

Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Artes

Licenciatura en Artes Plásticas

Arte y Psique

Estética de la letra

Material didáctico

elaborado por: Angélica Marengla León Alvarez

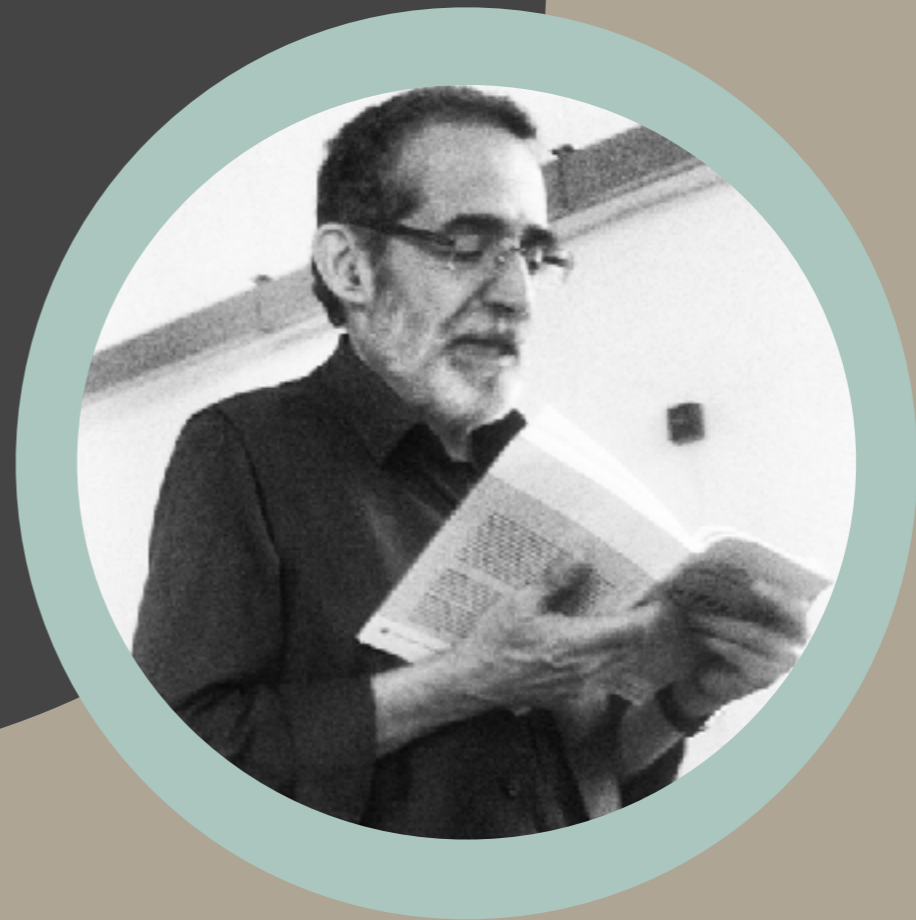
fecha de elaboración: marzo de 2018

estética de la letra

encuentro contingente con aquello
que siempre ha estado

punctum y studium

Humberto Chávez





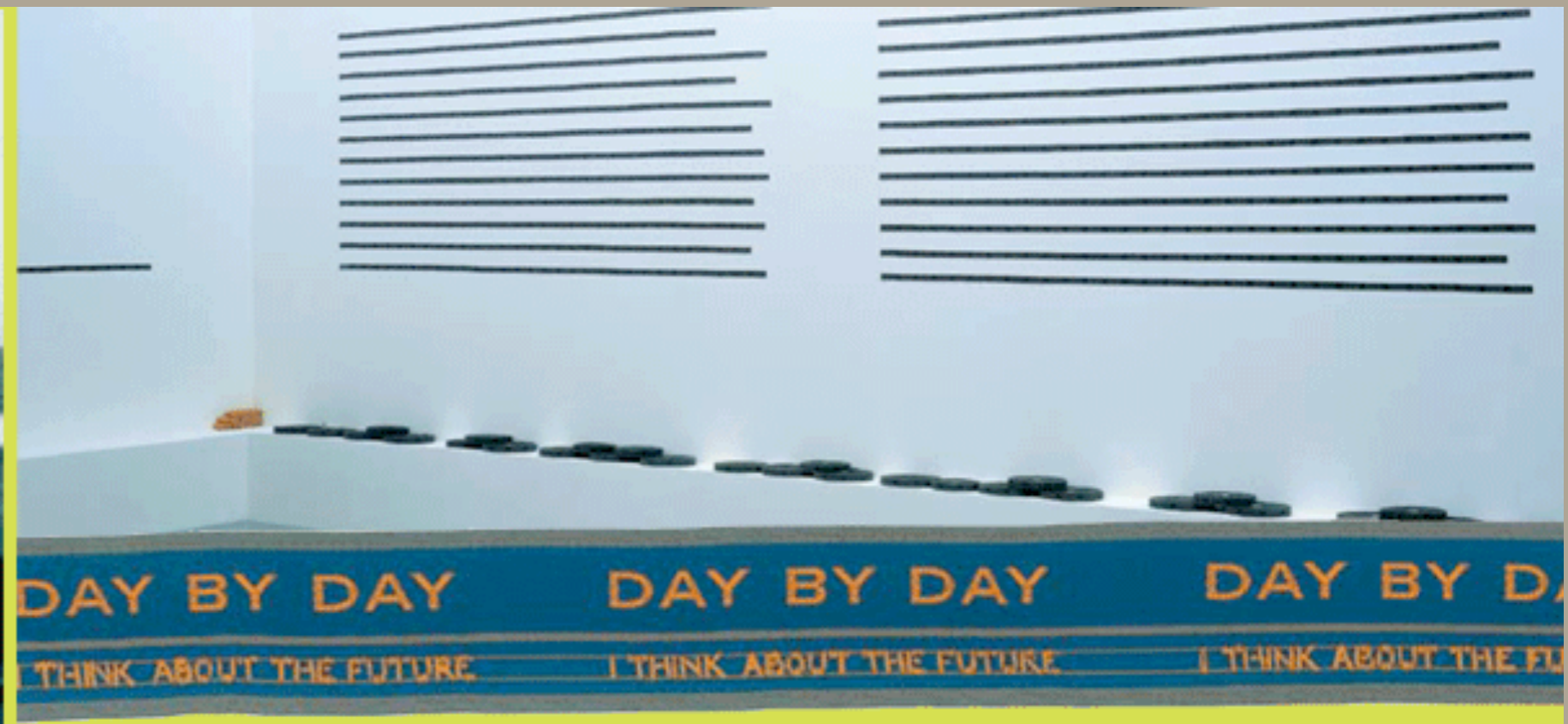




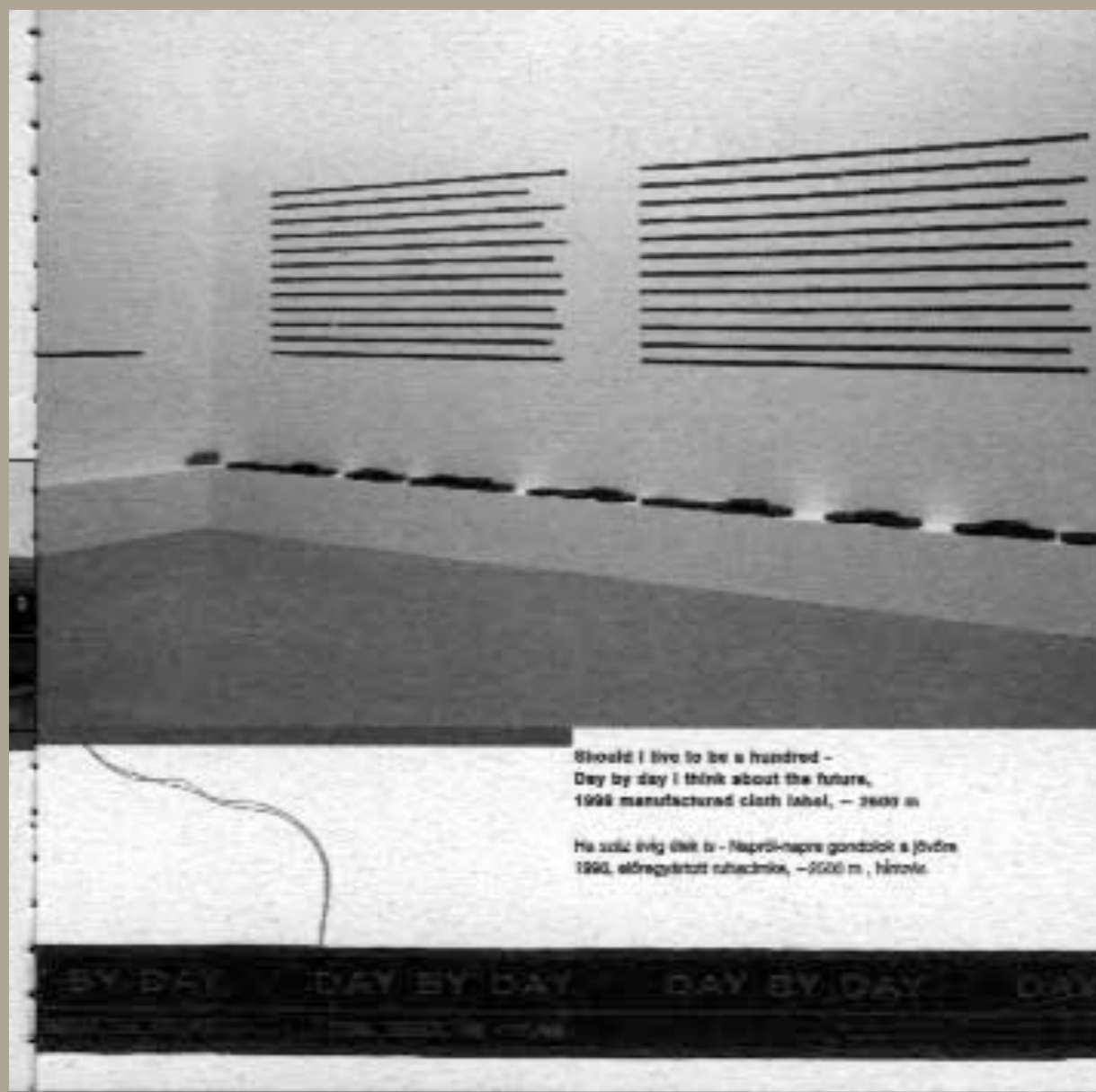
encuentro contingente como
efecto del *clínamen*

