



HOJA DE BIBLIOTECA # 20

Diciembre de 2018

“El deseo del analista en la extensión... fue pensado por Lacan como la transmisión del rasgo singular que marca un estilo, que instituye de modo artesanal la contribución del deseo de cada analista a la historia del Psicoanálisis”

La transmisión en psicoanálisis. Olga M. de Santesteban

I- La Comisión Biblioteca y la apuesta en la extensión...

La Comisión de Biblioteca de Discurso<>Freudiano Escuela de Psicoanálisis tiene el agrado de hacerles llegar la Hoja de Biblioteca N° 20, diciembre 2018.

Esta serie iniciada en mayo de 2011 en el seno de la Comisión Biblioteca como pequeña comunicación a la comunidad de la Escuela, ofreciendo comentarios de libros, referencias bibliográficas y la actualización del catálogo de la biblioteca se fue poblando a lo largo de estos ocho años con nuevos contenidos.

Así, a lo largo de sus páginas se fueron agregando nuevas columnas y hallazgos que promovieron en quienes la escribimos el deseo de comunicarlos e invitar a otros a sumarse a la experiencia, siempre inquietante ... pero atractiva de participar con sus escritos, sus notas o sus investigaciones...

Referencias en las obras de Sigmund Freud y Jacques Lacan, efemérides de Discurso<>Freudiano Escuela de Psicoanálisis, efemérides del psicoanálisis acompañados de sus “Sabías qué...?”, reportajes, testimonio de lo producido en jornadas de Escuela, novedades en librerías, grandes pensadores y creadores contemporáneos, novedades desde el Museo Freud de Viena, recomendaciones de lectura de la sección biblioteca ... y otros!

Así la Hoja de Biblioteca se fue convirtiendo en una rutina que, siempre atenta a los temas y desarrollos que se van proponiendo como ejes de trabajo de escuela acompaña como una pieza más las funciones y objetivos de una biblioteca en la escuela de Psicoanálisis: promover y transmitir la obra de nuestros maestros Sigmund Freud y Jacques Lacan.

Calzada en la transferencia de trabajo que promueve esta estructura se nutre del efecto que potencia el nuevo lazo social fundado por Sigmund Freud y Jacques Lacan y hace

su apuesta a la extensión y transmisión de la maravillosa obra que hemos recibido: el Psicoanálisis.

Gracias entonces a todos aquellos que han colaborado para que esta tarea sea posible!

En esta nueva etapa, acorde a los nuevos tiempos, la Hoja de Biblioteca pasó de impresión en papel a la forma digital, por esto les comunicamos a nuestros lectores que todos aquellos que deseen recibir los próximos números hagan llegar su demanda a: discursofreudiano@discursofreudiano.com

Asunto: "Solicito recibir la Hoja Biblioteca de Discurso<>Freudiano Escuela de Psicoanálisis".

Es nuestro deseo que esta publicación genere el interés y el deseo de volver una vez más a los textos y las referencias de nuestros maestros Sigmund Freud y Jacques Lacan y a la rica producción de Escuela.

Les recordamos asimismo que nuestra biblioteca está abierta a todos aquellos interesados en consultar su extenso catálogo, recibir asesoramiento bibliográfico o solicitar fotocopias de los textos disponibles.

Acompañando este envío les hacemos llegar la siguiente información que hemos recibido desde el Museo Sigmund Freud de Viena:

En Memoria de Sigmund Freud.

El 4 de junio de 2018, exactamente el mismo día pero... 80 años después de que Freud se viera forzado a dejar Viena, en junio de 1938, en el campus de la Universidad de Medicina de Viena se descubrió una escultura de tamaño natural de Sigmund Freud creada por Oscar Nemon en 1936.

Considerándose sucesores del trabajo académico de Sigmund Freud en Viena organizaron un acto para preservar la memoria de uno de sus pensadores más significativos de esta casa de estudios.

Además del descubrimiento de la escultura hubo un Simposio donde expusieron: Lord David Freud (Bisnieto de Sigmund Freud), Lady Aurelia Young (hija de Oscar Nemon), Jorge Canestri (Presidente de la Federación Europea de Psicoanálisis) y Otto F. Kernberg (último Presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional) contribuyeron con conferencias en el Simposio.

También recibimos:

- Renovación del Museo Sigmund Freud de Viena Proyecto #Freud 2020

En orden de preservar un sitio único como es el Museo Sigmund Freud y hacer que sea posible continuar investigando el pensamiento y los trabajos de Freud y gracias al

apoyo de la Ciudad de Viena y el Ministerio de Asuntos Culturales se encararán próximamente las obras de remodelación y ampliación del Museo.

Espacios más amplios para las exhibiciones, libre acceso a las actividades y otras facilidades para la casa donde Sigmund Freud vivió y trabajó – este es el proyecto SIGMUND FREUD MUSEUM 2020!

Con respecto a la renovación de la Biblioteca del Museo, la biblioteca de psicoanálisis más importante de Europa y con más títulos sobre el tema, su nuevo catálogo en software podrá ser consultado en la web por todo el mundo convirtiéndose en una herramienta útil para todo aquel interesado en esta obra. Habrá acceso a miles de cartas (a sus pacientes, a su familia, a sus colegas...) hasta ahora no disponibles para los lectores.

La reforma también incluye la habilitación de otro departamento del edificio de Berggasse 19 para ubicar, con mayor comodidad, la biblioteca y las salas de lectura. El nuevo Museo ofrecerá también la posibilidad de visitar las habitaciones privadas de la familia Freud, hasta ahora cerradas al público.

Debido a esta importante remodelación el Museo permanecerá cerrado desde mayo de 2019 hasta mayo 2020 donde su apertura coincidirá con un nuevo aniversario del nacimiento de Sigmund Freud.

Quienes deseen entrar a la página web del Museo: **freud-museum.at** encontrarán muchos datos interesantes como la reflexión que merece la ausencia del diván y de los muebles del consultorio de Freud como símbolo y marca de los acontecimientos por siempre presentes en la historia de Viena y la casa Museo de Sigmund Freud como consecuencia de la invasión nazi.

Con motivo de reconocer en Viena la obra y el trabajo de Sigmund Freud se han iniciado una serie de actividades académicas a las que nos invitan a participar. Aquí la traducción del alemán de la tarjeta invitación con que comunican la conmemoración del texto de Freud *“Esquema del Psicoanálisis”*.

- 1938 y sus consecuencias:

“El año 1938 produce un giro en el Psicoanálisis en Viena y en la vida de Sigmund Freud. A último momento Freud, su familia y allegados logran huir del Nacional Socialismo.

Con esta huída también se corta la línea tradicional del antiguo Psicoanálisis de Viena. Con la preocupación de que la joven ciencia no sobreviviera al Nacional Socialismo, Freud intentó conservar para la posteridad, en el exilio londinense los avances de su *“Esquema del Psicoanálisis”*.

La organización conmemora los desastrosos hechos del año 1938 y debate cuáles son todavía las consecuencias que hoy en día tiene la expulsión del Psicoanálisis de Viena”*

-Sobre el Abriss de Sigmund Freud

El “*Abriss der psychoanalyse*”, de Sigmund Freud. (1938)

La invasión nazi en Viena constituyó un antes y un después en los seres que habitaban en esa ciudad. El avasallamiento y la intrusión en sus casas, el despojo de los dineros de toda una vida, la persecución y la segregación... El profesor Freud y su familia no fueron una excepción y la sórdida noche en que Anna Freud, su hija, fue arrestada por la Gestapo Freud decidió que la única posibilidad era exiliarse de ese infierno. Ayudado por la Princesa Marie Bonaparte y sus conexiones diplomáticas (el embajador americano en Francia W. C. Bullitt que contactó al mismísimo Presidente Roosevelt y otras importantes autoridades que también intervinieron para permitir que los nazis dieran la autorización), el 4 de junio de 1938 Freud dejaba finalmente Viena en el Expreso de Oriente rumbo a la cálida hospitalidad de París.

Tras doce reconfortantes horas de escala en esa ciudad junto a su querida Marie, Freud continuó el viaje a Londres.

Lo rodeaban sus hijos y sus seres más cercanos que lo acompañaron en el exilio. Según cuenta Ernest Jones en su biografía la recepción en Londres fue de tal afecto y bienvenida que Freud ironizó diciendo que, al caminar por el bello jardín que rodeaba la nueva casa casi se veía obligado a decir Heil Hitler! Fantástica ironía sin duda! Pero también la alegría de encontrarse por fin lejos de la pesadilla en que se había convertido la ciudad en la que vivió y ejerció el psicoanálisis durante 47 años! La nueva casa se encontraba inundada de flores de bienvenida y de todas partes del mundo llegaban notas de alegría y del profundo deseo de ofrecerle un lugar de albergue para el famoso científico y su familia.

Sin embargo Freud sabía que junto a sus bienes y la confiscación de la cuenta bancaria también su obra había sido retenida y destinada a la destrucción...

Es en ese marco que Freud decide escribir este *Abriss*, “*Esquema del Psicoanálisis*”, obra que sin haberla terminado será publicada póstumamente en 1940.

A modo de homenaje y a ochenta años de su elaboración van acá algunos datos de este trabajo freudiano:

Dividido en tres grandes secciones encontramos en la **Parte I** : “La psique y sus operaciones”. El aparato psíquico. Doctrina de las pulsiones. El desarrollo de la función sexual. Cualidades psíquicas. Un ejemplo: la interpretación de los sueños.

La **Parte II**, “La tarea práctica” se compone de La técnica psicoanalítica y Una muestra del trabajo psicoanalítico. Por último la **Parte III**, “La ganancia teórica” se compone de El aparato psíquico y el mundo exterior y el mundo interior.

Con la muerte pisándole los talones Freud escribe un texto breve pero completo de sus principales descubrimientos. Su novedosa teoría de las pulsiones y su metapsicología, el cifrado de goce en los sueños, el aporte del significante en los desfiladeros de un concepto de sexualidad que marca el pasaje de la realidad anatómica a una nueva “corporeidad” como la nombró Jacques Lacan.

