

IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2012.

El objeto a como mirada: La “función cuadro”. Lacan y la obra de arte en el Seminario 11.

Lutereau, Luciano.

Cita:

Lutereau, Luciano (2012). *El objeto a como mirada: La “función cuadro”. Lacan y la obra de arte en el Seminario 11*. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-072/828>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/emcu/GFn>

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 OBJETO A COMO MIRADA: LA “FUNCIÓN CUADRO”.

LACAN Y LA OBRA DE ARTE EN EL SEMINARIO 11

Lutereau, Luciano

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En este artículo nos proponemos reconstruir la conceptualización del objeto *a* como mirada explicitando -en un primer apartado- las referencias críticas a Sartre y Merleau-Ponty; luego, en un segundo apartado, nos ocuparemos del hilo conductor de la exposición lacaniana: la “función cuadro”; es decir, Lacan toma la obra de arte visual como referencia de la cual extraer una formalización del objeto mirada. Por último, plantaremos la pregunta de si la utilización de la obra de arte como hilo conductor tiene alguna repercusión en el contexto de una teoría del arte.

Palabras Clave

Mirada, Cuadro, Lacan

Abstract

THE OBJECT PETIT A AS GAZE: THE “FUNCTION OF PICTURE”.
LACAN AND THE ARTWORK IN THE SEMINAR 11

This article intends to reconstruct the conceptualization of the object petit *a* by elucidating in the first section the critical references to Sartre and Merleau-Ponty; then in the second section the guiding thread of Lacan’s exposition will be addressed: the “function of picture”, where Lacan takes the visual artwork as a reference from which to obtain a formalization of the object gaze. Finally, the question of whether the use of the artwork as a guiding thread has any impact in the context of art theory will be posed.

Key Words

Gaze, Picture, Lacan

En el *seminario 11*, Lacan tematiza el objeto *a* como mirada en un conjunto de cuatro clases. El desarrollo de estas clases se encuentra subtendido por la interlocución con la, entonces reciente, publicación del libro póstumo de Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (1964), y en discusión con la fenomenología sartreana de la mirada en *El ser y la nada* (1943).

En este artículo nos proponemos reconstruir la conceptualización del objeto *a* como mirada en ese conjunto de clases explicitando -en un primer apartado- estas referencias críticas; luego, en un segundo apartado, nos ocuparemos del hilo conductor de la exposición lacaniana: la “función cuadro”; es decir, Lacan toma la obra de arte visual como referencia de la cual extraer una formalización del objeto mirada. Por último, plantaremos la pregunta de si la utilización de la obra de arte como hilo conductor tiene alguna repercusión en el contexto de una teoría del arte.

La hipótesis que nos proponemos demostrar es que si bien Lacan se sirve de los aportes de Merleau-Ponty y Sartre, estos últimos no agotan la originalidad de la propuesta lacaniana del objeto *a*: si bien estos autores comparten modelos topológicos de reversibilidad para pensar, ya sea la fenomenología de la carne (Merleau-Ponty) y la noción de objeto (Lacan), la concepción lacaniana de la mirada tiene una especificidad irreductible: antes que como lo invisible del campo de la visibilidad -su punto ciego- la mirada se presenta como aquello que contraviene toda visión como su punto de imposibilidad. Este aspecto es demostrado por lo que Lacan llama la “función cuadro”, motivo que expondremos en el segundo apartado de este artículo, luego de realizar una presentación general de la cuestión en el *seminario 11*. Asimismo, que Lacan utilice la obra de arte como referencia permanente, no quiere decir que esté pensando propiamente el fenómeno estético, aunque de su formalización puedan desprenderse aportes para una teoría estética, como recientemente han destacado autores como Recalcati (2006).

