

## Pintura y deseo<sup>1</sup>

Jean-François Lyotard

Partiré de dos hechos comúnmente aceptados y de un tercero sobre el que plantearé unas hipótesis. El primero de esos hechos es el siguiente: el objeto pictórico medieval se presenta como un objeto que hay que leer. Es decir, el análisis formal de dicho objeto revela que todos los constituyentes pictóricos son empleados de acuerdo con unos códigos y están siempre codificados. Algunos constituyentes son asimismo eliminados cumpliendo con el código. El objeto pictórico, como puede ser la miniatura románica y el fresco, se localiza en determinados lugares sociales y le son asignadas ciertas funciones; el conjunto de las normas que versan sobre las líneas, los colores y los soportes, o sobre el destino de ese objeto, tiene por función anclar la imagen en un texto, el texto de la historia sagrada, el relato sagrado. Y esto de tal manera que la imagen dé pie simplemente al reconocimiento de algo que está dado de antemano, es decir, lo que los medievales denominaban *memoria*. Es cuestión de recordar. Segundo hecho: a partir del *Quattrocento*, el objeto pictórico deja de darse a leer, tampoco se deja ver; lo que deja ver es algo que no es él, y el análisis formal del objeto muestra que sin duda alguna existe un código para este objeto, pero que la función de ese código es totalmente distinta a la de la función que cumplían los códigos de la época medieval. Ahora lo que hay que hacer es perforar el muro, horadar el soporte, conseguir un efecto de profundidad. La principal diferencia es que la imagen suscita la ficción de un hundimiento del ojo en el espacio, de un atravesar por parte del ojo más allá del soporte.

A partir de Cézanne, me parece que el objeto pictórico va a sufrir nuevos cambios. Ya no está para ser leído –tampoco lo estaba en la época del *Quattrocento*–, y no lo está por una sencilla razón: ya no hay un Relato Sagrado que haya que reconocer y la imagen deja de estar anclada en él. Pero, por otro lado, el objeto pictórico deja de ser considerado como una ventana que permitiría ver, como una escena que quedaría más allá, el otro lado que queda detrás del soporte. Parece que el objeto pictórico se convierte en un objeto y, por consiguiente, no pretende producir una ilusión ni su valor depende de propiedades que tenga que permitan reconocer algo, sino que se afirma por sus propias unidades plásticas intrínsecas: *ya no tenemos un texto y tampoco una escena*. La pregunta es, pues: ¿de qué se trata entonces? ¿En dónde se inscribe el objeto pictórico? ¿A qué clase de inscripción y a qué lugar de inscripción da lugar el objeto pictórico partiendo de tal indicación? Habría así tres

1 Este texto es una conferencia que el autor impartió en la Sorbonne el 9 diciembre de 1972. En 2012 fue recogido en el volumen *Jean-François Lyotard. Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, perteneciente a la serie *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*, editada por Herman Parret (Leuven University Press, Leuven). Agradecemos a Dolorès Lyotard su autorización para poder publicarla. [*Escritura e Imagen*]

posiciones: esa especie de fondo liso del objeto medieval, su bidimensionalidad no ocultada que hace de este objeto casi una letra; a continuación, estaría la ilusión de la tridimensionalidad del *Quattrocento*; por último, tendríamos esta opacidad del objeto con la pintura desde al menos Klee.

Estos son los hechos de los que hemos partido. He puesto el acento en las diferencias muy marcadas que hay entre las tres clases de objetos. El carácter pictórico, la *picturalidad*, es simplemente una noción pictórica que amenaza con –o que pretende– ocultar las diferencias que acabo de señalar. Cuando se habla de la *picturalidad* de un objeto existe la tentación de hablar de ella como de una noción, una esencia, de la actividad de pintar, por ejemplo; se hablaría de la *pictorialidad* como una estética del cuadro en sí. Me parece que semejante actitud, que hace que surja una especie de noción, de esencia del pintar, es compartida por la fenomenología, por la semiología y, también, por el psicoanálisis. *Se producen cambios en la posición del objeto; es decir, hay una vertiginosa movilidad en las zonas y en las modalidades de la inscripción pictórica*. Creo que tal modalidad puede ser esclarecida: si existen mutaciones como éstas (y a lo largo de la historia de Occidente las hubo y las hay), eso significa que existen unos tipos de dispositivos muy profundos, unas investiduras libidinales relativamente estables, pero susceptibles de mutar, es decir, de dejar sitio a otros dispositivos y a otras investiduras que rijan tanto las localizaciones en donde va a haber pintura, como las maneras de pintar. Qué se va a pintar y cómo se va a pintar, las modalidades de inscripción pictórica, un tipo determinado de investidura, un determinado tipo de dispositivos... será lo que predomine en apariencia para una aproximación fenoménica, tal vez sociológica, va a poder decirse: es un modo de localización y de modo de inscripción de la pintura y de la actividad de pintar tal, que va a determinar, por ejemplo, el arte a partir del *Quattrocento* en Italia, este “dar a ver”.