Nos dijo Lacan con respecto a este trabajo freudiano en su Seminario II “*El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*”:

“...tienen que conocer el último trabajo de Freud, un ensayo inconcluso titulado en alemán “*Abriss der psychoanalyse*”, que aporta ciertas indicaciones sobre la manera en que Freud ponía

en correspondencia su primera división tópica del psiquismo –inconsciente, preconsciente, consciente – con la nueva tópica del yo, el superyó y el ello. Sólo en el Abriss hallarán indicaciones sobre ese punto.” Jacques Lacan (1954).

M. Cristina S. de Pérez

II- Sobre la Hoja Biblioteca N°20:

Con motivo de publicar la Hoja N° 20 de Biblioteca, la Comisión ha recibido las siguientes palabras de Perla Trajtemberg:

A Comisión Biblioteca:

Es un inmenso placer celebrar junto a la Comisión Biblioteca las 20ª ediciones de su ya tradicional Hoja Biblioteca y destacar también su trabajo durante su gestión.

Este modo de publicar la producción de Escuela: comentarios y textos de diferente estilo y propuesta, abarcando la lectura de los miembros de esta comunidad de trabajo sobre Literatura, Arte, Filosofía, Antropología, Lingüística... desde el psicoanálisis, difundiendo las publicaciones existentes y también en otra de sus funciones como Comisión: acercando a quienes consultan, sean miembros de nuestra escuela o asistentes a los espacios de formación o de extensión o visitantes de nuestra Página Web., o nuestro Facebook, el material solicitado para realizar sus investigaciones. Además de ofrecer en los espacios dedicados a la Clínica Psicoanalítica y a los Seminarios de Formación, el material bibliográfico con el que cuenta el amplísimo catálogo de nuestra Biblioteca que con las donaciones y adquisiciones y traducciones a lo largo de más de 35 años es nuestro orgullo, muestra una posición decidida frente a la difusión y la extensión del psicoanálisis.

Esta tarea sostenida revela que la Comisión Biblioteca puso en acto a lo largo de tantos años, su deseo de velar porque el trabajo y la producción de escuela encuentre las vías para que la letra llegue a destino como nos enseñó Jacques Lacan y también, de velar porque la letra de los grandes pensadores y la obra excepcional y revolucionaria que ha sido la de Sigmund Freud para el siglo XX, al puntuar el drama del hombre moderno con su deseo y su economía de goce y el retorno de Jacques Lacan a su obra, para que su búsqueda y su amor a la verdad no se rebaje, sigan siendo un lugar que no cese de convocarnos a hacer el esfuerzo necesario y encontrar formas creativas con las que el psicoanálisis pueda reinventarse y durar.

Por tal motivo celebro las 20ª Hoja Biblioteca, ya que han sido un excelente intento con el que nos han invitado a tener el deseo de leer y escribir y de suscribirnos a la espera de sus próximos números.

Quisiera destacar en esta ocasión una edición en particular que en la actualidad acompaña mi deseo de investigación en Cartel, donde junto con mis tres compañeras de tarea estamos recorriendo la vida y la obra de James Joyce.

En la Hoja Biblioteca Octubre de 2014, Olga M. de Santesteban anunciaba la próxima aparición de La Creación Poética de William Shakespeare Lecturas del Psicoanálisis Tomo I y II, hoy celebramos contar con los libros y los ciclos dedicados a su difusión y con el privilegio de asistir al cruce de tres grandes obras con

el aporte de la lectura que la autora nos ofreció y que nos sumerge en la invención freudiana y en la lectura de Jacques Lacan sobre esa fuente privilegiada que ha sido el creador literario, cruce increíble a lo largo de los siglos entre dos genios que encontraron su causa en la pasión por el *universo de la lengua para desentrañar sus secretos*, como nos dice la autora sobre la obra de William Shakespeare: -sea con la creación de seres de ficción- o en los dramas de las vidas con sus síntomas y fantasmas como nos enseñó Sigmund Freud.

Las próximas Hoja Biblioteca le han dado un lugar a la difusión de estas publicaciones, destacándose también el espacio que le han otorgado a la difusión de aquello que hace al marco de la investigación en marcha puesto en acto en las exposiciones a luz pública en los ciclos abiertos dedicados a la extensión del psicoanálisis. Durante el Ciclo Lecturas del Psicoanálisis, se realizó el Seminario Bloomsday. *“La obra de James Joyce: El Escritor por excelencia del enigma”*, donde se recorrió su vida y su obra, en un intento como nos mostraron, siguiendo la indicación de Jacques Lacan de: *“... captar las maniobras del lenguaje y ese goce tan particular que se desprende de su escritura”*.

Celebro la iniciativa para la Hoja Biblioteca Octubre 2014 del Reportaje realizado a Olga M. de Santesteban que nos acerca y nos lega un modo de investigación y de lectura sobre la vida y la obra de un autor como James Joyce, cita obligada para la formación en psicoanálisis, cita rechazada también pero inexorable a la hora de introducirnos como dice la autora en:

“el ideal estético de una vida dedicada al arte y un arte sustituto de la vida, donde los grandes temas de una existencia solo se resuelven en el universo del lenguaje”

Para concluir agradezco a la Comisión Biblioteca el ofrecernos las novedades en librerías -con el acontecimiento que siempre implica una nueva publicación-, también el hallazgo de los libros que contienen las referencias de autores y textos destacados por Sigmund Freud y Jacques Lacan en sus obras, junto a las secciones que se han ido agregando... los *“...sabías qué...?”* a lo largo del camino, en un intento de mantener vivo el espíritu de renovación y apuesta a la transmisión en psicoanálisis, la Hoja Biblioteca se ha introducido en nuestra rutina de trabajo desde el 2011 hasta la actualidad, nos volveremos a juntar para celebrar las próximas 20 ¡Qué así sea!

Mis sinceras felicitaciones.

Perla Trajtemberg

¡Muchas gracias Perla por tus comentarios!

III - Efemérides del Psicoanálisis

a) “De la historia de una neurosis infantil” (1918 [1914])

No sobran oportunidades para recordar nuevamente los 100 años de esta publicación escrita por Sigmund Freud al poco tiempo de finalizar el tratamiento de un joven ruso, llamado Sergei Pankejeff en los comienzos de la Gran Guerra. Es el famoso caso freudiano del Hombre de los Lobos.

Hombre de los Lobos es la construcción que surge del trabajo analítico con Sigmund Freud a partir del relato de un sueño de infancia. Es el sueño del árbol cubierto de lobos. Se trata de la nominación que aporta el fantasma y del cual Jacques Lacan dirá que *“la mirada de esos lobos es el propio sujeto”*.

Los aportes de este material trascienden los registros clínicos. La intensidad del trabajo freudiano conllevó a fundamentar su teorización, años más tarde surgen las observaciones de Ruth Mack Brunswick. Y además la contemporaneidad del Hombre de los Lobos rodeado de un grupo de analistas atentos a su cuidado como Muriel Gardiner hicieron que Jacques Lacan disponga de todo este material desde el principio de sus seminarios y en diferentes perspectivas, abrochando, aportando, la noción del fantasma y lo real, el objeto a, y el fracaso de la metáfora paterna, entre otras cuestiones.

El primer tratamiento psicoanalítico se inicia con Sigmund Freud en febrero de 1910 hasta julio de 1914, unos días antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Años más tarde, en 1919, a consecuencia de la guerra, el Hombre de los Lobos debe retornar a Viena desde Rusia, pasando primero por Alemania donde se encontraba su esposa Teresa. En ese momento sus condiciones sociales, económicas y anímicas son poco alentadoras sumándose nuevamente su hipocondría. Ese estado lo lleva a consultar nuevamente a Sigmund Freud.

Mucho tiempo después y ante una recaída severa Sigmund Freud lo deriva a su discípula, la Dra. Ruth Mack Brunswick, en 1926. Ella lo encuentra muy descompensado a raíz de la imagen alterada de su nariz acusando de ello a sus redes transferenciales. Será ella, sin demasiadas objeciones, quien le comunicará el diagnóstico de paranoia.

Uno de los comentarios de las Efemérides anteriores fue la introducción, que Sigmund Freud aportó en ese material clínico, del concepto *verwerfung* entendido como desestimación, repudio de la castración. Este mecanismo diferente a la *verdrängung*, es decir a la represión, consiste en la expulsión de un significante primordial que faltará en lo simbólico.

El análisis de este caso por Jacques Lacan despeja toda duda al centrar este material clínico en el campo de la psicosis. Y es sobre la noción de *verwerfung* que avanzará para proponer una mejor traducción de este concepto. Se trata de la forclusión. Casi al final de su seminario de enseñanza *“Las psicosis”* plantea que éste debe entenderse como el *“vencimiento de una facultad”*, figuradamente es una *“exclusión forzada, imposibilidad de entrar, de participar”*, quedando afuera ese significante primordial del Nombre-del-Padre. Pero ese vencimiento no impedirá su retorno por la vía de lo real. Al estar afuera ese significante primordial no hay acceso a una *“estructura humanizada de lo real”* quedando en un *“pegoteo imaginario”* como refiere Lacan al tomar la psicosis paranoica, *“es una voz que sonoriza la mirada que allí es prevalente”*.

Sabías que...?

“Usted que conoce bien al Hombre de los Lobos” es el nombre de una entrevista que le realizó la revista *L'Ane*¹, en su única edición del año 1982, a Muriel Gardiner (1901-1985).

¹ La revista citada se encuentra disponible para ser consultada en la Biblioteca de Discurso<>Freudiano Escuela de Psicoanálisis.

En ésta Muriel Gardiner nos da su versión de algunos de los dichos del Hombre de los Lobos al largo reportaje de la periodista Karin Obholzer, el cual se publicó en el libro *“Conversaciones con el Hombre de los Lobos”*.