Emese Benczúr





SHOULD I LIVE TO BE A HUNDRED - DAY BY DAY I THIK ABOUT THE FUTURE



lituraterra

literatura

letter

litter

litura

terra

la carta robada

disyunción entre la letra y el
mensaje

Dora García



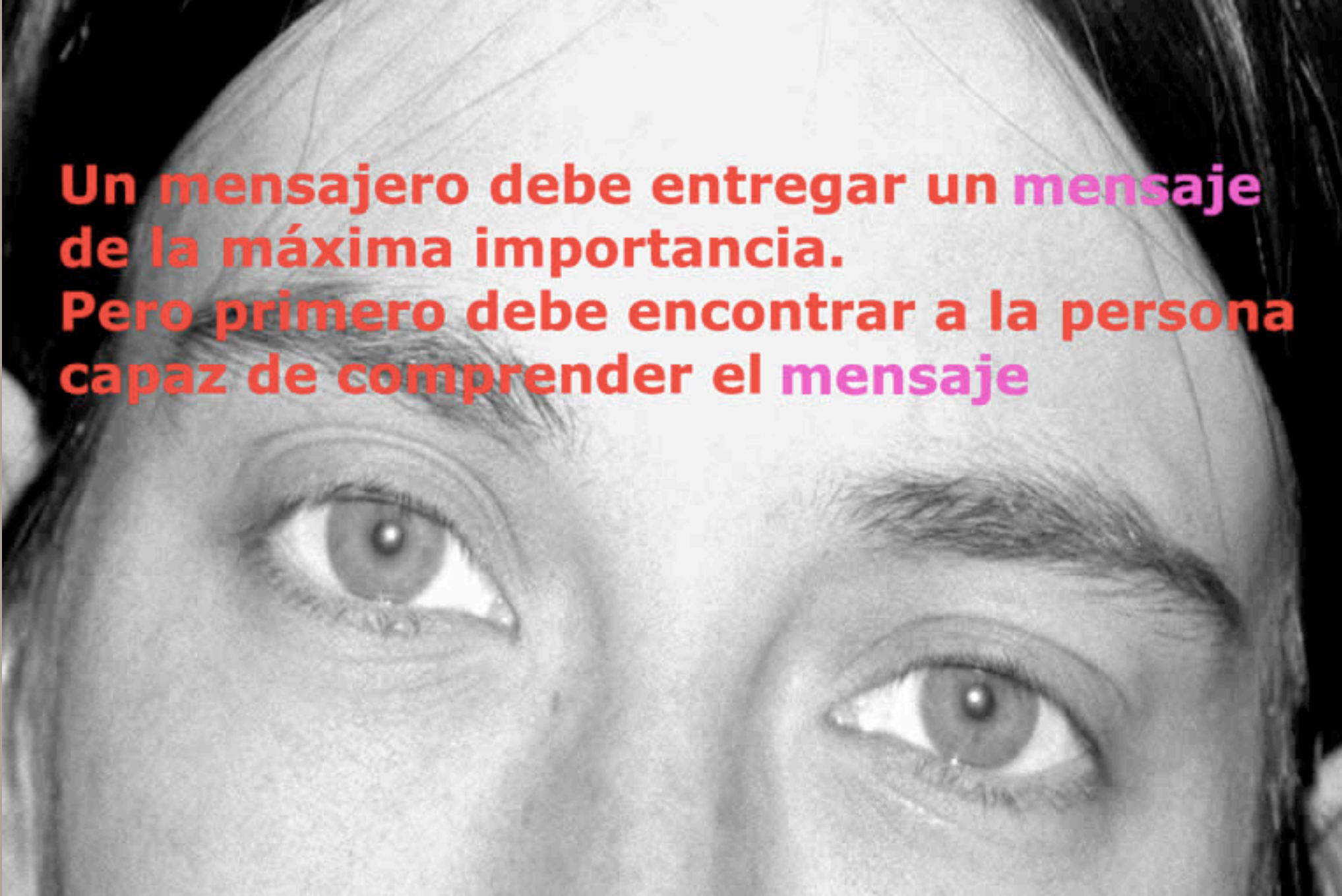


El mensajero

Bruselas, 2002

Paris, 2006

Barcelona, 2006

A close-up, black and white photograph of a person's face, focusing on their eyes. The person has light-colored eyes and is looking slightly to the right. The image is used as a background for the text.

**Un mensajero debe entregar un mensaje
de la máxima importancia.
Pero primero debe encontrar a la persona
capaz de comprender el mensaje**

caligrafía

la huella singular aplasta lo
universal del significado

Qiu Zhijie





Heart·Sutra 1999





猶在夢寐無所識者欲斷家多時
其識亦復如是余創子是謂非空如
空不空異世世所是空空如夢也
行識亦復如是余創子是謂非空如
生不滅不垢不淨不增不減是故
無色無受想行識無眼耳鼻舌心
意識身及觸法無眼及乃至無
是物亦無毛髮骨乃空無走兔
空書無若集欲道無若
攝故善持戒律微細
無望得無望得無望有惡物遠
夢想空是深學三世諸佛微細
家多欲得無若多緣三義三義也
觀善法深學多是大神聖是大明
無上境是無等若受法論一切苦
不危故聖德是深學家多聖即說
揭帝明帝 微羅攝帝 微羅攝帝



「你們這些人，不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」

「你們不要以為你們是神，你們是肉體，你們是血。」





polisemia

el sentido se multiplica

22/8/19 P. 117 Interpretation of the letters contains

- Thief vs. night, steal on an air - taking the night + breath
- Thief - lig toir - belonged
- Thief - lig toir - nine traits - Traits at table - consult 1900
- Thief - lig toir - Binding eye - left; low death - passing of time
- lighting - look - should - wedding - widow's 'business' - marriage - Wake, Groggins
- Clap - ro - Thunders
- are from the square, overflowing on a time
- Good Son - Steve - Monday's daughter - Monday's lot - eye of - wing - losing
- Good Son - Steve - Monday's child - show - a dear? - repeating - Monday/Steve
- Good Son - Steve - Monday's child - show - a dear? - repeating - Monday/Steve
- Hold well - well (Walt) - Eels, + speltain. - all all all... - bad bad
- Tall hole well - Shimmer -
- Finnegan's chin - which - children - Rhymers -
- At the highness - mechanical chisel - grubs/grub!
- At the highness - Take hold in Sands - Sightseeing at night - reverberating - shadows of night - presence of sound. - (Get confused by echoes, slurring - all languages - N - part of - language - HCE -)
- Wife at attention - Prostitute - Concubine - anything at all - talk talk, etc. - car - on page - Room of study - Exercise - for study - Pastime - uninteresting -
- music had - Nanny - blows her peevish up - Peter - Picture - child sex - Peter -
- spin in a top - Pear - clay pot with - fire - my child's - Sir - chert pot -
- win now (kiss) - Part the - domesticity - loyalty
- win now (kiss) - wine, beer, tea, rum - Guinness has always been - FUN - HCE's - interference in - conversation -
- face - red - ram - of life - W - in - love - 'Small his and for him' - 'Some a narrow' - Kether - Kether -
- West - New Amsterdam - America - Old world - New world - old world knowledge - Catholic -
- Descend - New - Family - wedding - Finance - Gold - and - Selection - Kether -
- Complicated - Family - made at all times - Cup of tea - Family - Kether -
- Fall - Prostitute -
- She took the hair - her hair - The relationship - Cold - husband? - Evidence for infidelity?
- Interpretation - letters, life, love?