La esquizia del ojo y la mirada

En la clase del 19 de febrero de 1964, Lacan presenta el campo escópico a partir de la esquizia del ojo y la mirada, y ya expone una primera objeción a toda aproximación fenomenológica:

“La esquizia que nos interesa no es la distancia que se debe al hecho de que existan formas impuestas por el mundo hacia las cuales nos dirige la intencionalidad de la experiencia fenomenológica, por lo cual encontramos límites en la experiencia de lo visible. La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que nos encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración.” (Lacan, 1964, 81)

El signo de la castración se manifiesta en el campo escópico mediante una operación simbólica particular: la elusión. La esquizia de la mirada, para Lacan, se verifica en la función de lo dado a ver de la mancha, cuya operatoria se trasunta en una atracción que preexiste a la visión posible, aunque dicha mancha deba ser entendida como una cicatriz resultante de la elusión de la mirada.

La atracción por un aspecto parcial ya había sido destacada por Lacan en el *seminario 10*: “Lunares y tejidos de belleza -permítanme proseguir con el equívoco- muestran el lugar del *a*, reducido aquí al punto cero” (Lacan, 1962-63, 274). Lo mismo puede decirse del carácter elusivo:

“La base de la función del deseo es, en un estilo y una forma que se tienen que precisar cada vez, este objeto central *a*, en la medida en que está, no sólo separado, sino siempre elidido, en otro lugar que allí donde soporta el deseo, y sin embargo en relación profunda con

él. Este carácter elusivo no es en ningún otro lugar más manifiesto que en el nivel de la función del ojo.” (Lacan, 1962-63, 274)

Sin embargo, el carácter específico del *Seminario 11* está en situar del modo más acabado la estructura a la que responden ambos aspectos: la función de la mancha se consolida en los “peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico” (Lacan, 1964, 82). La estructura del mundo visible se organiza en la composición de un punto ciego y una mancha, sin que ambos aspectos deban confundirse.

En el dar a ver se define lo propio y “lo esencial de la satisfacción escópica” (Lacan, 1964, 84), cuya eficacia se verifica en la reducción del objeto *a* en un punto luminoso evanescente que “deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia” (Lacan, 1964, 84).

De este modo, lo invisible, que Merleau-Ponty (1964) planteara en términos ontológicos, como el esquema metafísico de la carne que subtiende al vidente-visible,[1] en Lacan se resuelve por la vía del objeto *a* y el escotoma. En la clase del 26 de febrero de 1964, Lacan introduce la noción de escotoma para esquematizar el modo en que “la mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente, con que el sujeto confunde su propio desvanecimiento” (Lacan, 1964, 90). Este desvanecimiento es explicitado por Lacan de un modo distinto al que entreviera Sartre en su analítica de *El ser y la nada* (1943). Sartre entiende que en la relación con el Otro, la mirada es anonadada en la donación objetiva de su cuerpo como un en-sí. “En tanto estoy bajo la mirada, escribe Sartre, y si veo el ojo, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada” (Lacan, 1964, 91). Sin embargo, Lacan critica la descripción sartreana, buscando un punto de positivización de la mirada en el campo escópico. Dice Lacan, comentando el análisis sartreano:

“¿Es éste análisis fenomenológico exacto? No. No es cierto que cuando estoy ante la mirada, cuando la obtengo, no la veo como mirada.” (Lacan, 1964, 91)

“La mirada se ve” (Lacan, 1964, 92), afirma Lacan. Para dar cuenta de esta presencia en el campo escópico, aunque escotomizada, Lacan desarrolla una lectura del fenómeno de la anamorfosis realizando el análisis de *Los embajadores*, de H. Holbein.