Sin duda, existen varios posibles dispositivos que tienen por función regir las localizaciones y las modalidades de una inscripción pictórica, pero va de suyo que en un momento concreto de la historia es posible hallar una pluralidad de tales dispositivos, siendo predominante uno de ellos. Pero lo más impactante es que en ese mismo momento, si nos quedamos en la superficie, se hallarán varios dispositivos: hay personas que en pleno siglo XV continúan haciendo gótico internacional. *Nunca tenemos que lidiar con elementos homogéneos, sino que se da un predominio de un tipo de figura concreto. Yo llamaría aquí figura, y tal es el objeto de mi discurso, a estos agenciamientos profundos que presiden la inscripción pictórica: las figuras-matrices*. Estas figuras no son las figuras del pintor. Son las figuras que manejan colectividades de personas que pintan y, también, colectividades de personas que van a mirar la pintura. No se trata de la expresión personal: estamos ante un agenciamiento encubierto extraordinariamente activo, y son las cosas que de hecho ordenan el lugar de inscripción y las modalidades de inscripción.

Es en relación con estas figuras, a estos dispositivos tan profundos, es solamente en relación con este trasfondo como el deseo se halla agenciado, es decir, como el deseo está operando bajo la forma de una máquina concreta; es sólo aquí, en relación con todo lo anterior, repito, como podemos hacer que entren en relación campos sociales que superficialmente se presentan como campos diferentes, en apariencia homogéneos. Si se desciende a estos mismos dispositivos por lo que respecta a los siglos XII y XI, ha de ser posible comprender de qué forma la miniatura románica, por ejemplo, guarda relación con la economía política –en el sentido más amplio y el

más noble del término— de aquella sociedad. Es decir, se ha de intentar comprender que, tanto en la economía política, o en lo que yo llamaría la *economía del discurso*, como en la economía pictórica existen dispositivos que no son necesariamente modernos, pero que sí que están forzosamente en relación los unos con los otros. Sería entonces interesante concretar esos dispositivos para, acto seguido, conseguir ponerlos en relación: en ese momento podrá comenzar a hacerse una teoría de la historia. Hay que llevar a cabo un análisis formal del objeto pictórico tal y como se presenta, ver sus constituyentes, el modo en que éstos son tratados, calculados, examinando qué sucede ahí con el color, con el valor, pero también con el soporte y con el lugar del propio objeto en el circuito que esta clase de objeto ocupaba junto con todos los demás en la sociedad considerada. *Debe poder producirse una especie de descripción de figuras, en el sentido de dispositivos matriciales, que son los dispositivos que rigen las modalidades de las zonas de inscripciones.*

Cuando aquí hablo de “deseo”, no puede tratarse del deseo del pintor o del aficionado; no se trata del deseo de un sujeto, de un sujeto que ve o que habla, de la filosofía del sujeto —como en el caso de la fenomenología, por ejemplo—. Tampoco creo que se trate del sujeto en el sentido psicoanalítico: si nos ocupamos del deseo en su relación con la pintura en términos analíticos, estamos ante el sujeto individual, pues tal es la propia hipótesis de trabajo del psicoanálisis. Me pregunto si presentar así el problema no supone un planteamiento que conlleva una cantidad enorme de presupuestos no sometidos a crítica. Me refiero, en concreto, al presupuesto de la relación que mantiene quien pinta con la superficie que se va a pintar, lo que en el mejor de los casos (véase el libro de P. Kaufmann sobre el espacio emocional) propiciará un acercamiento a la actividad de pintar desde una interpretación lacaniana. Semejante perspectiva acarrea el enorme presupuesto lacaniano: que la relación es pensada como una *precuración*, es decir, como una manera que tendría el sujeto de llenar un vacío dejado por la retirada del significante, del significante padre (véase el ejemplo de Van Gogh). Una lectura así implica inevitablemente en el fondo que la pintura va a pensarse a partir del modelo de la escritura, a partir del modelo del significante en el sentido que Lacan intenta darle a este término, es decir, a partir del modelo lingüístico. *Acabará así por pensarse necesariamente que la actividad de pintar como respuesta es, en relación al orden del discurso, una respuesta articulada a partir de una pregunta.*