En esa entrevista también encontramos el nombre de quien lo atendió, en los últimos años y con una frecuencia semanal. Fue el Dr. Solm's quien además era el Director del Hospital Psiquiátrico de Viena. Fue bajo su dirección cuando se internó el Hombre de los Lobos, en el verano de 1978 hasta su fallecimiento en 1979, a los 92 años de edad. Años previos a este suceso el Dr. Solm's era quien prescribía y controlaba la medicación del paciente. En oposición a los comentarios del Hombre de los Lobos al reportaje de Karin Obholzer, se desprende que esta relación fue algo diferente a un psicoanálisis. En realidad consistía en un tratamiento psiquiátrico.

Por otro lado, Muriel Gardiner explica que nunca lo analizó aunque en más de una oportunidad él le pidió alguna respuesta a lo que le sucedía o preocupaba. Se conocieron en el consultorio de la Dra. Ruth Mack Brunswick (ella también fue su analizante). Él le dio algunas clases de ruso, por ese entonces su esposa Teresa y la hija de ésta aún vivían. Si bien Muriel Gardiner regresa a su país (Estados Unidos) debido a la segunda guerra mundial, siempre se encargó de cuidarlo aunque sea a la distancia. Estuvo en contacto con su situación hasta último momento.

1 La revista citada se encuentra disponible para ser consultada en la biblioteca de Discurso◊ Freudiano Escuela de Psicoanálisis.

Ella también aclara que no censuró nada de lo que él escribió en el *“El Hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos”* porque en el reportaje que le hace Karin Obholzer, él cuenta que algunas cuestiones sobre su hermana no fueron aprobadas por Muriel Gardiner para esa publicación.

A diferencia de Ruth Mack Brunswick ella siempre consideró que se trataba de un obsesivo hipocondríaco con una neurosis histérica.

Además de practicar el psicoanálisis Muriel Gardiner se interesó por otras actividades. Por ejemplo en New Jersey integró un equipo interdisciplinario como consejera psiquiátrica. Este equipo estableció un programa de profilaxis escolar.

Este proyecto estaba dirigido a las escuelas que planteaban ciertos problemas. Cuando ella era especialmente convocada se trasladaba al colegio en cuestión. Allí observaba la clase, hablaba con el docente, luego con el niño y la familia. Su objetivo consistía en la detección, prevención, de situaciones problemáticas o que llamaban la atención del establecimiento escolar.

A su vez perteneció a la American Psycho-Analytical Association, institución que solo aceptaba la afiliación de médicos y que ella desaprobaba.

Brevemente cuenta su experiencia como analizante de Ruth Mack Brunswick y confiesa no haber leído a Jacques Lacan.

b) “Nuevos caminos de la terapia psicoanalítica” (1919 [1918])

Hace 100 años Sigmund Freud leyó este trabajo en el V Congreso Psicoanalítico Internacional celebrado en Budapest, a fines de septiembre de 1918.

Es una elaboración dirigida al manejo de la técnica psicoanalítica.

Comienza su discurso interrogando la nominación de la palabra psicoanálisis haciendo una analogía del análisis realizado por el químico en su laboratorio. De esta manera

objeta los desvíos técnicos de algunos de los analistas que lo circundan como Sándor Ferenczi, partidario de la “actividad” del analista.

De esta puesta en cuestión, Sigmund Freud recuperará en su lectura el postulado de un principio *“En la medida de lo posible, la cura analítica debe ejecutarse en un estado de privación –de abstinencia–”*. El sentido se atribuye a no hacer del analizante *“que se pone en nuestras manos en busca de auxilio un patrimonio personal, a plasmar por él su destino, a imponer nuestros ideales y, con la arrogancia del creador, a complacernos en nuestra obra luego de haberlo formado a nuestra imagen y semejanza”*.

Se abrían camino los desvíos. En el tiempo en que Jacques Lacan integraba la Asociación Psicoanalítica Internacional y la Sociedad Psicoanalítica de París y, antes de ser expulsado de ellas, captó y comenzó a plantear los efectos clínicos de dichos desvíos.

En el primer tiempo de su obra Jacques Lacan le dedicó seminarios completos. Qué llevaba a ellos, cuáles eran sus consecuencias, los ideales analíticos, la transferencia, la teoría del sujeto, eran temas que planteaba como cuestiones fundamentales para que un analista adopte su función sin ser una estafa o no conduzca la cura hacia un callejón sin salida. Estas cuestiones también las expuso en congresos, en jornadas, y muchas de estas elaboraciones también componen los *“Escritos”* como *“La Dirección de la Cura y los principios de su poder”*.

“Nuevos caminos de la terapia psicoanalítica” se publica en 1919 y pasa a integrar la serie de los escritos técnicos freudianos.

En esta alocución Freud también expresa la importancia de extender el psicoanálisis a los estratos sociales más carentes, a través de la creación de centros o lugares de atención.

c)¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la universidad? (1919 [1918])

Pasaron 100 años de este trabajo escrito por Sigmund Freud en 1918, simultáneamente al V Congreso Internacional, realizado en Budapest. Se publicó en marzo de 1919 en una revista médica de esa ciudad y para ello debió traducirse al húngaro.

Por esa época los estudiantes de medicina de Budapest manifestaban un vivo interés para que el psicoanálisis integre el plan de estudios de esa carrera.

Un artículo conciso y de fácil lectura.

Sabías que...?

Anton von Freund (1880-1920) fue dueño junto a su hermano de una importante industria cervecera familiar. Se doctoró en filosofía pero los temas de la empresa no le permitieron llevar adelante el desarrollo de su formación ni otros proyectos con fines sociales. Conoce y adhiere a la causa freudiana años previos a su muerte.

Cuando Sigmund Freud en el verano de 1918 viaja a Budapest se hospeda en la casa de von Freund, éste no hacía mucho venía de atravesar una cirugía por padecer una enfermedad oncológica. Sigmund Freud en ese momento lo ayudó con unas sesiones de análisis y también le dio entrenamiento analítico.

Fue el organizador más importante del V Congreso, y a partir de ahí fue el secretario general de la Asociación Psicoanalítica Internacional.

Es en su casa donde Sigmund Freud escribió el trabajo que fuera presentado, poco tiempo después, en ese Congreso.

Para Sigmund Freud fue muy importante el apoyo de von Freund al movimiento psicoanalítico. A causa de una recidiva vuelve a enfermar y no ignorando su final dispone gran parte de sus finanzas a la extensión del psicoanálisis. La suma más importante estaba destinada a crear en Budapest un instituto psicoanalítico dedicado fundamentalmente a la enseñanza del psicoanálisis y al tratamiento de sujetos con pocos recursos económicos. Este proyecto por cuestiones políticas de su país de origen no logró llevarse a cabo. En cambio la otra parte de su donación, menor a la anterior, estaba destinada a la fundación de una Editorial Psicoanalítica Internacional, este proyecto se concretó en la ciudad de Viena.

Su muerte en Viena, a los 40 años de edad, fue sentida por Freud como una gran pérdida para la causa.

Sabías que...?

En el V Congreso Psicoanalítico Internacional acontecido en 1918, en la ciudad Budapest, y a finales de la Gran Guerra, fue el primer Congreso al que asistieron representantes oficiales del gobierno de Austria, Alemania y Hungría, todos ellos interesados en las neurosis de guerra dada las condiciones de los soldados que regresaban de las batallas.

Patricia M. Cortés

-Biblioteca recomienda:

-“La estructura de la alucinación se puede leer en los actos esenciales de la vida del analizante. Lo que desde el Hombre de los Lobos aún interroga... o como sustituir un significante amo de Freud”. Olga M. de Santesteban. Texto que toma este tema a la luz de la clínica de la autora.

-“El Hombre de los Lobos”. Roland Jaccard. Gedisa.

-“Conversaciones con el Hombre de los Lobos” Karin Obholzer

*-“Los casos de Sigmund Freud:
El Hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos”.*

Estos textos pueden solicitarse en nuestra sala de lectura o pedir fotocopia de los mismos.

IV- Referencias a la obra de Sigmund Freud:

Gustav Theodor Fechner (1801-1887)

G.T. Fechner, “el gran Fechner”, “el viejo Fechner”, como lo llamaba Sigmund Freud quien en su “*Estudio autobiográfico*” de 1925 escribió:

“Siempre fui receptivo a las ideas de G.T.Fechner y en puntos importantes me he apuntalado en este pensador”.

Así lo demuestran los numerosos lugares de su obra en que se refiere a los trabajos de este científico alemán; algunos de ellos son los siguientes:

“*Las Neuropsicosis de defensa. Apéndice. Surgimiento de las hipótesis fundamentales de Freud*”. 1894.

“*La interpretación de los sueños*”. 1900

“*El chiste y su relación con el inconsciente*”. 1905

“*Cartas a Fliess*”. 1898

“*Conferencias de introducción al Psicoanálisis*”. 1916-17

“*Más allá del principio del placer*”. 1920

“*El yo y el ello*”. 1923

“*Estudio autobiográfico*” 1925

En esta oportunidad mencionaré la referencia que nuestro maestro realiza en “*La interpretación de los sueños*”.

En ella, en “*La bibliografía científica sobre los problemas del sueño*” y más precisamente en el punto de : “*Las particularidades psicológicas del sueño*”, Freud expresa que va a anteponer las opiniones de autores que lo precedieron, que a pesar del esfuerzo más que milenario, la comprensión científica del sueño ha avanzado muy poco dándole un lugar destacado a este autor:

Dice Freud: “Nadie ha destacado con mayor rigor la diversidad de esencia entre vida onírica y vida de vigilia ni se ha empeñado en razonamientos más vastos que G. T. Fechner en algunas de las observaciones de su “*Elementos de Psicofísica*” (1889). Allí opina que ni la simple disminución de la vida psíquica conciente por debajo del umbral principal ni el retraimiento de la atención respecto de las influencias del mundo exterior bastan para esclarecer las peculiaridades de la vida onírica en relación con la vida de vigilia.