La anamorfosis

La pintura de Holbein es comentada por Lacan como la fuente de la cual extraer un saber aplicable a toda obra de arte: la función cuadro. La concepción lacaniana de la función cuadro se emancipa de cualquier sistema clasificatorio de las artes para indicar, por el contrario, un criterio diferencial interno al arte como tal. Donde hay función cuadro hay arte, donde la función está ausente no hay arte:

“¿Cómo podríamos, en consecuencia, definir la ‘función cuadro’? Ponemos de relieve al menos dos significaciones. La primera está en referencia a la *tyche*, en el sentido en que la obra de arte debe tener, para ser considerada como tal, la capacidad de producir un encuentro con lo real. Pero este encuentro se funda sobre la inversión de la idea de aprehender la obra: no es el sujeto el que contempla la obra, sino que es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto.” (Recalcati, 2006, 22)

En este mismo sentido, Ch. Buci-Glucksmann, en su libro *Folie de voir. De l'esthétique baroque* (1986) presenta la pintura de acuerdo con lo que entiende como una avidez de la mirada. Es importante destacar que Buci-Glucksmann apoya su exposición en argumentos tomados de Merleau-Ponty y Lacan. La pintura -el Barroco en particular- se caracterizaría, entonces, por pretender ver lo invisible, en su afán por documentar el escorzo, el pliegue del movimiento y la perspectiva; y, respecto de este último punto, también, por ese fenómeno particular que es la anamorfosis.

El término anamorfosis comenzó a utilizarse en el siglo XVII, aunque dicha técnica ya era tenida como un curioso corolario del descubrimiento de la perspectiva en los siglos XIV y XV. De acuerdo con S. Sarduy, en su ensayo *La simulación* (1982) la anamorfosis obliga a un descentramiento, tal como el que Kepler promoviera respecto del sistema galileano. Lo que la anamorfosis pone de manifiesto es que la composición de dos perspectivas no es integrable en una perspectiva general. De un modo preciso, Sarduy propone en su ensayo la identificación del “punto ciego” con el inconsciente del psicoanálisis, encontrando en esta relación un aporte sugestivo para este artículo. Lacan, por su parte, en la clase que se viene comentando, realiza una referencia a Baltrāsūtis, recomendando su libro *Anamorfosis o perspectivas curiosas*. Es importante constatar que Lacan ya había hecho alusión a este autor ejemplar en el *seminario 7*, siendo que en esta clase del 26 de febrero de 1964 afirma: “En mi seminario utilicé mucho la función de la anamorfosis, en la medida en que es una estructura ejemplar” (Lacan, 1964, 92). Acto seguido, pregunta a su auditorio: “¿en qué consiste una anamorfosis, simple, no cilíndrica?”. Con estas dos últimas menciones cabe subrayar que Lacan no sólo se refiere de modo ocasional a esta estructura, sino que la considera ejemplar para el desarrollo de su *seminario*, y de su método, podría agregarse, y que había estudiado dicha estructura con detalle: las anamorfosis pueden ser planas o cilíndricas, según requieran un espejo cóncavo de reflexión, o no.

No nos detendremos aquí a explicitar la erudición de Lacan al respecto, que no es poca, y que sólo cabe reseñar para, luego, atender a lo importante: el desarrollo de la investigación geométrica en el Renacimiento, la referencia de Leonardo Da Vinci (en cuyos cuadernos se encontraron anotaciones relativas a la anamorfosis) las invenciones de Dürero, etc. Es notorio que Lacan está desarrollando su argumento teniendo en mente la articulación de la técnica artística. Sin embargo, el concepto específico del psicoanálisis del que busca dar cuenta en el recurso a esta técnica se formula en la siguiente pregunta:

“¿Cómo es posible que, en ellas, a nadie se le haya ocurrido evocar... el efecto de una erección?... ¿Cómo no ver en esto, inmanente a la dimensión geometral -dimensión parcial en el campo de la mirada, dimensión que nada tiene que ver con la visión como tal- algo simbólico de la función de la falta, de la aparición del espectro fálico?” (Lacan, 1964, 95)