Finnegans Wake

What clashes here of wills gen wonts, oystergods gaggin fishy-gods! Brékkek Kékkek Kékkek Kékkek! Kóax Kóax Kóax! Uulu Uulu Uulu! Quauuuh! Where the Baddelearies partisans are still cut to Enathmaster Malachus Micgranes and the Verçons, catapelling the carnibalistics out of the Whoytebovoo of Hoodie Head. Assiegates and boomeringstroms, Sod's brood, be me fear! Sanglorians, save! Arms apeal with arms, appalling. Killykilly: a toll, a toll. What chance cuddleys, what casnels aired and ventilated! What bidimetoloves sindered by what tegoteta-solvers! What true feeling for their hayair with what strawng voice of false poop! O here here how loth sprowled met the dusk the father of fornicationists but, (O my shining stars and body!) how hath fanespanned most high heaven the skysign of soft advertisement! But was it Iseut? Ere were sewerse. The oaks of ald now they lie in peat yet elms leap where askes lay. Phall if you but will, rise you must: and none so soon either shall the phance for the nunce come to a setdown secular phoenixish.

Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen's mauer, lived in the broadest way immarginable in his rushlit tootar-back for messuages before joshuan judges had given us numbers or Helviticus committed deuteronomy (one yeastyday he sternely struxk his tete in a tub for to watsch the future of his fates but ere he swiftly stook it out again, by the might of mozes, the very water was eviparated and all the guenneses had met their exodes so that ought to show you what a pentscharfeuchy chan be wail) and during mighty odd years this man of god, cement and edifice in Toper's Thorp piled building supra building pon the banks for the livers by the Soangso. He addle liddle phie Annie ugged the little craythur. Witner hayre in honds tuck up your part inber. Ofrwhile balbulous, mithue dread, with goodly trowel in grasp and ivoroked overalls which he habitacularly fondseed, like Haroun Childeric Eggeberth he would caligulate by multiplicables the altitude and mallitude until he seesaw by neatlight of the lique wheretwin 'twas born, his roundhead staple of other days to rise in undrest maisonry upstanded (joygrantit!), a waafworld of a skyscape of must eyeful hoyth entowerly, erigenating from

next to nothing and celestating the himals and all hierarchitecturipitoploftical, with a burning bush abob 68 its baubletop and with larrons o' toolers clittering up and torables a' buckets clottering down.

Of the first was he to bare arms, and a name: Wassaly Bouslacugh of Riesenzeborg. His crest of hutoldry, in vart with ancillars, troublant, argent, a liegoak, poursuivant, horrid, horned. His scutsum fessed, with archers strung, belio, of the second. Hootch is for husbandman handling his hoe. Hohohoho, Mister Finn, you're going to be Mister Finnagain! Comeday month and, O, you're vine! Seciday's eve and, ah, you're vinegar! Hahaha, Mister Finn, you're going to be ined again!

What then agentlike brought about that tragoady thumberday his municipal sin business? Our cifthehouse still rocks as eac witness to the thunder of his arafatas but we hear also through succeswe ages that shebby chorush of unkalined mizzenmissilehims that would blackguardise the whistone ever hurtleturtle out of heaven. Stay is wherefore in our search for tighteousness, O Sustainer, what time we rise and when we take up to toothmick and before we lump down upown our leatherbed and in the night and at the fading of the stars! For a nod to the nabi is better than wink to the wabsanti. Otherways wexways like that provost scoffing bedoueen the jebel and the pyysian sea. Crophierb the crunch-bracken shall decide. Then we'll know if the feast is a flyday. She has a gift of seek on site and she, allcasually ansars helpers, the dreamydeary. Heed! Heed! It may half been a misshred brick, as some say, or it moug't have been due to a collupsus of his back promises, as others looked at it. (There extand by now one thousand and one stories, all told, of the same). But so sure die abe ite ivvy's holired abbles, (what with the wallhall's horrors of rolls-rights, carhacks, stonengens, kissvanes, tramtrees, fargobawlers, autokinotons, hippohobbies, streetfleets, tourmantaxes, megaphoggs, circuses and wardsmoats and basilikerks and aeropagods and the hoyse and the jollybrool and the peeler in the coal and the mecklenburk bitch bite at his ear and the merlinburrow bur-rocks and his tore old porecourts, the bore the more, and his

Handwritten notes in red ink on the left page:
- "What clashes here of wills gen wonts" - "oystergods gaggin fishy-gods" - "Brékkek Kékkek Kékkek Kékkek" - "Kóax Kóax Kóax" - "Uulu Uulu Uulu" - "Quauuuh" - "Where the Baddelearies partisans are still cut to Enathmaster Malachus Micgranes and the Verçons" - "catapelling the carnibalistics out of the Whoytebovoo of Hoodie Head" - "Assiegates and boomeringstroms, Sod's brood, be me fear!" - "Sanglorians, save! Arms apeal with arms, appalling. Killykilly: a toll, a toll." - "What chance cuddleys, what casnels aired and ventilated!" - "What bidimetoloves sindered by what tegoteta-solvers!" - "What true feeling for their hayair with what strawng voice of false poop!" - "O here here how loth sprowled met the dusk the father of fornicationists but, (O my shining stars and body!) how hath fanespanned most high heaven the skysign of soft advertisement!" - "But was it Iseut? Ere were sewerse. The oaks of ald now they lie in peat yet elms leap where askes lay. Phall if you but will, rise you must: and none so soon either shall the phance for the nunce come to a setdown secular phoenixish."
- "Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen's mauer, lived in the broadest way immarginable in his rushlit tootar-back for messuages before joshuan judges had given us numbers or Helviticus committed deuteronomy (one yeastyday he sternely struxk his tete in a tub for to watsch the future of his fates but ere he swiftly stook it out again, by the might of mozes, the very water was eviparated and all the guenneses had met their exodes so that ought to show you what a pentscharfeuchy chan be wail) and during mighty odd years this man of god, cement and edifice in Toper's Thorp piled building supra building pon the banks for the livers by the Soangso. He addle liddle phie Annie ugged the little craythur. Witner hayre in honds tuck up your part inber. Ofrwhile balbulous, mithue dread, with goodly trowel in grasp and ivoroked overalls which he habitacularly fondseed, like Haroun Childeric Eggeberth he would caligulate by multiplicables the altitude and mallitude until he seesaw by neatlight of the lique wheretwin 'twas born, his roundhead staple of other days to rise in undrest maisonry upstanded (joygrantit!), a waafworld of a skyscape of must eyeful hoyth entowerly, erigenating from"

Handwritten notes in red ink on the right page:
- "next to nothing and celestating the himals and all hierarchitecturipitoploftical, with a burning bush abob 68 its baubletop and with larrons o' toolers clittering up and torables a' buckets clottering down."
- "Of the first was he to bare arms, and a name: Wassaly Bouslacugh of Riesenzeborg. His crest of hutoldry, in vart with ancillars, troublant, argent, a liegoak, poursuivant, horrid, horned. His scutsum fessed, with archers strung, belio, of the second. Hootch is for husbandman handling his hoe. Hohohoho, Mister Finn, you're going to be Mister Finnagain! Comeday month and, O, you're vine! Seciday's eve and, ah, you're vinegar! Hahaha, Mister Finn, you're going to be ined again!"
- "What then agentlike brought about that tragoady thumberday his municipal sin business? Our cifthehouse still rocks as eac witness to the thunder of his arafatas but we hear also through succeswe ages that shebby chorush of unkalined mizzenmissilehims that would blackguardise the whistone ever hurtleturtle out of heaven. Stay is wherefore in our search for tighteousness, O Sustainer, what time we rise and when we take up to toothmick and before we lump down upown our leatherbed and in the night and at the fading of the stars! For a nod to the nabi is better than wink to the wabsanti. Otherways wexways like that provost scoffing bedoueen the jebel and the pyysian sea. Crophierb the crunch-bracken shall decide. Then we'll know if the feast is a flyday. She has a gift of seek on site and she, allcasually ansars helpers, the dreamydeary. Heed! Heed! It may half been a misshred brick, as some say, or it moug't have been due to a collupsus of his back promises, as others looked at it. (There extand by now one thousand and one stories, all told, of the same). But so sure die abe ite ivvy's holired abbles, (what with the wallhall's horrors of rolls-rights, carhacks, stonengens, kissvanes, tramtrees, fargobawlers, autokinotons, hippohobbies, streetfleets, tourmantaxes, megaphoggs, circuses and wardsmoats and basilikerks and aeropagods and the hoyse and the jollybrool and the peeler in the coal and the mecklenburk bitch bite at his ear and the merlinburrow bur-rocks and his tore old porecourts, the bore the more, and his"
- "highest" - "celestial" - "himalayas" - "mecklenburg" - "platanic" - "Chello's" - "zerophy"