En una carta a Fliess del 2 de febrero de 1898, se quejaba de la gran cantidad de literatura científica que estaba obligado a leer. Escribió: “la única cosa sensible sobre la materia fue dicha por el viejo Fechner, en su sublime simplicidad: que el territorio psíquico sobre el cual el proceso del sueño es jugado es uno diferente. Me ha quedado a mí la tarea de dibujar un tosco mapa de él”

Fechner había escrito que *el escenario de los sueños es otro que el de la vida de representaciones de la vigilia*.

A lo que Freud responde “Ningún otro supuesto permitiría conceptualizar las peculiaridades de la vida onírica.”

“Si el escenario de la actividad psico física fuese el mismo en el dormir y en la vigilia, el sueño a mi juicio no podría ser sino una continuación de la vida de representaciones de vigilia; se mantendría en un grado de intensidad inferior que el de esta, pero por lo demás debería compartir su material y su forma. Ahora bien, nada de eso sucede” escribe Fechner.

Continúa Freud: “No sabemos con claridad qué entendía Fechner con ese cambio de teatro de la actividad psíquica; pero también es cierto que nadie, por lo que yo sé, emprendió el camino cuyo rumbo él mostraba con esa observación. Debemos excluir una interpretación anatómica en el sentido de la localización fisiológica, cerebral, o aún

referida a la estratificación histológica de la corteza cerebral. Pero quizá la idea de Fechner resulte certera y fecunda si la referimos a un aparato anímico compuesto por varias instancias interpoladas una detrás de otra.”

En otra carta, unos días después, el 9 de febrero de 1898, carta 83, Freud escribe que este pasaje de Fechner es la única observación sensata que halló en la literatura sobre los sueños.

Este seguimiento de los dos autores me pareció un pequeño ejemplo de cómo Freud evaluaba los conceptos que le eran necesarios para su elaboración en los albores de su gran aporte a la cultura, el psicoanálisis.

¿Quién era el “gran Fechner”?

Aquí consignaré algunos datos de su biografía:

Físico alemán, estadístico, médico graduado en Dresden, filósofo, nació el 19 de abril de 1801 y murió el 18 de noviembre de 1887 en Leipzig, Alemania, ciudad en la que permaneció toda su vida desde que llegó a la universidad en 1818.

Tradujo textos de física y química del francés como resultado de su breve estadía en París en su juventud. Tuvo la oportunidad de trabajar con los famosos químicos Jean Baptiste Biot y Louis Jacques Thénard, este último, descubridor del agua oxigenada y el boro, y del pigmento conocido como “azul de Thénard”, como colorante para ser usado en la fábrica de cerámica Sèvres, entre otros descubrimientos en el campo de la química.

Fue nombrado profesor de física en 1834 y ejerció la cátedra 5 años. Tuvo que renunciar a su actividad docente por una afección en los ojos, mientras estaba investigando los fenómenos de color que más tarde llevaría su nombre: Efecto de color de Fechner, ilusión por la que se perciben colores en un patrón en blanco y negro en movimiento. En 1894 el británico Charles Betham difundió este efecto a través de la invención del denominado Disco de Betham.

Esta afección en los ojos lo obligó a permanecer en completo retiro, en un cuarto oscuro, para atenuar los estímulos lumínicos.

En 1848 publicó “*Nanna, o el alma de las plantas*”, primera monografía sobre la psicología de las plantas en la historia de la ciencia occidental. Tres años después “*Zend Avesta*” una exposición de su sistema de filosofía de la naturaleza.

Estaba convencido que todos los actos humanos se podían explicar mediante principios físico-químicos, lo que permitió considerar a la psico física como una ciencia incipiente.

Estas investigaciones dieron lugar a sus más conocidos trabajos: *Elementos de psicofísica*, ya mencionada por Freud, la ley de constancia : del principio de placer-displacer, del que Freud, en “*Más allá del principio de placer*” escribió, “no puede resultarnos indiferente hallar que un investigador tan penetrante como G. T. Fechner ha sustentado, sobre el placer y el displacer, una concepción coincidente en lo esencial con la que nos impuso el trabajo psicoanalítico”.

De gran importancia fue la Ley de Weber – Fechner:

Para que la intensidad de una sensación pueda aumentar en progresión aritmética, el estímulo debe aumentar en progresión geométrica.

Esta ley indica que esa relación no es lineal sino logarítmica.

En 1878 publicó un artículo en el que había desarrollado la noción estadística de “mediana”. Se le atribuye la introducción de este concepto en el análisis formal de datos.

Publicó el libro “Escuela de estética” donde profundizó el concepto de “estética experimental”

Realizó una hipótesis de la sección áurea, investigando sobre el atractivo visual de los rectángulos con diferentes proporciones. Carl Stumpf, famoso filósofo alemán, uno de los primeros discípulos de Franz Brentano; fue maestro de Husserl y fundador de la Escuela de Berlín, intervino en este estudio como sujeto de prueba.

Es interesante advertir los distintos campos en que realizó sus investigaciones este científico, cuyos trabajos son consultados en la actualidad.

Tenía un concepto animista del mundo, que cada materia estaba dotada de espíritu.

Escribió poesía, sobre la naturaleza de los ángeles, de la vida después de la muerte...

El cráter lunar Fechner lleva este nombre en su honor.

Stella Maris Díaz de Luraschi

V- GRANDES CREADORES CONTEMPORÁNEOS HOMENAJE A MARCEL DUCHAMP

50° Aniversario de su muerte (2 de octubre de 1968)

Marcel Duchamp vivió un tiempo en Buenos Aires. Pasó un siglo desde su estadía en la ciudad.

Al cumplirse este año 50 años de la muerte del destacado artista francés, en el marco de las actividades de homenaje, se realizó la puesta en valor de la fachada del edificio ubicado en la calle Alsina 1743/45, a una cuadra y media del Congreso, donde el padre del arte conceptual, reconocido por sus *ready-made*, habitó entre 1918 y 1919.

Tuvo su taller en la calle Sarmiento 1507, donde se encuentra actualmente la plaza seca del Centro Cultural San Martín.

La restauración de la emblemática fachada de la calle Alsina fue realizada por la Gerencia Operativa Casco Histórico, dependiente de la Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del gobierno de la ciudad, como parte de las actividades de formación y práctica de los alumnos de la Escuela Taller de Casco Histórico.

En la casa hay dos placas en la puerta, del Gobierno de la Ciudad y de la Embajada de Francia, que rezan: “aquí vivió el artista Marcel Duchamp entre 1918 y 1919.

Su roce con el ambiente artístico local fue escaso y su estadía porteña sería rescatada por Julio Cortázar recién en 1967, que lo argentinizó “Marcel del Campo”, haciendo juegos con el lenguaje como los hacía el propio Duchamp. Se refirió a esta estadía en dos ensayos: “De otra máquina célibe” y “Marcelo Del Campo o más encuentros a deshora”, publicados en *La vuelta al día en 80 mundos* y *Último Round*. Hasta entonces nunca se había consignado la estadía de Duchamp en Buenos Aires.

Los artistas argentinos que podrían haber sido sus interlocutores, como Emilio Pettoruti, Xul Solar y Nora Borges, se encontraban en Europa.

La aventura vanguardista llegó a Buenos Aires años después de Marcel Duchamp.

La obra de Marcel Duchamp ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX.

Nació el 28 de julio de 1887 en Blainville, Rouen, Francia.

Su nombre completo era Henry Robert Marcel Duchamp. Hijo del notario Justine Isidore y de Lucie Caroline Nicolle. Nieto de Emile Federic Nicolle, pintor y grabador, agente de navegación.

Era hermano del artista Raymond Duchamp-Villon², escultor cubista y del pintor Jacques Villon³.

Sus primeras obras, paisajes impresionistas⁴, las realiza en 1902 prosiguiendo luego con dibujos, bosquejos y retratos.

² Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), escultor francés, uno de los maestros del movimiento moderno de principios del siglo XX. En 1910 comenzó a desarrollar un estilo cada vez más geométrico y abstracto; su busto de *Baudelaire* (1911, Museo Nacional de Arte Moderno, París) es de una simplificación absoluta en sus óvalos y líneas puras. Su famosa escultura *Caballo* (1914, Museo Nacional de Arte Moderno), medio animal y medio máquina, constituye una abstracción de gran osadía que ejerció gran influencia en escultores posteriores.

³ Jacques Villon (1875-1963), pintor e impresor francés. Comenzó como dibujante e ilustrador para varios periódicos y revistas antes de establecerse en Puteaux, lejos de los distritos de moda de Montmartre y Montparnasse, con el fin de dedicar más tiempo a la pintura. Su aislamiento y sus escasas pretensiones determinaron que su obra permaneciera prácticamente en el anonimato, hasta su descubrimiento y promoción a finales de la década de 1940; para entonces Villon había producido más de 700 cuadros y un número considerable de grabados. La importancia de su obra, aparte de la calidad de la misma, radica en el hecho de demostrar la lógica conexión existente entre las diversas escuelas de pintura del momento: debe mucho al neopresionismo por su preocupación matemática y al cubismo por el uso de formas geométricas puras, la tendencia a interpretar libremente el mundo circundante y los esquemas compositivos que muestra en sus cuadros. Villon combina con maestría estos elementos, acentuados por el uso de colores puros, creando obras refinadas y estimulantes. Sus investigaciones para una mejor comprensión de las relaciones entre espacio y ritmo, línea y color alcanzan su mejor expresión en su obra *El espacio* (1932). Villon fue galardonado con el Premio Carnegie en 1950 y con el gran premio de la Bienal de Venecia en 1956. También fue nombrado comendador de la Legión de Honor.

⁴ Impresionismo : movimiento pictórico francés de finales del siglo XIX que apareció como reacción contra el arte académico. El movimiento impresionista se considera el punto de partida del arte contemporáneo. El impresionismo en pintura partió del desacuerdo con los temas clásicos y con las encorsetadas fórmulas artísticas preconizadas por la Academia Francesa de Bellas Artes. La Academia fijaba los modelos a seguir y patrocinaba las exposiciones oficiales del Salón parisino. Los impresionistas, en cambio, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. Su primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos. Las figuras principales del movimiento fueron: Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley.