El análisis lacaniano de la mirada, luego de la introducción de la teoría del objeto *a*, busca dirimir una relación que había quedado pendiente a partir de la reformulación del falo simbólico en el *seminario 8*: la articulación entre falo y objeto. En el *seminario 10*, la propuesta encarnada del falo como órgano, haciendo de éste un objeto más en la serie de las formas del objeto *a*, más que pensar dicha relación disolvía el problema. Por un lado, Lacan realiza una lectura de la pintura a partir de sus elementos figurados, “esos objetos son todos símbolos de las ciencias y de las artes tal como

estaban agrupadas en esa época en los trivium y quadrivium”. En esta presentación falicizada de objetos, la aparición alegórica de la calavera no hace más que reenviar a la lección del *seminario 8* respecto de la vacilación de la representación en la escena a partir de la manifestación de la *presencia real* del falo como símbolo (Cf. Lacan, 1960-61, 320). Sin embargo, ésta no es toda la articulación que Lacan extrae en su lectura de *Los embajadores*.

“Todo esto nos hace ver que en el propio ámbito de la época en que se delinea el sujeto y en que se busca la óptica geometral, Holbein hace visible algo que es, sencillamente, el sujeto como anonadado -anonadado en una forma que, a decir verdad, es la encarnación ilustrada del menos fi de la castración.” (Lacan, 1964, 95)

Se destaca, entonces, que en la articulación que Lacan promueve, la propuesta está en articular el falo como símbolo con el objeto *a* a través de la presencia negativa del falo imaginario: la captura de la mirada, en la cicatriz de la mancha, es la sutura que en lo imaginario encarna la operación simbólica del falo al hacer a la mirada condescender al placer de la visión. La operación del falo simbólico hace de la mirada una función pulsátil:[ii]

“Pero la función de la mirada ha de ser buscada aún más allá. Veremos entonces dibujarse a partir de ella, no el símbolo fálico, el espectro anamórfico, sino la mirada como tal.” (Lacan, 1964, 96)

La intersección del objeto mirada y el falo es sólo un aspecto de la estructura de la visión, en la cual el objeto opera como causa de deseo. Que el objeto *a* tiene la estructura de un agujero, de una hiancia esplendente, es algo que sólo puede explicarse por su entrecruzamiento con el falo.

En la clase del 4 de marzo de 1964, Lacan plantea la luz como un componente esencial de lo visible:

“En el ámbito de lo geometral, como lo denominé, la luz parece, a primera vista, darnos el hilo conductor. En efecto, la vez pasada vieron cómo ese hilo nos une a cada punto del objeto, y lo vieron funcionar de verdad como hilo cuando atraviesa la retícula en forma de pantalla sobre la cual vamos a identificar la imagen.” (Lacan, 1964, 100)

La imagen queda identificada, entonces, con una pantalla. No obstante, la función de la luz no debe ser confundida con la de la proyección geométrica. Para Lacan, la luz tiene una autonomía propia en el campo de la mirada, al igual que en las imágenes barrocas. “La luz se propaga en línea recta, sin duda, pero se refracta, se difunde, inunda, llena” (Lacan, 1964, 101). Lacan se propone demostrar que la relación del sujeto con la luz es distinta del lugar del punto geometral. La mirada de las cosas se estructura en el punto luminoso que captura la visión, tal como Lacan intenta demostrar con una anécdota personal en la que un pequeño pescador le indicó cómo era visto por una lata en el mar. “Lo que es luz me mira [...] En lo que se me presenta como espacio de la luz, la mirada siempre es algún juego de luz y de opacidad” (Lacan, 1964, 104). La mirada es esa reverberación ante la cual el sujeto se identifica como una mancha, pasando a formar parte del cuadro.

¿Teoría lacaniana de la pintura?