la letra como agujero

Shirin Neshat



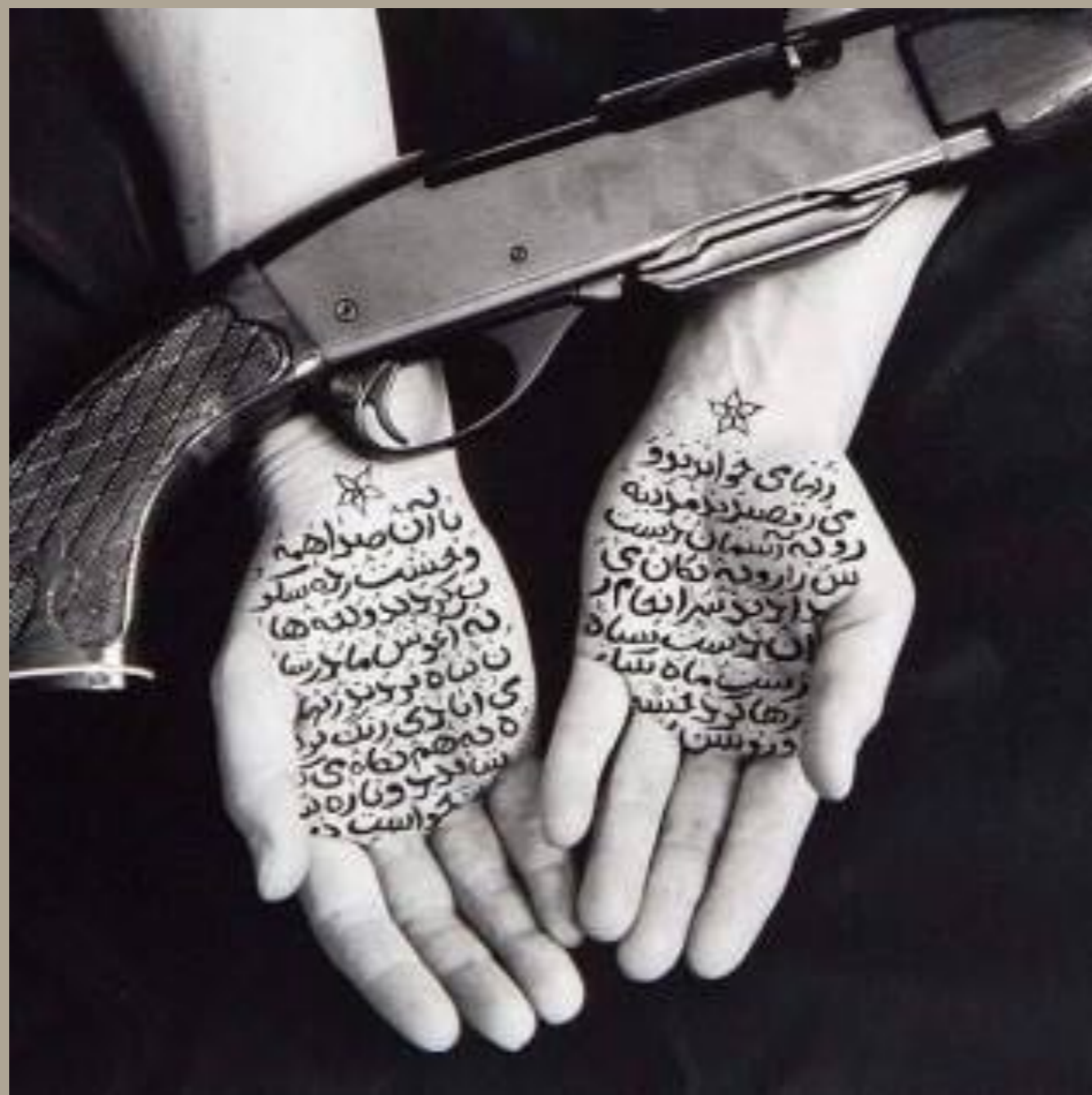


**Speechless
1996**





Women of Allah
1997



Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Artes

Licenciatura en Artes Plásticas

Arte y Psique

Estética de la letra

Guión explicativo

elaborado por: Angélica Marengla León Alvarez

fecha de elaboración: marzo de 2018

Título del material: Estética de la letra

Autor: Angélica Marengla León Alvarez

Espacio académico: Facultad de Artes

Nombre de la UA: Arte y psique

Objetivos de la UA: La asignatura “Arte y psique” tiene como objetivo explorar las múltiples relaciones entre lo psíquico o anímico, entendido desde la filosofía contemporánea y el psicoanálisis freudiano y lacaniano, y la producción artística, así como el acto creativo. Para alcanzar dicho objetivo es necesario problematizar los conceptos de psique y de arte o creación, con el fin de relativizar las formas que aspiran a estabilizar ambos conceptos.

Sin eludir la necesidad contemporánea de problematizar el arte y los acontecimientos humanos desde la perspectiva del psicoanálisis, la asignatura se propone un abordaje de algunas nociones psicoanalíticas para dotar al estudiante de esta perspectiva de análisis e interpretación.

Objetivo de este material audiovisual:

Analizar producción artística y visual mediante conceptos del psicoanálisis lacaniano.

Contenidos temáticos que apoya el material:

UNIDAD II.-

Estética de la letra

Destinatarios: Estudiantes del 5º semestre, grupo único, Licenciatura en Artes Plásticas, (nivel superior). Curso obligatorio.

Sugerencias de utilización:

Revisar el texto: **Las tres estéticas de Lacan, en:** Recalcati, M. Et al, (2011). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires, Del Cifrado. En este documento se incluye el fragmento del texto correspondiente a la estética de la letra.

Fecha de elaboración: 14 de marzo de 2018



diapositiva(s) 2

El material es un apoyo visual para relacionar el texto de Recalcati “Las tres estéticas de Lacan”, se recomienda que los estudiantes lo lean previamente.



diapositiva(s) 3

El texto aborda los conceptos de “punctum” y “studium” de Barthes (1989).

El studium se refiere al significado universal de una fotografía: todos pueden hablar del tema, pues son valores reconocibles

El punctum se refiere al significado personal de la fotografía: el ligero malestar. Recalcati lo relaciona a la función cuadro de Lacan, es la cualidad fuera de control del autor que nos pincha y nos atrapa. El punctum presentifica lo irrepresentable: agujerea la función studium.



diapositiva(s) 4

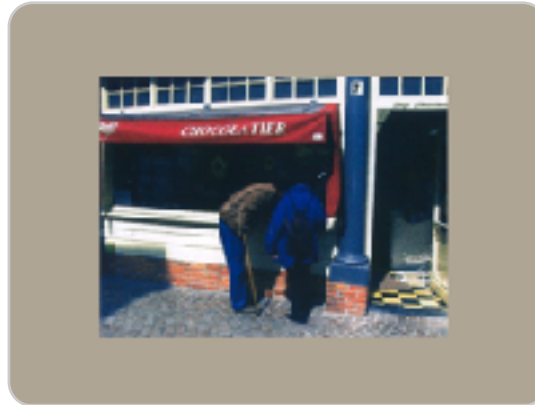
Notas: Para revisar los conceptos de punctum y studium se revisarán fotografías del artista y teórico mexicano Chávez Mayol

imagen recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/9069190@N08/13481682534>



diapositiva(s) 5

La toma del altar de una capilla muestra en una de las ventanas de fondo un automóvil que Humberto Chávez no contempló al sacra la foto y que le molestó al ampliarla, después se dio cuenta que era su propio auto: "... he llegado a la conclusión que el estorboso elemento representa la huella indirecta de mi presencia... Entre el lugar del conductor (el 'yo' anterior a la toma) y el interior de la capilla (el 'yo' de la toma) se encuentra el altar, insertado entre dos tiempos, cristalizado, silencioso, solemne." (Chávez, 2005: 102). La interpretación del autor se presenta como punctum ante la interpretación general de la fotografía.