Los impresionistas se preocuparon más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas, debido a que la luz tiende a difuminar los contornos y refleja los colores de los objetos circundantes en las zonas de penumbra. Los pintores académicos definían las formas mediante una gradación tonal, utilizando el negro y el marrón para las sombras. Los impresionistas eliminaron los detalles minuciosos y tan sólo sugirieron las formas, empleando para ello los colores primarios –cyan, magenta y amarillo– y los complementarios –naranja, verde y violeta–. Consiguieron ofrecer una ilusión de realidad aplicando directamente sobre el lienzo pinceladas de color cortas y yuxtapuestas, que mezcladas por la retina del observador desde una distancia óptima aumentaban la luminosidad mediante el contraste de un color primario (como el magenta) con su complementario (verde). De este modo, los impresionistas lograron una mayor brillantez en sus pinturas que la que se produce normalmente al mezclar los pigmentos antes de aplicarlos.

A partir de 1906 continúa pintando en París con el sostén económico de su padre. De 1907 a 1910 realiza viñetas satíricas para revistas francesas. Trasladándose a Neuilly en 1908 su pintura asume una declinación fauvista⁵ y postimpresionista⁶ con un acento intimista. En 1909, en el estudio de su hermano, donde se realizaban reuniones dominicales, conoce a artistas y poetas. Es invitado al salón de los independientes con dos cuadros. En 1910 conoce a Francis Picabia⁷.

Aunque los hallazgos del impresionismo francés resultaron decisivos para la pintura del siglo XX, los intentos por plasmar los efectos de la luz natural no eran nuevos. En el siglo XVII Jan Vermeer había utilizado fuertes contrastes de luces y sombras para bañar sus lienzos de luz natural. Diego Velázquez en el mismo siglo y Francisco de Goya a finales del siglo XVIII captaron la impresión lumínica mediante la eliminación de sombras secundarias y la introducción de zonas de luz en detrimento de la nitidez de los contornos. Su pincelada también preludivió la de los impresionistas franceses.

Édouard Manet considerado el primer impresionista –aunque rechazaba este calificativo– mostró cómo se podían obtener sutiles representaciones de luz por la yuxtaposición de colores fuertes y contrastados. Su cuadro *La merienda campestre* (1863, Museo de Orsay, París), expuesto en el Salón de los Rechazados (*Salon des Refusés*) organizado en oposición a las exposiciones oficiales en el Salón de la Academia, señaló el comienzo de una nueva era en el arte. Los pintores impresionistas organizaron su primera exposición independiente en 1874. Los treinta participantes compartían su rechazo al academicismo imperante y su admiración por las atrevidas composiciones de Manet. El término impresionista fue usado por primera vez por el crítico Leroy en la revista *Charivari* para denominar irónicamente un cuadro de Claude Monet titulado *Impresión, amanecer*. El término fue adoptado oficialmente durante la tercera exposición impresionista en 1877. Los impresionistas fueron apoyados por notables miembros de la sociedad francesa, como los literatos Émile Zola y Charles Baudelaire. Sin embargo la prensa y el público, acostumbrados al convencional estilo académico, se mostraron hostiles hacia el nuevo arte.

El impresionismo ejerció una fuerte influencia durante décadas. Artistas que partieron del impresionismo idearon otras técnicas e iniciaron nuevos movimientos artísticos. Los postimpresionistas Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin y Vincent van Gogh estuvieron muy influidos por la vivacidad del colorido impresionista. La obra de Cézanne anticipó el cubismo, mientras que la de Gauguin y Van Gogh representaron el comienzo del expresionismo.

⁵ Fauvismo: movimiento pictórico francés de corta duración, entre 1904 y 1908, aproximadamente que revolucionó el concepto del color en el arte contemporáneo. Rechazaron la paleta de tonos naturalistas empleada por los impresionistas a favor de los colores violentos, introducidos por los postimpresionistas Paul Gauguin y Vincent van Gogh, para crear un mayor énfasis expresivo.

El término *fauves*, significa `fieras`, y fue una etiqueta peyorativa. Nunca fue aceptado por los propios pintores y, de hecho, no describe su intención subjetiva ni el lirismo de sus imágenes.

Su principal exponente fue Henri Matisse.

No reclamaba un programa estético ni lanzó ningún manifiesto.

⁶ Postimpresionismo: término que engloba los diferentes estilos pictóricos que sucedieron en Francia al impresionismo, entre 1880 y 1905 aproximadamente. Fue acuñado por el crítico británico Roger Fry en 1910, con motivo de la exposición celebrada en Londres de pinturas de Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh. Además de estos tres artistas, también se incluyen en esta corriente Henri de Toulouse-Lautrec y Georges Seurat. Aunque los postimpresionistas basaron su obra en el uso del color experimentado por los impresionistas, reaccionaron contra el deseo de reflejar fielmente la naturaleza y presentaron una visión más subjetiva del mundo. Seurat, denominado neoimpresionista por sus criterios más próximos al impresionismo, inventó una técnica denominada puntillismo. La obra de Cézanne, Gauguin y Van Gogh se caracterizó por un uso expresivo del color y una mayor libertad formal. Cézanne se interesó por resaltar las cualidades materiales de la pintura, representando seres vivos y paisajes, volúmenes y relaciones entre superficies. Su interés por las formas geométricas y la luz prismática inherente en la percepción de la naturaleza anticipó los experimentos del cubismo.

⁷ Francis Picabia: (1879-1953), artista vanguardista francés, nacido en París el 22 de enero de 1879, pero de origen cubano. Su arte no admite clasificación ya que trabajó en casi todos los estilos contemporáneos más

De 1910 a 1912 después de la apertura de su pintura a la influencia de Cézanne se inicia en la alquimia. Su estilo es influenciado por el cubismo⁸ y el futurismo⁹: “El

destacados, como el impresionismo, el cubismo, el fauvismo, el orfismo, el dadaísmo, el surrealismo y el arte abstracto. Hizo también pintura figurativa, dibujo y *collage*. Estudió en la Escuela de Artes Decorativas de París, influido por el postimpresionismo. En 1910 conoció a los hermanos Duchamp (Marcel, Jacques y Raymond) en el suburbio parisino de Puteaux, donde se reunían los domingos para discutir sobre arte, matemáticas y otros temas. En 1913 viajó a Nueva York con motivo de la exposición “The International Exhibition of Modern Art”, celebrada en un cuartel militar, y desde donde se pretendía dar a conocer al público norteamericano la obra de la vanguardia europea, ya mínimamente introducida por el fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz. Picabia vivió en Nueva York hasta 1916, fecha en que viajó a Barcelona, donde estuvo dos años. Allí apenas mantuvo contacto con la vanguardia catalana, salvo con Josep Dalmau, quien editó la revista *391*, fundada por Picabia en 1917. El formato, la concepción y la tipografía deben mucho a la revista *291*, editada por Stieglitz y en la que colaboró Picabia, pero los presupuestos son otros: el tono nihilista, frío, irónico y destructor son propiamente dadaístas. La revista se publicó entre 1917 y 1924, en Barcelona, Nueva York, Zurich y París, y en ella colaboraron, entre otros, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Man Ray y Jean Cocteau. Junto a la revista *Dada*, fue la más importante de este movimiento. Poco después de 1917, Picabia viajó a París, donde entró de lleno en el círculo dadaísta conducido por Tristan Tzara, participando en manifestaciones y otros escándalos. En 1922 Dalmau organizó una exposición que reunió 46 obras de Picabia, con un catálogo editado por André Breton. Su interés por la literatura y el lenguaje fue particularmente evidente en sus últimos trabajos.

⁸ Cubismo: movimiento artístico que se manifestó sobre todo en pintura, cuyo objetivo principal era el de alejarse de la representación naturalista y conseguir plasmar de modo simultáneo sobre la superficie del cuadro un objeto visto desde múltiples ángulos. Desarrollado principalmente por Georges Braque y Pablo Picasso hacia 1907, alcanzó su apogeo alrededor de 1914 y continuó evolucionando durante la década de 1920. Al rechazar la representación realista seguida desde el renacimiento, el cubismo significó un cambio crucial en la historia del arte, convirtiéndose en el precursor de la abstracción y de la subjetividad artística. Fue una revolución contra el sentimentalismo y el realismo de la pintura tradicional, contra la importancia que se daba al efecto de la luz y el color y contra la ausencia de formas, características del impresionismo. Los cubistas rechazan la perspectiva y el movimiento y le dan primacía a la línea y la forma. Se inspiró fundamentalmente en el arte de las tribus de África y Oceanía.

Los cubistas seguían la sentencia del postimpresionista francés Paul Cézanne, que afirmaba que “todas las formas de la naturaleza parten de la esfera, el cono y el cilindro” y está influido por el afán constructivo y geometrizable de George Seurat. La expresión más frecuente dentro del cubismo presenta un enfoque analítico y abstracto del tema; el artista determina y pinta las formas geométricas básicas que componen el objeto, sobre todo el cubo o el cono, o los planos básicos que revelan las formas geométricas subyacentes. Otra fase de la pintura cubista (el cubismo sintético) presenta un objeto desde diferentes ángulos, imposibles de ver simultáneamente en realidad, unificados en una estructura compositiva. En ninguno de los dos cubismos, analítico o sintético, se pretende reproducir en detalle el aspecto real de los objetos. Entre los retratos y naturalezas muertas cubistas destacan los instrumentos y los arlequines ya que eran fáciles de diseccionar de forma geométrica. Para evitar todo efecto naturalista y emocional, el cubismo utilizó durante su primer periodo, o periodo analítico, una paleta muy restringida de grises, marrones, verdes y amarillos, o recurrió a obras pintadas en diferentes tonalidades de un mismo color. Después de 1914, durante el periodo sintético, muchos cubistas introdujeron colores más brillantes en sus obras.

Además de Pablo Picasso y Georges Braque, otros pintores cubistas importantes fueron: Albert Gleizes, Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Roger de La Fresnaye y Juan Gris. Entre los escultores cubistas más importantes, que aplicaron a la escultura los mismos principios artísticos que los pintores, se cuentan Pablo Picasso, Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz y Alexander Archipenko.