Esta idea —que se pinta para responder a algo, que pintar es *responder*, que una pintura es una respuesta, que tratar una superficie con inscripciones pictóricas es responder a algo— es un presupuesto grave: implica que bajo la pintura hay discurso. De hecho, Van Gogh habla, escribe en lugar del discurso de su padre, y es así como necesariamente somos llevados a *leer* la pintura, como se va a intentar comprenderla traduciéndola en discurso. En un texto de sus estudios sobre la histeria, Freud explica que, en el caso de una histérica que cuenta su fantasma [*fantasme*] o su sueño, ésta se va a poner a describir imágenes, una escena, y que el trabajo de él, el analista, es actuar de modo tal que la paciente literalmente agote la escena fantasmática que está describiendo, que todo suceda en lo que ella relata y el que el test para saber si lo ha dicho todo es que al acabar no quede nada por ver: cuando la histérica ha acabado de contar su fantasma [*fantasme*], en ese momento todo ha acabado y, dice Freud, el fantasma [*fantasme*] desaparece entonces como un espíritu, como un fantasma [*fantôme*] que, redimido, puede regresar a casa.

Esta versión lacaniana también se encuentra en Freud. La verdadera posición del objeto pictórico, del objeto plástico en general –o imaginario en sentido estricto– es una posición que *oscila*. Si se privilegia el deseo del sujeto, si se demuestra que pinar es en definitiva intentar producir lo visible en su propia conformación, es decir, el momento en el que está constituyéndose como visible, la visibilización de lo visible, cuando se dice todo esto me pregunto si no habrá, de nuevo, unos presupuestos que no han pasado por la crítica, es decir, si no subyacen unos privilegios concretos concedidos a una dimensión específica, y que son, de hecho, privilegios figurales. Por lo que respecta a la fenomenología, existe un privilegio concedido a una dimensión particular, la dimensión de la mirada como mirada a la cosa que está más allá: *privilegio, en suma, de la designación*, privilegio de lo que en lingüística se denominará la dimensión de referencia, de la denotación, es decir, de una relación con el objeto en cuanto que este objeto no está en el discurso actual, sino que está ahí, a la vez dado y en la distancia, en una presencia-ausencia como es la de la inscripción. No digo que la denotación no exista; lo que estoy diciendo es que existe en un campo determinado, que existe en el plano del sujeto de la percepción, en el plano del sujeto del discurso, es decir, de alguien que dice “yo”, que habla. Que ese sujeto pueda experimentar deseo por un objeto es innegable. Pero está claro que cuando se habla de tal deseo, en modo alguno se habla del deseo del psicoanálisis (en el sentido del psicoanálisis): la diferencia entre ambos es, cuando menos, que el deseo que experimenta el sujeto es en realidad algo constitutivo del sujeto, es decir, es el deseo que sitúa al sujeto en un cierto discurrir general, lo que Lacan llama un *significante*. No hablaremos ni de uno ni de otro.

No se trata del deseo del pintor, tampoco de un deseo de la sociedad... La sociedad es una especie de cuerpo libidinal desmembrado por donde *eros* deambula, deambula sobre ese cuerpo, se inviste en tal o cual zona o superficie de dicho cuerpo, intenta fluidificar este cuerpo bajo esta investidura o aquella otra, y, al mismo tiempo, este cuerpo escapa constantemente a toda tentativa de unificación. Habría que intentar comprender una problemática del deseo en términos de *economía* y no en términos de significación, mucho menos en términos de sujeto. Hay en Freud una teoría de la significación, de la representación, una tópica, pero hay también una teoría económica, una teoría libidinal (más allá...) que en modo alguno es descrita en términos de Edipo, o de castración, o de falta, o de subjetividad, sino que está descrita en una especie de metáfora maquínica en donde lo importante es lo que sucede a nivel de flujo, de influjo. De hecho, Freud dice *influjo*.