diapositiva(s) 6-7

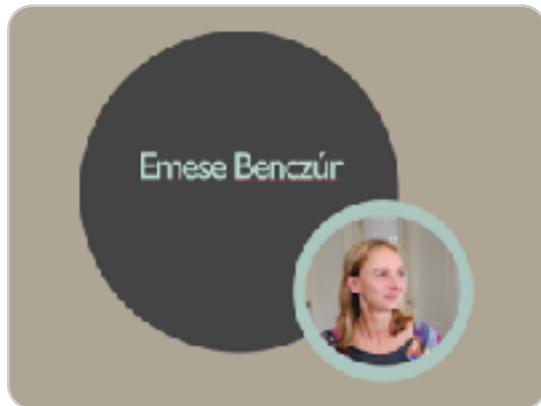
Al respecto de la fotografía, Chávez menciona que en la ciudad de Brujas, buscaba una reproducción a escala de las casas representativas del lugar. Las encontró en una tienda, pero el precio era elevado por lo que decidió buscar un mejor precio sin éxito, decidió regresar a la primera tienda pero no pudo encontrarla, cabe mencionar que la búsqueda se realizó en una sola calle, misma que recorrió varias veces. Poco después un amigo le envió las fotos que había tomado durante ese viaje y en una de ellas aparece Chávez ante el escaparate de la tienda desaparecida. (Chávez, 2005: 42,43). Se incluye una ampliación de la imagen donde se aprecian las pequeñas casas.



diapositiva(s) 8

Recalcati (2011) menciona que la estética de la letra refiere a un encuentro contingente como efecto del clinamen, el cual se define como la desviación espontánea de la trayectoria de los átomos que rompe la cadena causal y determinista de su movimiento. Lo cual introduce un fundamento físico para justificar la acción libre en los seres humanos y el azar.

Se trata de la emergencia absolutamente contingente y absolutamente necesaria



diapositiva(s) 9

Para abordar la noción de lo contingente aunado a lo necesario, se revisará la obra de la artista húngara Emese Benczúr.

Imagen recuperada de: https://archiv.evangelikus.hu/interju/benczur-emese/leadImage/image_view_fullscreen

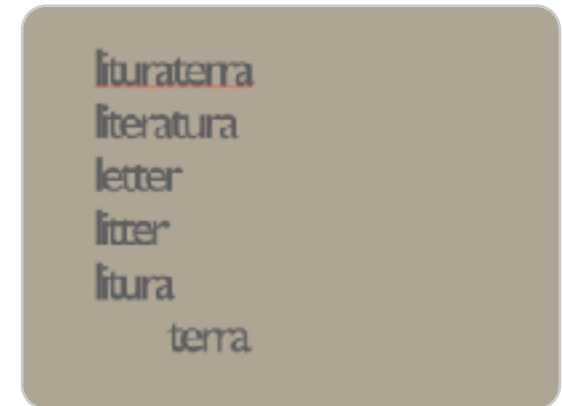


diapositiva(s) 10-11

Para realizar esta pieza, la artista mandó bordar la frase “Day by day” (día tras día) en tiras de tela, una frase por cada día hasta que cumpliera cien años. Diariamente Benczúr borda a mano la frase “I think about the future” (pienso en el futuro).

La frase es la misma, pero el sentido cambia cada día: no es el mismo futuro en el que piensa.

Imágenes recuperadas de: <https://www.benczuremese.com/>

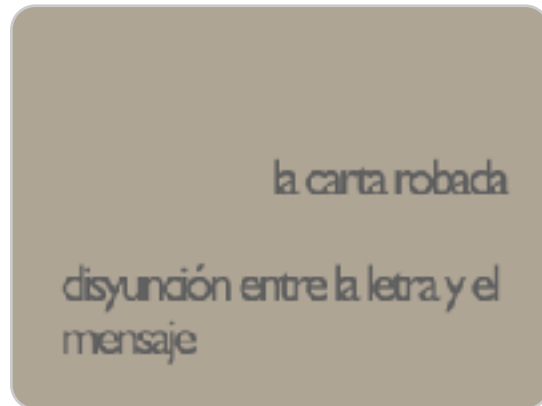


diapositiva(s) 12

El concepto lacaniano “lituraterra” se acuña a partir de varios términos:

literatura, “letter” (carta), “litter” (basura), “litura” (del latín, tachadura) y “terra” (tierra).

Trata de la letra, la escritura del significante, la relación del significante y el goce.



diapositiva(s) 13

Lacan aborda la literatura desde dos tradiciones: occidental y oriental

La tradición occidental se revisa en el seminario sobre la carta robada (2005), Lacan se refiere al texto de E. A. Poe (2013), para abordar la disyunción entre la letra y el mensaje, libera al significante del significado que porta, la letra como carta continúa circulando de un lado a otro, sin mensaje.

Se recomienda revisar el texto de Poe (2013).



diapositiva(s) 17

Para abordar la disyunción entre la letra y el mensaje, se revisará la obra de la artista española Dora García

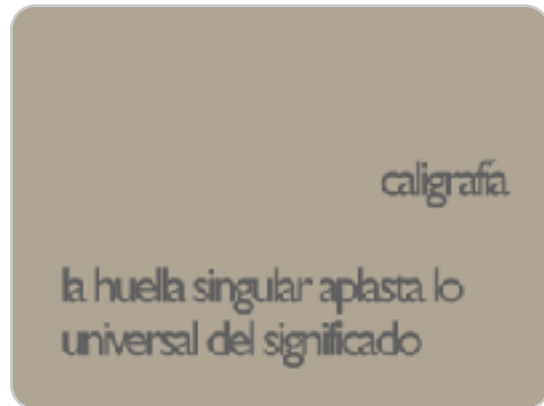
Imagen recuperada de: <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=64>



diapositiva(s) 15 y 16

“El mensajero” consistió en la distribución de mensajes en idiomas completamente desconocidos para los mensajeros contratados, la tarea era encontrar al destinatario, las acciones se realizaron en tres plazas concurridas de países distintos.

Imágenes recuperadas de: <http://www.doragarcia.net/>



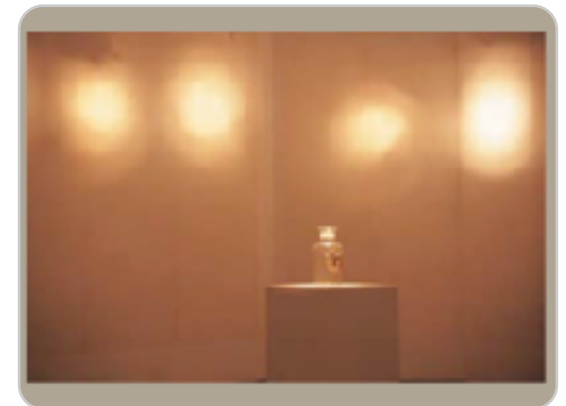
diapositiva(s) 17

Notas: Lacan aborda la tradición de la escritura oriental desde la caligrafía china, donde el trazo singular del escriba sobresale ante lo universal del significado de la palabra.



diapositiva(s) 18

Para abordar la relación entre escriba y significado universal se revisará la obra del artista chino Qiu Zhijie.



diapositiva(s) 19-25

“Heart sutra” es una instalación que consiste en una habitación cuya iluminación está controlada por un dimer que regula la intensidad de la luz y la disminuye en lapsos de 5 minutos. Mientras la intensidad disminuye, se hace visible un texto escrito con pintura iridiscente en los muros de la habitación. El texto es el sutra del corazón. Pasados los 5 minutos, se enciende la luz, lo que vuelve invisible al texto, dejando al espectador con un corazón real en el centro de la habitación.



diapositiva(s) 26

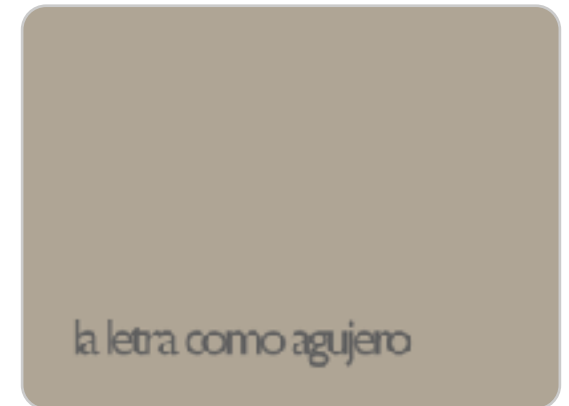
Lacan también aborda el carácter polisémico del lenguaje.



diapositiva(s) 27-28

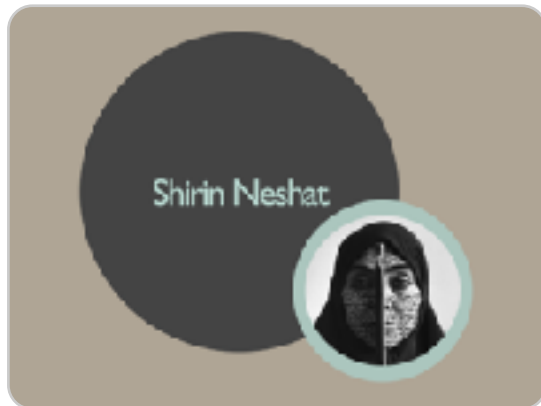
Apuntes del texto Finnegans Wake de Joyce. El cual aborda desde la tradición oriental, a pesar de provenir de occidente, por la multiplicidad de sentidos que propone.