⁹ Futurismo: movimiento artístico de comienzos del siglo XX que rechazó la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. Se recurría, de este modo, a cualquier medio expresivo (artes plásticas, arquitectura, urbanismo, publicidad, moda, cine, música, poesía) capaz de crear un verdadero arte de acción, con el propósito de rejuvenecer y construir de nuevo la faz del mundo. El futurismo se caracterizó por el intento de captar la sensación de movimiento. Para ello superpuso acciones consecutivas, una especie de fotografía estroboscópica o una

molino de café” (que anticipa el tema de la máquina), los desnudos que descienden por la escalera, la figura simbólica del rey, de la reina, de la virgen y de la esposa.

Después de realizar varias obras en la línea del fauvismo, se dedicó a la experimentación y al arte de vanguardia e hizo su obra más famosa, *Desnudo bajando una escalera*, en la que expresa el movimiento continuo a través de una cadena de figuras cubistas superpuestas. La pintura causó furor en el Armory Show que tuvo lugar en Nueva York en 1913.

Habiendo atravesado ya toda la experiencia y la práctica de la vanguardia comienza a teorizar un arte más mental: “la pintura no debería ser sólo retinal o visible, debería saber qué hacer con la materia gris de nuestro intelecto”.

En el campo de la escultura fue pionero en dos de las principales innovaciones del siglo XX: el arte cinético y el arte *ready-made*. Este último consistía en la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario o un portabotellas, que podían convertirse en arte por deseo del artista.

Trasladándose a París en 1913, realiza su primer *ready-made*: era una rueda de bicicleta. Una rueda común, una rueda de bicicleta sobre un banco. La movilidad, el movimiento de la rueda, sería como el fuego en una chimenea, decía Duchamp en una entrevista. Tiene la atracción de algo moviéndose en la habitación mientras se piensa en otra cosa. Mi única intención con esa máquina fue deshacerme de la apariencia de la obra de arte. Fue una fantasía. Yo no la llamaba “obra de arte”. ¿Por qué las obras tenían que ser estáticas? La cosa -la rueda de bicicleta- llegó antes que la idea”.

En otras entrevistas va a decir: “En Francia hay un viejo proverbio que dice: *más estúpido que un pintor*. El pintor era considerado un estúpido, mientras que el poeta, el escritor, eran los inteligentes. Yo quería ser inteligente. Debía tener la idea de innovar. No tiene sentido hacer lo que tu padre ha hecho. No tiene sentido hacer otro Cézanne”. “Un *readymade* es ante todo la palabra inventada para designar una obra de arte que no es tal. Dicho de otra manera, que no es hecha a mano. Hecha a mano por el artista. Es una obra de arte que se convierte en obra de arte por el hecho de que yo la declaro o el artista la declara obra de arte, sin que la mano del artista en cuestión intervenga de manera alguna en su factura”.

Inicia los primeros estudios sobre el “Gran vidrio” o “*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*”, pieza clave en su producción.

Una obra suya “Desnudo que desciende la escalera N° 2” escandaliza a la sociedad norteamericana en una muestra en New York.

De 1914 es el *ready-made* rectificado “farmacia”: tres reproducciones de un paisaje comercial con el agregado de dos pequeños personajes y la firma. De la misma fecha es “el porta botellas”.

Exonerado del servicio militar por alteraciones cardíacas, trabaja en París hasta 1915, terminando las dos primeras obras sobre vidrio.

serie de fotografías tomadas a gran velocidad e impresas en un solo plano. Aunque el futurismo tuvo una corta existencia, aproximadamente hasta 1914, su influencia se aprecia en las obras de Marcel Duchamp, Fernand Léger y Robert Delaunay en París, así como en el constructivismo ruso. En 1915 algunos de los representantes del futurismo se enrolaron en un batallón de voluntarios, de acuerdo con el punto nueve de su decálogo fundacional, donde se ensalzaba la guerra como la única higiene del mundo. Algunos de ellos murieron, y los demás radicalizaron sus posiciones, como la conocida conversión al fascismo en las elecciones de 1919.

El 15 de junio de 1915 llega a New York donde conoce a Man Ray¹⁰ y permanece hasta 1918, realizando “*Apollinère enameles*” “escultura de viaje” y “fuente” un urinario firmado con el seudónimo de R. Mutt, rechazado en la primer muestra de la asociación de los artistas independientes.

Publica dos revistas Dada¹¹ “*The blind man*” y “*Rong Wrong*”.

¹⁰ Man Ray: (1890-1976 pintor y fotógrafo estadounidense, figura destacada en la vanguardia artística del París de la década de 1920. Nació en Filadelfia, hijo de inmigrantes rusos, y estudió en la Academia Nacional de Diseño de Nueva York, donde celebró su primera exposición individual en 1912. En 1915 conoció al fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz; poco después, junto a su amigo el pintor francés Marcel Duchamp y Francis Picabia, participó en la creación del grupo Dadá de Nueva York, en 1917, y fundó la primera revista dadaísta, *The Ridgefield Gazoook*. A partir de 1918 y bajo la influencia de Duchamp, comenzó a trabajar con materiales y técnicas nuevas, como, por ejemplo, pintar con aerógrafo sobre cristal y otras superficies. En 1920, junto a Duchamp y la escritora y marchante Katherine Dreier, fundó la *Société Anonyme*, a través de la cual se pretendía promocionar el arte moderno, importando la obra de alguno de los artistas abstractos europeos. Un año después publicó con Duchamp el único número de la revista *New York Dada*, y fue a partir de entonces cuando comenzó a realizar sus objetos o *ready-mades*: *Regalo* (1921, Museo de Arte Moderno de Nueva York), una plancha con tachuelas salientes desde su base, o también *Objeto para destruir* (1923), un metrónomo que una vez destruido pasa a ser *Objeto indestructible*. Todos ellos están realizados a partir de objetos cotidianos fabricados en serie, y anuncian ya la desfiguración de la obra de arte que se produciría en la década de 1950. Ray promovió el arte cinético (obras de arte con piezas móviles).

Viajó a París en 1921, donde conoció a los futuros surrealistas: Tristan Tzara, André Breton y Jean Cocteau. Allí desarrolló los *rayogramas*, que unificó en la serie “*Champs délicieux*”. Se trata de imágenes abstractas realizadas sin objetivo mediante la colocación de objetos sobre superficies sensibles a la luz. Esta técnica había sido iniciada en 1918 por el fotógrafo Christian Schad, pero fue sistematizada por Ray en estas fechas. Desarrolló, también, la técnica de solarización, que invierte los márgenes de luz y sombra de la fotografía. Se implicó en el surrealismo e hizo algunas películas abstractas, como *El retorno a la razón* (1923), *Emek Bakia* (1926), *La estrella de mar* (1928) o *Los misterios del Castillo del Dado* (1929). Las posibilidades expresivas de la fotografía le interesaron cada vez más, y desde 1940 hasta 1946 trabajó como profesor de fotografía en California (Estados Unidos), experimentando con distintas técnicas, como la granulación, la distorsión o la reproducción en negativo. Pasó sus últimos años en Francia, donde experimentó con las nuevas técnicas de fotografía en color, y publicó una autobiografía, *Autorretrato* (1963).

¹¹ Dadá o Dadaísmo, movimiento que abarca todos los géneros artísticos y es la expresión de una protesta nihilista contra la totalidad de los aspectos de la cultura occidental, en especial contra el militarismo existente durante la I Guerra Mundial e inmediatamente después. Se dice que el término *dada* (palabra francesa que significa caballito de juguete) fue elegido por el editor, ensayista y poeta rumano Tristan Tzara, al abrir al azar un diccionario en una de las reuniones que el grupo celebraba en el cabaret Voltaire de Zurich. El movimiento Dadá fue fundado en 1916 por Tzara, el escritor alemán Hugo Ball, el artista alsaciano Jean Arp y otros intelectuales que vivían en Zurich (Suiza), al mismo tiempo que se producía en Nueva York una revolución contra el arte convencional liderada por Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia. En París inspiraría más tarde el surrealismo. Tras la I Guerra Mundial el movimiento se extendió hacia Alemania y muchos de los integrantes del grupo de Zurich se unieron a los dadaístas franceses de París. En 1922 el grupo de París se desintegró.

Con el fin de expresar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y todo tipo de codificación, los dadaístas recurrían con frecuencia a la utilización de métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, que se apoyaban en lo absurdo e irracional. Sus representaciones teatrales y sus manifiestos buscaban impactar o dejar perplejo al público con el objetivo de que éste reconsiderara los valores estéticos establecidos. Para ello utilizaban nuevos materiales, como los de desecho encontrados en la calle, y nuevos métodos, como la inclusión del azar para determinar los elementos de las obras. Aunque los dadaístas utilizaron técnicas revolucionarias, sus ideas contra las normas se basaban en una profunda creencia, derivada de la tradición romántica, en la bondad intrínseca de la humanidad cuando no ha sido corrompida por la sociedad. Como movimiento, el Dadá decayó en la década de 1920 y algunos de sus miembros se convirtieron en figuras destacadas de otros movimientos

Después de 1915 pintó muy pocas obras, aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra, *Los novios desnudando a la novia, una obra abstracta*, conocida también como *El gran espejo*, realizada en óleo y alambre sobre espejo que fue recibida con entusiasmo por parte de los surrealistas¹².

En 1918 permanece nueve meses en Buenos Aires. Circunstancia que ampliaremos a continuación.

Este año muere su hermano Raymond que se había alistado como voluntario para combatir en la Gran Guerra y contrae fiebre tifoidea.

Terminada la Primera Guerra Mundial va a Londres, París y Rouen.