Me gustaría que se pensase en esta *máquina libidinal*, que no es la sociedad y que no se puede localizar en esos campos que conocemos superficialmente, como una máquina que canaliza los influjos o los flujos de energía aferentes y que, por medio de esta misma catálisis, marca estos influjos de energía: ¿se nos podría venir a la cabeza lo que, en términos socioculturales, Mauss dice del intercambio, del don simbólico, o lo que Marx describe como la sociedad del intercambio generalizado, o lo que Levi-Strauss describe como reglas matrimoniales, es decir, reglas del intercambio? Ustedes pueden pensar en todo ello como si fueran otras tantas *maquinarias que permiten marcar los influjos que pretenden entrar en la sociedad bajo la forma de objetos* que son, o bien objetos económicos (en el capitalismo), o bien las mujeres (reglas matrimoniales). Así pues, lo que ustedes tienen ante sí es una máquina que va a gastar energía, que va a marcar dicha energía. En tanto en cuanto esta máquina efectúe tales marcas, evidentemente se puede pensar que está bien ajustada: en

cuanto la energía aferente puede ser marcada, los objetos, que son las partes de esos influjos, van a entrar en circulación y podrán circular en los canales que son las instituciones (conscientes o inconscientes, en cierto modo no es algo pertinente). Cuando la máquina está bien ajustada, estamos ante el *eros-logos*.

Lo que no ha de olvidarse, y en este punto soy rigurosamente freudiano, es que esta máquina no obedece simplemente un principio, sino dos; no obedece a un principio de marca y de reglaje de cualificación de la energía sino que, dice Freud, hay un segundo principio, un principio de muerte en esta máquina que es algo distinto; algo por lo cual, tanto en todas las sociedades como en todo aparato psíquico individual, existe una compulsión a dejar entrar los influjos de energía precisamente sin marcarlos, es decir, dejándose sumergir por esos influjos: una especie de compulsión a la simplificación, a la concreción absoluta, que hace que la máquina vaya a estar completamente sumida, situada en un estado de incapacidad total para funcionar, y esto va a acabar por hacer que salte la máquina, como dicen los lógicos. Esto es la *pulsión de muerte*.

Todo esto nada tiene que ver con la falta sino, por el contrario, con una suerte de positividad, pues la falta, la negatividad, está implicada en el sistema de marca y de cualificación. Imaginen por un segundo que ya no hubiese marca, que ya no hubiese inscripción. En ese momento tendríamos algo parecido a la pulsión de muerte o, traducido en términos psíquicos, algo parecido a la entropía. Habría, pues, un principio de regulación: *eros-logos*, y un principio de distracción: la *pulsión de muerte*. La marca va a ser aplicada para que tal concreción de energía, que entra en la máquina, sea canalizada por la máquina. Así, esta marca siempre será un *compromiso*: en ella siempre hay algo como el sello de la institución, de la autoridad, de la unidad, de la reconocibilidad. Pero también hay aquello que se repite, la dispersión.

Freud dice que en el goce se da la culminación de eros, es decir, la plenitud de la marca en el sentido de la institución, de la culminación de la unidad. Pero en el goce también se cuele algo que le da su dimensión propia —y que hace que no sea una satisfacción sino algo distinto—; en el goce hay algo que no es el principio de placer o de realidad, *sino la presencia de una marca que se refiere a la pulsión de muerte*, es decir, algo que pone en peligro a la máquina en cuestión. Es decir, el esquema de la carga y la descarga energética, el esquema del goce, no está guiado únicamente por el retorno a la norma, esto es, a la unidad de funcionamiento del aparato, sino que este esquema bordea un límite: en el goce se da la aproximación de la muerte y se da algo parecido a una imitación de la muerte, la imitación de la dispersión absoluta.

Intentemos comprender lo que acabo de designar como *marca*: toda marca cuenta con ubicaciones variables de acuerdo con la institución, toda marca es heteróclita, toda marca está compuesta a la vez por una referencia a la unidad y por una referencia a la dispersión. Por tanto, la máquina marca siempre en la ambigüedad. Y Freud añade que la pulsión de muerte es silenciosa, que la dispersión casi nunca es visible, apreciable.