Imágenes recuperadas de: <http://jamesjoyce.ie/illuminating-the-wake-no-31/>



diapositiva(s) 29

Notas: Finalmente, Recalcati aborda el concepto lacaniano de “La letra como agujero, cuando las palabras no son suficientes para dar cuenta de lo real.



diapositiva(s) 30

Para abordar el concepto de letra como agujero se revisará la obra de la artista Iraní Shirin Neshat.

Imagen recuperada de: <https://conversations.e-flux.com/t/the-feminism-of-resilience-shirin-neshat-at-the-hirshhorn/2460>



diapositiva(s) 31

La obra speechless (sin palabras) es una fotografía de la artista, que aborda la problemática del discurso femenino en Irán, discurso silenciado que se queda en la piel.

Imagen recuperada de: <https://zoomoncontemporaryart.com/2017/10/09/women-of-allah-shirin-neshat-1993-97/>



diapositiva(s) 32-33

Notas: La serie fotográfica Women of Allah (Mujeres de Allah) repite el discurso característico de la artista, mismo que se pierde y se vuelve textura.

Imágenes recuperadas de: <https://zoomoncontemporaryart.com/2017/10/09/women-of-allah-shirin-neshat-1993-97/>

Fuentes de consulta:

- Chávez Mayol, H. (2005), *Tiempo Muerto*. Toluca, UAEM/UDLA.
- Lacan, J. (2005). “El seminario sobre La carta robada”, en, *Escritos*. Tomo 1, México, Siglo XXI, pp. 5-55.
- Poe, E. A. (2013). *La carta robada*. Sro, e-artnow.
- Recalcati, M. Et al, (2011). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires, Del Cifrado.

Massimo Recalcati, Marie-Hélène Brousse,
Gérard Wajcman, Vilma Cocoz,
Xavier Giner Ponce y Rose-Paule Vinciguerra

LAS TRES ESTÉTICAS
DE LACAN
(Psicoanálisis y arte)

EDICIONES DEL CIFRADO

Ediciones del Cifrado

Dirección Editorial: Leonor Fefer
Pablo Fridman
Orfilia Polemann
Ursula Seibert

Idea y diseño de tapa: Diego Heras

Fotografía: Patricia Villaseñor

Recalcatti, Massimo

Las tres estéticas de Lacan : arte y psicoanálisis - 1a ed. - Buenos Aires :
Del Cifrado, 2006.
164 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Leonor Fefer

ISBN 987-21465-2-7

I. Psicoanálisis. I. Fefer, Leonor, trad. II. Título
CDD 150.195

© 2006, de la presente edición Ediciones del Cifrado
La Pampa 2875 - 1º "A"
(1428) Buenos Aires - Argentina
Tel.: 4786-4679
Tel./Fax: 4783-6174
e-mail: delcifrado@fibertel.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

ISBN-10: 987-21465-2-7
ISBN-13: 978-987-21465-2-8

Las opiniones vertidas en este libro son responsabilidad exclusiva de los autores; su
publicación no implica que Ediciones del Cifrado coincida con ellas.

Derechos reservados
Prohibida su reproducción total o parcial

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Las tres estéticas de Lacan <i>Massimo Recalcatti</i> | 9 |
| La sublimación artística y la Cosa <i>Massimo Recalcatti</i> | 37 |
| Una sublimación a riesgo del psicoanálisis <i>Marie-Hélène Brousse</i> | 83 |
| La casa, lo íntimo y lo secreto <i>Gérard Wajcman</i> | 93 |
| El cuerpo-mártir en el barroco y en el <i>body art</i> <i>Vilma Coccoz</i> | 115 |
| Sobre las paradojas (contemporáneas) de la satisfacción <i>Xavier Giner Ponce</i> | 137 |
| Entre naufragos: notas sobre fotografía, arte y psicoanálisis <i>Xavier Giner Ponce</i> | 149 |
| "Tú no me ves desde donde yo te miro" <i>Rose-Paule Vinciguerra</i> | 153 |

Aquí no está, como en la Olimpia de Hoffmann, la belleza en primer plano, pero sí la vanidad de la identidad, la vanidad más grande dentro de todas las vanidades. El vacío estructural del sujeto está escondido en las máscaras sociales, del saber, del poder, de los semblantes en los cuales el sujeto se resguarda. Pero la aparición del real encarnado en el objeto anamórfico de la cabeza del muerto no adviene a través de una hermenéutica simbólica, sino más bien por la vía de una deconstrucción formal. El punto opaco de la calavera aparece en el centro de la obra como "función mancha". Cabe señalar que la deconstrucción formal no es en un sentido único: se trata de un sentido posible de ida y vuelta. De deconstrucción y reconstrucción formal. La disgregación formal apunta a una recomposición inusitada. Sólo ahora el cráneo deviene perceptible como tal, dando un sentido ominoso a toda la obra. En la estética anamórfica aquello que descompagina el cuadro es la *función cuadro interna al cuadro*, no es la justificación de la agresión al cuadro en nombre de un realismo de la Cosa. Realismo y simbolismo son perspectivas que Lacan intenta evitar. En la estética anamórfica no hay ningún simbolismo porque la mancha no indica un significado en latencia, escondido, a la espera de ser liberado. Pero tampoco se trata de algún realismo: lo aforme, la mancha, el objeto suspendido y oblicuo, no tiene ninguna relación con la apología de lo amorfo del arte contemporáneo como sostiene, por ejemplo, Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, que exaltan, precisamente, lo amorfo como expresión prelingüística, "bajo materialista", "antimodernista" del real obscuro de la Cosa, en contraste irreductible con la categoría moderna de forma.²¹

21. Cfr., Y.-A.-Bois, R. Krauss, *L'informe*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

3.1 Excursus: el paradigma de las "jorobas" de Alberto Burri

El cuadro que hurta, que captura y que rompe la familiaridad de la representación, encuentra en Burri una expresión esencial. En particular la referencia a las consideradas "jorobas", o bien a una serie de obras que ejemplifican la "función cuadro". La perspectiva geométrica viene forzada introduciendo un espesor material en el tejido de la obra, que invierte la dimensión perceptiva de la fruición ordinaria. No es más la percepción del que observa la obra, es la obra que forzando el límite del marco, se catapulta a lo externo, atravesado de los relieves, las "jorobas" que habitan y encrespan su superficie, llegando a alcanzar al observador. Lo interno se vuelca así, en una torsión material a lo externo, creando un efecto anamórfico radical que invierte el fundamento mismo del arte pictórico: la superficie kantiana, neutra, trascendental del espacio viene contaminada por un real que se presentifica como jorobas, protuberancia, saliente, exceso.