Según Lacan, en la obra de arte, el artista se impone como mirada, ese podrá ser su estilo, su síntoma o su nombre:

“Voy a proponer la tesis siguiente -ciertamente, algo que tiene que ver con la mirada se manifiesta siempre en el cuadro. Bien lo sabe el pintor, porque su elección de un modo de mirada, así se atenga a ella o la varíe, es en verdad su moral, su indagación [...]. Aún en los cuadros más desprovistos de mirada, o sea, un par de ojos, cuadros donde no hay representación ninguna de la figura humana, tal o cual paisaje de pintor holandés o flamenco, acabarán viendo, como en filigrana, algo tan específico de cada pintor que tendrán la sensación de la presencia de la mirada.” (Lacan, 1964, 108)

Si bien Lacan circunscribe la deposición de la mirada en el goce estético, debe tenerse presente, asimismo, que destaca que hay toda una pintura que se mantiene fuera de este campo: el expresionismo; además, si bien sostiene que la relación entre el pintor y el aficionado [...] es un juego, un juego de trompe-l'oeil” (Lacan, 1964, 109), más interesante aún es que Lacan afirme que en esta referencia al engaño intrínseco a la pintura no hay ninguna alusión a lo figurativo. Quiere decirse con esto que la teoría lacaniana de la pintura no se propone distinguir modalidades de la representación artística, sino cernir el estatuto de la apariencia y la condición de posibilidad de lo visible. La función de la mancha, el punto luminoso, todos los componentes de la estructura del dar a ver, dan cuenta del arraigo de la obra de arte en la carne del cuerpo, habitando un mismo agujero.

La clase del 11 de marzo de 1964 -titulada “¿Qué es un cuadro?”-, es el último eslabón de este recorrido, que propone, a su vez, el punto de capitón de todos los desarrollos anteriores de la introducción de la noción de objeto *a*. De acuerdo con esta exposición, esta clase demuestra que el desarrollo de la teoría psicoanalítica lacaniana tiene como corolario una teoría estética:

“Uno de los juegos más fascinantes es encontrar en el cuadro la composición propiamente dicha, las líneas de separación de las superficies creadas por el pintor, las líneas de fuga, las líneas de fuerza [...]. En un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia.” (Lacan, 1964, 115)

En este punto, se trata del alojamiento de la mirada reverberante -piénsese, por ejemplo, en la *Exposición de estampas* de Escher-. Lacan recomienda una técnica de análisis visual que atienda al criterio compositivo de la obra, a su forma y a su modo de aparición. Este último aspecto es ilustrado con la mención de un término que luego cobraría una relevancia excepcional en su obra: “semblante” (Lacan, 1964, 114). El ser de la obra de arte es de semblante, y eso no quiere decir otra cosa que el hecho de que la obra se da a ver en un más allá de la apariencia, que, al mismo tiempo, es su aparecer: “El cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia” (Lacan, 1964, 119). La obra de arte no es ni tiene un ser por procuración, de ahí que el problema de la representación sea un gran problema que deba resolverse luego de la introducción de la noción de objeto *a*: “El cuadro no actúa en el campo de la representación” (Lacan, 1964, 115). Esta cuestión sería retomada por Lacan dos años después en el *seminario 13 a través de su análisis de otra obra pictórica: Las Meninas*, de Velázquez. En este nuevo contexto, el concepto para elaborar el problema de la representación sería el término freudiano: “representante de la representación”. Puede notarse la pregnancia de esta última consideración a partir de la siguiente referencia:

“¿O estará el principio de la creación artística en el hecho de que ésta extrae -recuerden como traduzco *Vorstellungsrepräsentanz*- ese algo

que hace las veces de representación? ¿A eso les conduzco distinguiendo el cuadro de la representación?” (Lacan, 1964, 117)

Bibliografía

Buci-Glucksman, Ch., *La folie du voir. La esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

Kripper, A.; Lutereau, L.(Comp.) *Arqueología de la mirada*, Buenos Aires, Letra viva, 2011.

Lacan, J. (1964) *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

Lacan, J. (1962-63) *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

Lacan, J. (1960-61) *El seminario 8: La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Merleau-Ponty, M. (1964) *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Recalcati, M. (Comp.) *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2006.

Sartre, J.-P. (1943) *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Losada, 1976.