Me tiento tomar un ejemplo del lenguaje: ¿cómo podríamos imaginar esta *figura-matriz*, o sea, justamente el dispositivo por el que la máquina libidinal efectuará sus marcas? Sería interesante averiguar cómo están hechas las marcas pictóricas. ¿Podríamos saber cuál sería un dispositivo así, un agenciamiento como ése? Partiré de un ejemplo muy nítido, un artículo de Émile Benveniste que trataba del relato y del discurso. Benveniste explica que podemos distinguir dos planos de enunciación sirviéndonos únicamente de las propiedades formales del enunciado. Podemos

distinguir, por un lado, una enunciación del tipo *relato* y una enunciación del tipo *discurso* –en el sentido estricto de este término–. El *relato* conserva, al menos, estos dos rasgos formales: está hecho en tercera persona y las formas pronominales de la primera y de la segunda persona son descartadas; por otro lado, el tiempo que predomina en el relato es el tiempo aurístico [*auristique*], es decir, el pretérito indefinido, el imperfecto, el pluscuamperfecto, y lo que él denomina el prospectivo (la forma en que se va a señalar el futuro en el tiempo del relato). Por el lado del *discurso*, tendremos tres rasgos formales diferentes contrapuestos: la primera persona y la segunda están totalmente excluidas de lo que se cuenta, y como formas temporales encontraremos los tiempos del discurso, que son el presente, los pretéritos perfectos, el futuro. Lo importante es que, por medio de estos elementos constitutivos lingüísticos, por medio de la exclusión y del privilegio que reciben según el caso algunos de tales elementos, vamos a tener no ya unos efectos de significación, sino unos *efectos de sentido*. Sitúense en el tiempo del relato, como por ejemplo “él apareció” [*il apparut*], o sea, un pasado indefinido. En ese caso estarán actuando cinco o seis operadores lingüísticos. Para empezar, ahí tienen ustedes una relación entre el enunciador y el enunciado en la que la participación del enunciador en lo que está diciendo está excluida. Es decir, que cuando el enunciador dice “él apareció”, no se sabe si él también estaba allí o no. Tienen, a continuación, un aspecto que marca el modo en que se desarrolla el proceso, que es un proceso puntual: aparece y antes no había aparecido, tienen así una ruptura. Tienen una modalidad: “él apareció” es una aserción, una afirmación. Tienen otra aserción que recae sobre el grado de certeza: en este caso hay certeza. Todo esto conforma un conjunto de operadores lingüísticos agrupados en la construcción de lo superficial y que producen los efectos de sentido.

Me parece evidente que hay por debajo una *figura matricial*, una maquinaria que está conformando el lugar, la modalidad de inscripción del discurso; es decir, esta maquinaria actúa eliminando posibilidades, efectuando exclusiones y otorgando privilegios. Estos privilegios son insondables, no hay ninguna razón para ellos, es una posible modalidad de inscripción sobre la superficie lingüística: uno puede inscribirse así. Lo importante es *que haya un dispositivo, un agenciamiento que organice el espacio, el tiempo, un proceso que determine el lugar y el modo de inscripción de lenguaje y que, por consiguiente, determine el propio objeto lingüístico*: todo esto va a ser un objeto concreto. Si en una sociedad se da el predominio de una maquinaria de este tipo, el predominio de un agenciamiento figural de esta clase, entonces lo que se tiene es el mito, el cuento, la leyenda. O sea, que precisamente la maquinaria va a trabajar siempre los influjos de energía lingüísticos para codificarlos así: lo que se tiene es *una maquinaria centrada en el discurso*, y la relación yo-tu y el tiempo presente van a ser predominantes.

La semiología aborda igualmente el asunto pictórico con otros tantos presupuestos. Ella misma es un modo de inscripción del objeto lingüístico, produce lenguaje y toma como objeto de referencia –aquello de lo que habla– cuadros, por ejemplo. Establece entre aquello de lo que habla y su propio discurso una relación que es, desde mi punto de vista, una relación enteramente *figural*. Es decir, la semiología pertenece también a una maquinaria libidinal. De esta relación figural entre el objeto y el discurso semiológico o semiótico surge el modelo del estructuralismo. Ahora bien, es evidente que el estructuralismo es un dispositivo general de inscripción, de marcaje o señalización de los objetos, que remite a una figura muy profunda y muy pregnante en esta sociedad, como es la figura del discurso de saber, la *figura del saber*.