4. LA TERCERA ESTÉTICA DE LACAN: LA ESTÉTICA DE LA LETRA

La tercera estética de Lacan es la de la letra. Aquí el real no está más en relación al abismo de *das Ding*, y ni siquiera se configura como un resto localizado, parcializado, capturado en el detalle en exceso de la figura anamórfica. La tercera estética es una estética de la singularidad. Al centro está la función del cuadro como *función de la letra*. La letra es el encuentro contingente con aquello que siempre ha estado, con la esencia como lo "ya estado". Se trata, después de lo desarrollado en el *Seminario XI* a través de la tensión entre automatón y *tyché*, de una nueva teoría del encuentro. La segunda estética teoriza fundamentalmente el arte como encuentro anamórfico con lo real: su criterio no es lo bello como barrera simbólica en nues-

tras confrontaciones con el horror (estética del vacío), sino la “función cuadro” como función que presentifica lo irrepresentable: *punctum* que agujerea la función *studium*. En la tercera estética una nueva teoría del encuentro nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro. En el apólogo de la lluvia narrado por Lacan en *Lituraterra* el encuentro es un efecto del *clinamen* que oficia como rasgo singular de la universalidad del significante. El encuentro de la lluvia que cae sobre la tierra, liberada de la nube del significante, produce una erosión, deja un trazo, de la impronta singular. La letra no es aquí, como era en el fondo en la teoría de la alienación significante que orienta el *Seminario XI*, el significante que mortifica el cuerpo viviente, aquello que lo incide. La tercera estética se concentra sobre la emergencia –a través del encuentro contingente– de la singularidad, de la traza singular, irreductible a la universalidad del significante: impronta única, signos irrepetibles se diseñan sobre la tierra en el límite –en el litoral– entre significado y goce. En el apólogo lacaniano de la lluvia la traza depende de la universalidad de la nube del Otro de la cual llueve significado y goce, pero su existencia material sobre la tierra es un hecho absolutamente singular; fruto de una contingencia inasimilable respecto a cualquier determinación significante. Este es para Lacan el valor del ideograma oriental: una escritura que, prescindiendo totalmente de lo imaginario, resulta vinculada al gesto singular, a lo irrepetible del ejercicio caligráfico, en el cual, precisamente, “la singularidad de la mano destruye lo universal”.²²

El estatuto de esta singularidad es un doble absoluto. Es absolutamente contingente y absolutamente necesaria. Absolutamente necesaria es la caída de la lluvia que manifiesta la acción

22. Cfr., J. Lacan, “Lituraterra”, en *La psicoanalisi*, n° 20, Roma, Astrolabio, 1996, pág. 14.

del Otro. Absolutamente contingente es, por el contrario, la impronta singular que no puede ser reducida a un epifenómeno de esta caída –no es más el efecto lineal de una causa determinística–.

La tercera estética –en oposición a la tesis de los años cincuenta, que tenía en la poesía el paradigma de la amplificación significante de lo cual se nutre el inconsciente estructurado como un lenguaje –tiene como presupuesto un significante suelto en la cadena, una no-articulación, un absoluto singular excéntrico a la universalidad del significante. Mientras en la primera estética el exceso irreductible del real se constituye en la Cosa, el arte se manifestaba como su organización significante, y en la segunda estética éste exceso es todo interno a la obra –es su *punctum* ominoso (éxtimo)–, en la tercera estética esto se manifiesta en lo singular, que se revela marcado por la repetición, por la necesidad de la repetición, de una repetición que se entrelaza con la contingencia más pura. El exceso de real –irreductible al significante– se manifiesta en la singularidad de la letra como destino, o bien como unión radical de contingencia y necesidad. En este sentido, la tercera estética encuentra su solución más eficaz en la experiencia del *pase* y en la escritura del poema subjetivo que éste comporta.²³ Esta escritura es, de hecho, inspirada por un *criterio de reducción*. La pareja reducción-amplificación significante –tal y como es teorizada por Miller–²⁴ constituye en efecto el centro de la estética de la letra. Mientras la amplificación significante valoriza la resonancia semántica generada por el encadenamiento entre los significantes y produce una redundancia de sentido –es justamente valori-

23. En el *pase* está, en efecto, en juego la posibilidad de un anonadamiento único y singular, entre el elemento necesario del vínculo biográfico y aquello de su transmisión testimonial “universal”.

24. Cfr., J.-A. Miller, *Le partenaire-symptome* (1997-98), curso desarrollado en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII, en particular, sesión del 29-4-98, 6-5-98 (inédito).

zando esta virtud que Lacan adopta en los años cincuenta, la poesía como paradigma de la función extracomunicativa y mitopoiética del lenguaje-, la operación de la “reducción” recorre el camino opuesto; no se mueve el S1 de la letra al S2 de la amplificación significativa, pero reduce precisamente el S2 de la amplificación al hueso del S1, al hueso de la letra traumática y asemántica. Desde este punto de vista, si por producir en el pase el poema subjetivo es necesario haber agotado en el propio análisis personal lo más ampliamente posible el movimiento de la amplificación significativa, la escritura del poema subjetivo en sí es un efecto de contracción, de reducción de la acción de la amplificación. Es por esta razón que Miller, siguiendo al Lacan de *Lituraterra*, evoca la escritura del *Haiku* japonés como modelo puro de la reducción significativa; esfuerzo de poesía que no valoriza tanto el carácter infinito de la amplificación, cuanto su contracción esencial.

La obra de Joyce pudo proponerse para condensar el carácter esencial de la tercera estética pero solo en un modo atípico. No se puede decir efectivamente que Joyce utilice el método de la reducción significativa (esta será la contribución extraordinaria de su mejor “alumno”, a saber: Samuel Beckett), cuando más bien que eso se empeña en emancipar progresivamente al lenguaje de la dimensión imaginaria del sentido. Sin embargo, esta emancipación no adviene por un efecto directo de una operación de reducción, sino más bien por una exasperación de la dimensión de la amplificación significativa. La letra “joyciana” resta atípica por ésta razón, ya que el vaciamiento del sentido adviene solo hiperbólicamente por la vía de una suerte de “cubismo literario”, o bien por su explosión en todas las direcciones posibles.²⁵

25. Cfr., J.-A. Miller, “Lacan avec Joyce. Le Séminaire de la Section clinique de Barcelone”, en *La Cause freudienne*, n° 38, París 1998, pág. 16

4.1. Excursus: el paradigma de la cruz de Antoni Tàpies

Un ejemplo paradigmático de la tercera estética se manifiesta en el trabajo de Antoni Tàpies en el símbolo de la cruz. En la obra de Tàpies la presencia de la cruz es, de hecho, una presencia que a un cierto punto de su trabajo, se configura como central. La riqueza expresiva, la multiformidad de los materiales, los cambios de direcciones artísticas no hace mella a la constante del primado de la cruz.

Desde un punto de vista general la poética pictórica de Antoni Tàpies se ejercita como una exaltación en el sentido en el cual se entiende la exaltación analítica: reducción progresiva de las vestiduras yoicas, desarticulación de su dominio narcisístico, que finaliza en la conducción del sujeto hacia la asunción de su propio ser en cuanto ser marcado de forma indeleble por la acción del Otro. Se trata de aquello que Lacan ha teorizado como una “reducción de la ecuación personal”²⁶ del sujeto. Se trata de una operación de reducción progresiva de lo imaginario, o bien de su simbolización radical, para llegar después a individuar en el mismo campo simbólico el elemento irreducible a lo simbólico, la marca fundamental (asemántica) que instituye al sujeto y su destino. De este modo se pueden aislar y escandir los dos tiempos fundamentales de la investigación de Tàpies: *el tiempo del atravesamiento del espejo y el tiempo de la reducción del sujeto a la letra*.

El tiempo del “atravesamiento del espejo”²⁷ coincide con una verdadera y propia enmienda de la seducción narcisista de la mirada. Si se consideran las obras producidas en los años '40 se puede colegir fácilmente la centralidad imaginaria del autorretrato, la presencia continua de la mirada en una retratística

26. Cfr., J. Lacan, “Varianti della cura tipo”, en *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, pág. 335.

27. A. Tàpies, *Communication sur le mur*, en *La pratique de l'art*, Paris Folio essais, 1997, pág. 210.

todavía figurativa, de gusto surrealista, y en esa recurrencia, casi obsesiva, de la mirada misma del artista que parece, en efecto, aparecer en todos lados. Para Tàpies el atravesamiento del espejo implica en cambio una "estadía en el desierto",²⁸ es el abandono de la referencia narcisista a la imagen especular. La estadía en el desierto es el tiempo de una soledad que no se puede consolar en la representación imaginaria del yo. Esta soledad es un vacío central que Tàpies persigue como punto arquimédico paradójico: el vaciamiento operado hacia lo interno se revela, como la condición de producción -de exteriorización- de la obra misma. La imagen se desimetriza al punto de disolverse progresivamente son ofrecer algún refugio narcisístico al sujeto. Un primer resultado de esta disolución es la aparición de la cruz en el lugar de la inicial del nombre del artista. La T de Tàpies transformada en una cruz en el *Autorretrato de 1950*²⁹ indica una reducción ascética de la imagen especular como lugar del yo, a la marca de la letra asemántica. El desdoblamiento de la imagen y la presencia agobiante de la mirada no es suficiente para mostrar la condición de desecho, de exclusión fundamental del sujeto. La mirada sangrante, lacerada, de las primeras obras sufre así un proceso de lenta "purificación". La emergencia de la cruz en el lugar del nombre propio del sujeto indica así la dimensión de sujetamiento del sujeto: *el yo del autor desaparece reducido a la cruz de la letra*. Es este en efecto el tiempo de entrada del símbolo de la cruz en la práctica de Tàpies: la cruz entra precisamente en el lugar de la letra (la T de Tàpies) que indica el ser del sujeto. La cruz de Tàpies no es, en efecto, la cruz cristiana. El valor teológico-religioso de la cruz como lugar de expiación, de sacrificio y símbolo de redención no es la cruz de Tàpies. Ciertamente, en la cruz tapiésana resuena el encuentro-trauma del joven Tàpies con los