En 1919 realiza "L.H.O.O.Q.", colocándole bigotes y barba a lápiz a una reproducción de La Gioconda, con el título, *La Joconde*, fonéticamente en francés: "ella tiene el culo caliente"; "mandato Tzauck", escrito a mano y agrandado como pago a su dentista, "aire de París" una ampolla de vidrio con aire de la capital francesa, "tonsura" haciéndose fotografiar por Man Ray con una estrella esculpida sobre la nuca.

artísticos modernos, especialmente del surrealismo. A mitad de la década de 1950 volvió a surgir en Nueva York cierto interés por el Dadá entre los compositores, escritores y artistas, que produjeron obras de características similares.

¹² Surrealismo: movimiento artístico y literario fundado por el poeta y crítico francés André Breton.

Breton publicó el Manifiesto surrealista en París en el año 1924 y se convirtió, acto seguido, en el líder del grupo. El surrealismo surgió del movimiento llamado Dadá, que reflejaba tanto en arte como en literatura la protesta nihilista contra todos los aspectos de la cultura occidental. Como el dadaísmo, el surrealismo enfatizaba el papel del inconsciente en la actividad creadora, pero lo utilizaba de una manera mucho más ordenada y seria.

En pintura y escultura, el surrealismo es una de las principales tendencias del siglo XX. Reivindica, como sus antecesores en las artes plásticas, a pintores como el italiano Paolo Uccello, el poeta y artista británico William Blake y al francés Odilon Redon. En el siglo XX también son admiradas, y a veces expuestas como surrealistas, ciertas obras de Giorgio de Chirico, del ruso Marc Chagall, del suizo Paul Klee y de los franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia, así como del español Pablo Picasso, aunque ninguno de ellos formó parte del grupo.

A partir del año 1924 el alemán Max Ernst, el francés Jean Arp así como el pintor y fotógrafo estadounidense Man Ray se incluyen entre sus miembros. Se unieron por un corto periodo de tiempo el francés André Masson y el español Joan Miró. Ambos pintores fueron miembros del grupo surrealista pero, demasiado individualistas para someterse a los dictados de André Breton, se desligaron del mismo en 1925. Más tarde, se incorporó el pintor franco-estadounidense Yves Tanguy, así como el belga René Magritte y el suizo Alberto Giacometti. El pintor catalán Salvador Dalí se asoció en 1930, pero después sería relegado por la mayoría de los artistas surrealistas, acusado de estar más interesado en la comercialización de su arte que en las ideas del movimiento. A pesar de ello, durante cierto tiempo fue el artista más renombrado del grupo. Su personal obra constituye una de las muestras más representativas del surrealismo.

La pintura surrealista es muy variada en contenidos y técnicas. Dalí, por ejemplo, transcribe sus sueños de una manera más o menos fotográfica, inspirándose en la primera etapa de la pintura de De Chirico. Las esculturas de Arp son grandes, lisas y de forma abstracta. Por otra parte, Miró, miembro formal del grupo durante una corta etapa, representó formas fantásticas que incluían adaptaciones de dibujos infantiles. En la década de 1940, coincidiendo con el exilio en México de artistas españoles influidos por el surrealismo, así como la visita de Breton, que recorrió el país acompañado de Diego Rivera y del político soviético Trotski, el movimiento se extendió de forma relativa y limitada entre círculos intelectuales mexicanos.

Conoce a André Bretón¹³, líder del movimiento surrealista.

Aparece en el film “entreact” de René Clair¹⁴, conjuntamente con Eric Satiè y Man Ray. En 1920 retorna a New York donde funda con Catherine Drier y Man Ray la Societé Anonime Inc. Museo de arte moderno, realiza la primera máquina óptica a motor, y se inscribe en el club Marshall Chess donde juega todos los días al ajedrez. Después de una breve estadía en París, vuelve a New York, en 1921, realizando algunos trabajos con la colaboración fotográfica de Man Ray, con el que publica el único número de “New York Dada” y colabora con “391” de Picabia.

En 1922 forma parte del equipo de ajedrez del Marshall Chess obteniendo el título de campeón de la Metropolitan League. Conoce a Mary Reynolds, que se transforma en su compañera por algunos años.

Al año siguiente deja los estudios sobre el “Gran vidrio” en su “estado inconcluso”.

¹³ André Breton: (1896-1966), poeta y crítico francés, líder del movimiento surrealista. Guardián de la ortodoxia del surrealismo, fue para los otros miembros del grupo un maestro del pensamiento. Su inclinación por las excomuniones y su autoritarismo le valieron el calificativo de “Padre del surrealismo”. Nació en Pinchebray (Orne); estudió medicina y trabajó en hospitales psiquiátricos durante la I Guerra Mundial. Una vez afincado como escritor en París, se convirtió en pionero de los movimientos antirracionales en el arte y la literatura conocidos como dadaísmo y surrealismo, surgidos del desencanto generalizado con la tradición que definió la época posterior a la I Guerra Mundial. El estudio de las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática (escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales) influyeron en su formulación de la teoría surrealista. Breton expresó sus opiniones en la revista *Littérature*, la principal publicación surrealista, en cuya fundación colaboró junto con Paul Eluard, Louis Aragon y Philippe Soupault y de la que fue editor durante muchos años.

En 1921 publicó su primera obra surrealista, *Los campos magnéticos*, en la que exploró las posibilidades de la hipnosis. Al año siguiente rompió con Tristan Tzara, el fundador del dadaísmo y estableció la estética del surrealismo en el primer *Manifiesto surrealista* de 1924. Su novela *Nadja* (1928), considerada una de sus mejores obras, está inspirada en un encuentro que tuvo con una joven desconocida. Con la publicación del *Segundo manifiesto surrealista* (1929) llegó la polémica.

Breton, líder incuestionable del movimiento, precisaba la noción de *surrealismo* y afirmaba que debía caminar junto a la revolución marxista —fue miembro del Partido Comunista Francés desde 1927 a 1935—; por lo tanto, condenó y expulsó del grupo a todos aquellos que no coincidían con sus ideas. En 1937, en un viaje a México conoció a Trotski e, influido por el trotskismo, redactó otra vez el manifiesto con el título de *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* y, en 1941, publicó el *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*, conocido también como *Tercer manifiesto surrealista*.

Sus artículos críticos los reunió en los libros *Pasos perdidos* (1924) y *Punto del día* (1934). Dejando aparte los manifiestos, escribió otras obras teóricas y, por supuesto, polémicas, como *Posición política del surrealismo* y *Cuando los surrealistas tenían razón* (1935). Su interés por los lenguajes irracionales se refleja en el ensayo *El arte de los locos, la llave de los campos* (1953). Además contribuyó a valorar géneros literarios y escritores despreciados o poco conocidos, gracias a la publicación de la importante *Antología del humor negro* (1940) y los homenajes que realizó a poetas como el marqués de Sade, el conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud.

¹⁴ René Clair (1898-1981), nombre artístico de René Chomette, escritor, director y productor francés, nacido en París. Aunque inició su carrera como periodista, pronto dirigió varias películas mudas, la más famosa de las cuales es *Un sombrero de paja en Italia* (1927). Varias de sus primeras obras sonoras, dirigidas y escritas por él, se consideran hoy obras maestras que lo sitúan como el primer director capaz de manejar en toda su extensión el potencial del cine sonoro. Entre ellas cabe mencionar *Bajo los techos de París* (1930), *El millón* (1931), *¡Viva la libertad!* (1931), película en la que Charlie Chaplin se inspiró para realizar *Tiempos modernos*, y *14 de julio* (1932).

Durante la II Guerra Mundial vivió en Estados Unidos, donde realizó filmes tan celebrados como *Me casé con una bruja* (1942) y *Sucedió mañana* (1943). Sus obras de posguerra, dirigidas a su regreso a Francia, combinan la madurez reflexiva con la gracia y el encanto de sus filmes de juventud. Fue el primer cineasta nombrado en 1960, miembro de la Academia Francesa.

Se inscribe en el círculo de ajedrez de Bruselas, clasificándose en el tercer lugar del torneo europeo. Luego vuelve a París donde permanece hasta 1942, haciendo tres viajes a los Estados Unidos, uno a Italia y a otros países europeos. Obtiene el título de campeón de la federación ajedrecística francesa, en 1925, en Niza.

En 1926 realiza "Enemic Cinéma" con la colaboración de Marc Alegrette y Man Ray.

Al año siguiente se casa con Lydie Levassor-Jarrazin, divorciándose después de algunos meses.

Hasta 1933 se ocupa preferentemente del ajedrez escribiendo un libro sobre el tema. Conquista la primera olimpiada de ajedrez.

Presenta sus "rotorelieves" en 1935 al Concourse Lepine.

En 1936 se presenta con seis obras en la muestra "Fantastic Art Dada, Surrealism" en el Museo de Arte Moderno de New York.

En 1937 realiza una exhibición personal en el art Club de Chicago.

En 1938 prepara la "Exposition internationale du Surrealisme" en la Galerie de Beaux Art de París. Una muestra con Breton, Eluard, Dalí, Ernst y Man Ray, suspendiendo 1200 bolsas de carbón sobre un bracero y presentando también un trabajo "Rose Sélavy"; un maniquí femenino con sus ropas masculinas.

En 1942 presenta su museo portátil con una copia en miniatura con toda su obra.

Proyecta la puerta de vidrio para la galería Gradiva fundada por Breton.

En 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, retorna a New York donde trabaja hasta 1966, presentando vitrinas cubiertas de revistas y libros.

En 1955 se nacionaliza norteamericano.

Étant donnés. Es una obra en la que estuvo trabajando prácticamente durante veinte años, y que mantuvo en secreto. No se expuso hasta después de su muerte en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia.

Se trata de un portón de una casa de campo de Figueres. Uno se acerca a mirar y, a través del agujero en la puerta, se observa el desnudo de un sexo femenino, en primer plano, recostado sobre un paisaje no muy seductor, abierto en un primer plano muy provocativo.

Murió a los 81 años en Neuilly-sur-Seine, París, el 2 de octubre de 1968, en su lecho.