Lo que es en principio la relación entre el texto como referencia semiológica y el objeto pictórico es una relación de sistema. Para llegar a comprender lo que puede hacer la semiología, habría que señalar esto: que *la imagen es como un acertijo*, y el comentario que hago yo, semiólogo, sería la solución del acertijo, o sea, el texto. Entre el texto que yo hago y la imagen la relación que hay es la del acertijo. Pero precisamente hay un conjunto de operaciones, yo no sé cuáles –y por eso no alcanzo a creérmelo–, existe un conjunto de operaciones constantes, pensables, entre la imagen y el texto, es decir, entre el acertijo y el comentario, lo que significa que puede pasarse de uno al otro de una forma inteligible. Lo que se pretende es conseguir una relación sistemática entre la imagen y el discurso, o, lo que es lo mismo, lo que en el fondo se pretende es que la imagen se agote en el discurso, produciendo con toda nitidez todas las capas de sentido, y esto no de un modo intuitivo cualquiera, sino mediante operadores pautados, como por ejemplo los operadores lingüísticos o los retóricos. Si yo discuto la ideología semiológica es porque se trata de una forma de operar y de manejar la imagen, el objeto pictórico, una forma que es ella misma figurable por cuanto la figura que guía la operación semiológica es una figura de ciencia. Ahora bien, esa figura es una figura y, como tal, no vale ni más ni menos que las demás. El deseo y la irreversibilidad que imita la muerte también están allí presentes, aunque bastante ocultos.

En el caso de la pintura moderna, es bien conocida esta figura matricial. Es la figura del intercambio con reversibilidad total, es la figura que, por lo que respecta a los flujos económicos, proviene de Marx y de Keynes. Por el contrario, la relación entre el objeto pictórico y el sistema del valor de intercambio es más compleja. Habría que descender hasta las configuraciones libidinales más profundas, aquéllas que sostienen al capitalismo y aquéllas que sostienen a la pintura, y ver cómo todo esto está articulado.

Fijémonos en la pintura románica. Se trata de una escritura, en el sentido estricto del término, un ensamblaje de elementos codificados. Supone que hay alguien que destina y un destinatario, y establece un reconocimiento sencillo. No se dirige al ojo como receptor de acontecimientos espaciales, cromáticos, plásticos. Se dirige, más bien, a la mente en cuanto memoria, en cuanto zona en la que hay un código de desciframiento de las imágenes: hay allí simultáneamente un léxico y una sintaxis de la imagen. Es a esta clase de objetos a la que se le podría aplicar un método llamémosle semiológico, o en todo caso lingüístico. Esta figura de la miniatura medieval es, si se me permite, muy económica (en el sentido en que el código equivale a identificación). Tenemos ahí un sistema pictórico que establece vínculos muy fuertes entre influjos de energía plástica. El color, el valor, la pincelada, el soporte, todo cuanto puede ser materia, literalmente, del acontecimiento, todo eso está íntimamente conectado. Diría que esta imagen es muy erótica en el sentido en que eros hace parte común con logos, con lo razonable. Si lo prefieren, la máquina constata su buen funcionamiento y lo repite, y tales imágenes son extremadamente poco evocadoras de lo que hace un instante llamaba la muerte, es decir, la dispersión. El elemento de la *dispersión* de lo que Gilles Deleuze denomina el diluvio o de lo que Maquiavelo llama inundación, este acontecimiento está verdaderamente ausente. Lo que ahí tienen es un sistema de ahorro de la economía. ¿Dónde van a hallarse objetos pictóricos como aquéllos? La amenaza de la dispersión no está allí, pues se ha disipado. Cuando tenemos que vérnoslas con un sistema muy estrechamente entrelazado, la marca está situada en otra parte. No es la propia imagen el lugar de inscripción de la marca del goce. Todo

cuanto puede decirse es que la marca no está sobre el objeto, sino que está en la relación de la que el objeto constituye su objeto. Hay que pensar en estos objetos como objetos tomados en la circulación de *un intercambio simbólico*, en el sentido en que lo entiende Mauss. Es decir, lo importante es *la marca del goce*; la muerte, y la ambivalencia, recae no sobre el propio objeto pictórico, sino sobre la relación digamos de *sacrificio*, sobre la relación de *potlatch*: el objeto simbólico se presenta y se destruye en un *ritual de desvinculación* (No podrás devolvérmelo). Hay aquí una especie de *potlatch*, una especie de imitación de la irreversibilidad, es decir, la imitación de la relación de muerte. Se bordea el límite de eso más allá de lo cual no se puede regresar. En este *potlatch* se da este terrible juego: te doy lo máximo posible y vamos a ver si podemos regresar, tú y yo. En un sistema de este tipo, los objetos que están en juego en ese juego no llevan la marca sobre sí mismos. La marca está en la relación. En el fondo, el objeto será cualquier cosa siempre que esté codificada, siempre que un código establezca que puede ser el objeto de este *potlatch*, de este sacrificio.