28. Cfr., A. Tàpies, *Autobiografía*, Venezia, Marsilio, 1982, pág. 213.

29. Cfr., *Self-portrait*, 1950, en A. Tàpies, *The complete Works*, Colonia, Konemann, 1997, vol. I (1943-1960), pág. 139.

eventos relacionados a la guerra civil española: la cruz evoca la barbarie humana, el odio, y la agresión mortal, pero también es el monograma que custodia el silencio y el respeto ético por nuestro destino mortal. En la *Autobiografía* escribirá: "asocio mi país a momentos de angustia, a los bombardeos, a la destrucción, a la frustración, a la opresión, y a la miseria".³⁰ La cruz es aquí el símbolo de lo ingobernable, del padecimiento humano, del ser-para-la-muerte, de lo trágico de la existencia. Pero es esta experiencia constituyente el trasfondo histórico y humano de la experiencia subjetiva de la cruz, en la obra de Tàpies, como habíamos visto, la cruz surge inicialmente como el producto de una transformación de la letra que indica una torsión de la inicial del sujeto, de la T de Tàpies. Esa T aparece como una cruz que no es más un índice del yo sino más bien aquello que resta del yo después de haber completado el accésis del atravesamiento del espejo. En este sentido la cruz no es índice del yo, sino más bien el resultado de su cancelación. Por esto Tàpies pudo acercar el símbolo de la cruz a la paz del silencio. En el lugar del circo imaginario del yo y de su infatuación narcisista, la cruz señala una reducción del yo a la marca asemántica que instituye al sujeto como desecho. En el camino artístico de Tàpies, esta reducción coincide con "*La hora de la soledad*".³¹ El sumergirse en la investigación y en la experimentación de nuevos materiales que apasiona a Tàpies en particular en el curso de la primera mitad de los años 50's llega aquí a su culminación y lo conduce a volver a encontrar la cruz, no ya como una representación antropocéntrica como en el *Autorretrato* de 1950, en la mano del yo-autor, sino inscrita directamente sobre el muro. Es este el segundo movimiento de la ascensión tapiésana. Consiste en la introducción del elemen-

30. A. Tàpies, *Autobiografía*, ob. cit., pág. 79. Ancora: "tous les murs portent témoignage du martyr de notre peuple, des arrêts inhumains qui lui ont été infligés." A. Tàpies, *Communication sur le mur*, ob. cit., pág. 209.

31. A. Tàpies, *ibidem*.

to irreductible a lo simbólico a partir de lo simbólico. La cruz es en efecto capturada a partir del nombre propio del sujeto –por consiguiente e su dimensión simbólica– para terminar por adquirir un valor asemántico en tanto no es una representación imaginaria del sujeto. La cruz que se infiltra en el nombre propio del sujeto se estampa sobre el muro que Tàpies descubre como destino contenido en su mismo nombre (Tàpies significa, de hecho, en catalán “muro”). Es el muro que toma ahora el lugar del espejo. El yo no se aloja más en la imagen se cancela en la existencia material del muro; sobre la mirada cala la materia inhumana de la tierra, del yeso, de la arena. Esta aparición del muro muestra a qué nivel de ascenso Tàpies había llevado su reducción de lo imaginario. Es este pasaje extremo –del espejo al muro– que Tàpies define en efecto como un “salto cualitativo”,³² por consiguiente como una discontinuidad que revela radicalmente la estructura del sujeto. Ahora la cruz se presentifica en la obra sin alguna relación con la imagen del yo. La cruz no es, sin embargo, una marca entre las otras porque la cruz es la marca universal de la tradición judeo-cristiana de occidente. No obstante, este universal no es en Tàpies el universal abstracto del arquetipo jungiano porque deviene una marca singular. La cruz no es solo ni sobretodo un símbolo, pero se manifiesta como impronta, horma, traza, graffitti, signo caligráfico gestual, irremediabilmente vinculado a un hacerse letra, que, como escribe Lacan, “destruye a lo universal”. La cruz es la repetición del evento del sujeto: universal en su alineación a los significantes de la tradición, pero absolutamente singular en la letra indescifrable que la constituye. Por esto Tàpies pudo afirmar que la mano del artista tiene un valor en sí, se sostiene sobre el nervio del brazo, sobre la “electricidad” del brazo. En el gesto singular la intención se consume en el acto mismo que la produce. No hay un antes o un después.

32. A. Tàpies, *ibídem*, pág. 210.

La intención y después el gesto, pero solo la primera se realiza en el segundo. La cruz es un efecto de aquel gesto que no depende de la intención pero se quema en un instante vacío de pensamiento, en un puro acto. La cruz no es el símbolo que comunica un mensaje, pero es un objeto, un objeto signo. Al contrario, esta marca la diferencia entre la obra como representación (de sentido) y la obra como objeto que se produce solo sobre la base de un vaciamiento de sentido. Por eso la poética del muro es para Tàpies, sobretodo un modo para descubrir al silencio como corazón interno-externo del sentido. Como en el recorrido de los místicos, el silencio se logra, no directamente, sino a través de la acentuación máxima de su contrario. El silencio no es un dato inicial sino algo a lo cual la obra llega. Para alcanzar el silencio, Tàpies dijo una vez: “es necesario pasar a través de un sonido fuerte”. La conmoción del gesto provoca del mismo modo la reducción del sentido a un punto de vacío. La cruz es esa letra que vacía el sentido representativo de la obra y la consigna solo a su pura dimensión de evento. Si el símbolo religioso de la cruz es e símbolo universal de la pasión humana y de la redención divina, la cruz tapiésiana tiende a la “X” del enigma. Si el primero evoca una más allá trascendente, la segunda se manifiesta como absolutamente vinculada a la immanencia de la obra. En el *Gran Cuadro gris* (1955)³³ la cruz es invertida en la X enigmática que aparece como un pequeño graffitto blanco sobre la amplia superficie de materia oscura y compacta. La ascensión tapiésiana ha reducido así, a una letra enigmática, el ser del sujeto. Mezcla de contingencia (el evento señal-gestual de la cruz-enigma) y de necesidad (el evento del muro que reconduce al sujeto, en una repetición fundamental, al destino escrito en su mismo nombre) al cual el artista en la hora de la soledad decide, en una elección forzada, someterse:

33. Large Grey Painting (1955), en A. Tàpies, *The Complete Works*, ob. cit., pág. 245.

"puis un jour j'ai tenté d'atteindre directement au silence. Plus résigné, je me suis soumis à la nécessité qui gouverne toute lutte profonde".^{34*}

Texto traducido por Andrea Mojica Mojica y Mariela Castrillejo
Revisado por Astrid Álvarez de la Roche y Mariela Castrillejo
Versión corregida por el autor, con autorización para su publicación por este medio

LA SUBLIMACIÓN ARTÍSTICA Y LA COSA

Massimo Recalcati

"Que cosa es esta posibilidad llamada sublimación?"
J. LACAN, *El Seminario. Libro VII.*
La ética del psicoanálisis

1. LA SATISFACCIÓN SUBLIMATORIA

Para el psicoanálisis en general la sublimación es un concepto altamente problemático. Sobre todo lo fue para Freud. Jones cuenta cómo en 1916, Freud decidió destruir el manuscrito dedicado a ella, que habría debido aparecer en la colección intitulada *Metapsicología*. Esta destrucción expone en modo evidente la dificultad de Freud en alcanzar una claridad teórica respecto de una categoría de la cual en realidad él ya había hecho uso en textos precedentes pero sin lograr jamás una definición conceptual rigurosa. Freud queda insatisfecho del propio esfuerzo; destruye su trabajo, hace del capítulo dedicado a la sublimación el capítulo ausente de su *Metapsicología*, su seminario inexistente, su *sicut palea*.

Freud usa pues la categoría de *Sublimierung* en diversas obras, algunas de las cuales están explícitamente mencionadas por Lacan en el comentario dedicado específicamente a la categoría de sublimación (que encontramos en el *Seminario VII*). Podremos recorrerlo aquí en detalle; pero la categoría freudiana

34. A. Tàpies, *Communication sur le mur*, ob. cit., pág. 210.

* "Luego un día intenté alcanzar directamente al silencio. Después renuncié, me sometí a la necesidad que controla toda lucha profunda."