2006.
- Lacan, J. (1956-1957) *El Seminario. Libro 4: La relación de objeto*. Paidós. Buenos Aires, 2006.
- Lacan, J. (1959-1960) *El Seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós. Buenos Aires, 2004.
- Lacan, J. (1961-1962) *El Seminario. Libro 9: La identificación*. Inédito.
- Lacan, J. (1964) *El Seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- Lacan, J. (1976-1977) *El Seminario. Libro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Inédito.
- Pessoa, F. *Libro del Desasosiego*. Emecé. Buenos Aires, 2012.