Hay algo por elaborar entre la abstracción y la bestialidad, entre la abstracción del objeto y la bestialidad –en el sentido de Bataille– de la relación simbólica, del *potlatch*; es decir, algo en donde la ambivalencia está abiertamente en juego. No puede decirse que esta marca libidinal esté simplemente situada en la relación de tipo *potlatch*, pues existe una relación de gasto, de consumo que da prestigio, por ejemplo entre los placeres religiosos de los siglos XI y XII. Pero cuanto más se pueda gastar, menos podrá el otro devolver... La diferencia es que esta relación está mediatizada por una creencia divina. De hecho, cuando la iglesia se arruina produciendo un libro ilustrado o un fresco, es cierto que no lo hace por destruir. Allí no se produce destrucción precisamente porque en una sociedad en donde hay donación, en esa sociedad en donde quien dona ya no está, o sea, en una sociedad en donde la destrucción del objeto ya no tiene lugar, el objeto es destruido en el sentido de que es colocado fuera del circuito económico y de esta manera va a ser conservado: por lo tanto, el objeto es destruido por el circuito económico.

En una sociedad como ésta, la figura profunda del goce-muerte está dada en el propio relato cristiano: está en el enigma del pecado y de la salvación, está en una figura del relato, pero de un relato que alguien me cuenta, la historia sagrada, figura de discurso. El objeto pictórico a partir del *Quattrocento* es un objeto que va a seguir estando marcado de acuerdo con el código de una estética determinada: lo importante es la aparición de una máquina diferente, la máquina que va a inscribir el espacio de una forma completamente distinta. Las modalidades de inscripción también van a cambiar: veremos aparecer *las técnicas perspectivistas*. Estas técnicas siguen siendo un modo de canalizar la energía plástica, de canalizar la línea, el color, el valor. Pero ya no se trata de una escritura como lo era el objeto medieval: la construcción, el procedimiento de construcción, no debe aparecer. Habría que inspeccionar este procedimiento de la *borradura* por cuanto es lo que define una escena, una escena en su relación con el público. Una escena en su relación con el público es una escena con bambalinas, con telones, con maquinaria oculta tras la escena. Esto es lo que define el vínculo entre la escena y el público de acuerdo con una relación en donde hay un borde, el borde de la escena, que no se puede pasar, en los dos sentidos de la expresión: está del todo descartado que quien mira el cuadro pueda atravesarlo. Esta relación misma, en su irreversibilidad, este borde, es una indicación que actúa como imitación/mímica del goce y de la muerte. Podemos pensar en el director teatral o

en el pintor como alguien activo y muerto al mismo tiempo, muerto porque está por definición ausente, oculto, porque ha borrado todas sus huellas. Y podemos pensar en el espectador o en el observador del cuadro como si también estuviera muerto, como si fuera pasivo, pasivo-gozando-muerto. Muerto por estar inmovilizado.

Tengo la impresión de que es en ese eje en donde repentinamente van a conformarse la localización y la nueva modalidad de inscripción; es ahí en donde, por consiguiente, va a constituirse el nuevo objeto pictórico. Es decir, que ahí habrá algo que no existía en la miniatura románica: habrá condensación, identificación del objeto pictórico, en cuanto que engaña, en cuanto que produce ilusiones: la marca del *goce-muerte* se inscribe sobre el objeto mismo. Se va a producir una *erotización* de la relación con el objeto de percepción, una erotización de la dimensión de la vista/visión, de la dimensión de la designación, de la dimensión de la denotación, que en estas condiciones se denominará *representación*. La representación es esta dimensión más la irreversibilidad, la imposibilidad de ir hasta allí.

Si descienden a este agenciamiento, habría que buscar de qué manera esa figura es también lo que subyace a la *figura de lo político*. No una explicación, un análisis superficial sino una adecuación.

(Traducción: Jordi Massó Castilla)