-DUCHAMP EN BUENOS AIRES

La Fundación Proa, dedicada a difundir el arte contemporáneo, en 2008 en el lanzamiento de una nueva etapa, a doce años de su nacimiento realizó la primera gran presentación de Duchamp en América Latina, coincidiendo con el 40º aniversario de la muerte del artista, en la que se exhibieron más de 120 piezas en todos los soportes con los que trabajó desde 1913 hasta el final de su vida. Esto se hizo posible gracias a la colaboración de los más importantes museos y colecciones privadas, entre los que se incluyen el Philadelphia Art Museum, el Moderna Museet de Estocolmo y el patrimonio de la sucesión Duchamp en Francia.

Elena Filipovic, Curadora de la Muestra: *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra "de arte"* dice que toma su título de una pregunta que Duchamp escribió un día de 1913: "Puede uno hacer obras que no sean 'de arte'?". Esta pregunta anunciaba un giro radical en la práctica de Duchamp, quien hasta ese momento había sido, ante todo, pintor. El interrogante señaló el comienzo de su rebelión frente a las ideas tradicionales acerca de qué es considerado obra de arte, y sentó las bases de una revolucionaria

producción y reflexión que lo llevaría a ser el artista más influyente de los siglos XX y XXI.

Este gesto inició una revolución en la historia del arte al rechazar la noción de que las obras debían ser piezas únicas y originales de pintura o escultura, cuidadosamente elaboradas para ser contempladas.

Sin embargo, la invención del *ready-made* no fue su único gesto innovador durante este período: entre otras actividades, inventó un nuevo sistema de medición y declaró que tal experimento era "arte"; creó múltiples copias fotográficas de sus apuntes; hizo uso del azar para componer música, y utilizó por primera vez la fotografía y la perspectiva para redefinir la pintura, todo entre 1913 y 1914.

La revista ADN CULTURA. LA NACIÓN. 19 de noviembre de 2008, está dedicada a reflejar el acontecimiento de esta exposición. Incluye varios artículos que nos ofrecen mucha información.

Escribe Cintia Mezza (coordinadora general de la muestra):

"Marcel Duchamp ha dejado un apasionante epistolario que combina de modo extraordinario la revelación de una personalidad inquieta, en observación constante, con los relatos sobre el proceso de producción de sus obras, además de informar acerca de sus sucesivas migraciones, sus reflexiones y proyectos, su familia, sus amigos (y el amor, incluso).

Neuilly, Munich, París, Nueva York, Buenos Aires, Rouen, Bruselas, Marsella, Casablanca, Bermudas y Cadaqués son varias de las ciudades-destino de la diáspora duchampiana. Desde cada una de ellas, las cartas son el testimonio de su vida y su obra.

En 1967, le cuenta a Pierre Cabanne -su más famoso entrevistador- el motivo por el cual en 1918 llegó a Buenos Aires: "Me fui para trasladarme a un país neutral. ¿Me comprende? Desde 1917, Estados Unidos se encontraba en guerra y, en el fondo, yo ya había dejado Francia por carecer de militarismo. Por falta de patriotismo, si usted quiere..."

Escapando de la guerra, durante más de nueve meses transitó por las grandes avenidas porteñas y alquiló espacios como vivienda-taller en dos oportunidades.

Aquí, según sus palabras, son tres los grandes temas que ocuparon su tiempo y pensamiento, en el marco de la tensión hasta el final de la guerra, y la profunda tristeza por la muerte de su hermano Raymond, de 42 años. En primer lugar, Duchamp relata la "tranquilidad" de la ciudad "de la buena comida", un clima pacífico de provincia que por momentos lo lleva a los comentarios más ácidos: "Buenos Aires no existe". Este entorno, que le resulta paralizante en algunos aspectos, tan diverso en costumbres, hábitos y vida nocturna, es el mismo que a la vez lo invita a trabajar más que nunca, a concentrarse en sus obras traídas de Nueva York, en sus proyectos sobre vidrio y en sus experiencias ópticas. Al mismo tiempo aquí se desata su fanatismo por el ajedrez, hasta tal punto que se inscribió en un club local y jugaba cada día, incluso por vía postal, con sus amigos, con un sistema de sellos creados por él, y trabajó con un ebanista porteño en el armado de un set de piezas que aún existen. Más tarde se suma otra gran amiga y con ella comparte su obsesión por "cubificar BA", por desempeñar el rol de agente cultural en el intento por "despertar" a la ciudad en la que no hay ni "rastros de cubismo ni de cualquier otra elucubración moderna".

Cuando supo que la guerra había terminado, regresó a París.

Otro especialista, que participó en la exposición, Gonzalo Aguilar, relata: “Corría el año 1918 y el artista francés se había decidido a abandonar Nueva York temeroso de que lo reclutaran para la Gran Guerra. Cambiar la ciudad norteamericana, donde había pasado tres años intensos, por un lugar tan lejano como la Argentina significaba algo así como abandonar el mundo del arte y colocarse al margen de todos los movimientos de vanguardia. Cuando planeó el viaje a la Argentina –que en un principio imaginó que duraría dos años– sabía de Buenos Aires lo que sabía cualquiera: que era relativamente moderna, que había mucho dinero, que era la capital de un país neutral. Sin embargo, puede conjeturarse que era justamente la idea de abandonar el mundillo del arte lo que seducía al artista. De hecho, durante sus años en Nueva York le gustaba moverse en los márgenes y realizar actos iconoclastas con la institución (como el famoso mingitorio en 1917).

El 19 de setiembre de 1918, a bordo del piróscapo Crofton Hall, arribaba al puerto de Buenos Aires para permanecer en la ciudad hasta el 22 de junio de 1919. Tuvo su propio grupo de amigos: su pareja Yvonne Chastel, el poeta Robert Brown, y su amiga y mecenas Katherube Dreier, que había venido a la Argentina como reportera para escribir sobre la situación de la mujer.

A diferencia de lo que sería poco después el viaje surrealista, Duchamp no buscaba en su destino sudamericano una aventura exótica, sino un lugar para trabajar. En los nueve meses que pasó en nuestra ciudad, dos actividades lo absorbieron totalmente: los experimentos ópticos y el ajedrez, juego en que llegó a ser un profesional eximio. En torno de las cuestiones ópticas y del estatuto del espectador, realizó varias obras. El *Estereoscopio a mano*, el pequeño vidrio *A regarder...* (ensayo para la parte inferior del *Gran Vidrio*), un juego de piezas de ajedrez, el *Readymade infeliz* (o el *readymade* del macho feliz (*mâle hereux*)). El estereoscopio es un aparato con visores en el que se colocan dos imágenes fotográficas similares que, por la proximidad con los ojos, generan un efecto tridimensional. Eran muy usados en aquella época, sobre todo para insertar vistas de ciudades o fotos pornográficas. La obra de Duchamp, en cambio, parece estar hecha para decepcionar al espectador, ya que consiste en una pirámide dibujada a mano sobre el río, se supone que el Río de la Plata. El procedimiento muestra, entre otras cosas, que el modelo de fabricación duchampiano no es la fotografía, sino las huellas que la imagen deja en el cerebro. O mejor, las huellas visuales y táctiles que recibe el cuerpo del artista, que funciona, en consonancia con las vanguardias de la época, como una máquina sensorial. Ese cuerpo del artista puede corresponder a cualquier cuerpo, ya que justamente uno de los experimentos más sorprendentes de Duchamp fue usar esta máquina sensorial fuera del campo del arte. De esa curiosa situación surgen los *readymades*: objetos que el artista tomaba de la vida cotidiana no porque le gustaran o le parecieran bellos, sino porque le eran indiferentes (una percha, una pala). A veces los intervenía e invariablemente les asignaba un título irónico que transformaba su naturaleza: al mingitorio lo tituló *Fuente*.

(...) En más de una ocasión jugó el rol de curador dando a las obras de los otros una disposición espacial que las dotaba de nuevos sentidos. Un étalagiste (constructor de escaparates), como se autodefinió una vez. Al tomar esa posición, él era el que movía los hilos: colocaba las obras estratégicamente, sugería recorridos, influía en la mirada del espectador. En una de las muestras colocó una serie de hilos que dificultaban el

acceso a las obras, en otra colocó sacos de carbones que ensuciaban a los visitantes que, por la escasa luz, debían iluminar los cuadros con linternas.”

Recordemos en este punto lo que Jacques Lacan en el seminario 11, “*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*”, 1964-65, cuando desarrolla la cuestión de la pulsión escópica, plantea con la pregunta ¿Qué es la pintura?

“Cuando un sujeto humano se dispone a hacer un cuadro, a llevar a cabo algo que tiene por centro la mirada, ¿de qué se trata? En el cuadro nos dicen algunos, el artista quiere ser sujeto y el arte de la pintura se distingue de todos los demás en tanto que, en la obra, es como sujeto, como mirada, que el artista quiere imponérsenos. A esto, otros responden resaltando el lado objeto del producto del arte. En estas dos direcciones, manifiesta algo más o menos apropiado, que con seguridad no agota lo que está en cuestión.

Les adelantaré la siguiente tesis: con seguridad, en el cuadro siempre se manifiesta algo perteneciente a la mirada. El pintor lo sabe bien, pues su moral, investigación, búsqueda, ejercicio, es realmente, tanto si se mantiene en ello como si varía, la selección de cierto modo de mirada.

(...) El pintor, al que debe estar ante su cuadro, le da algo que, al menos, en toda una parte de la pintura podría resumirse así: *¿Quieres mirar? Pues bien, ¡ve eso!* Entrega algo como alimento al ojo, pero invita a aquel a quien se presenta el cuadro a deponer ahí su mirada, al igual que se deponen las armas. Ese es el efecto pacificador, apolíneo, de la mirada. Se da algo no tanto a la mirada como al ojo, algo que implica abandono, depósito, de la mirada.”

Precisa Lacan que no se trata en modo alguno de hacer el psicoanálisis del pintor o la historia de la pintura, sino de situar el principio radical de la función de esta bella arte.

Queda para una futura “Hoja de biblioteca” continuar con los desarrollos del seminario 11 sobre este tema e indagar las referencias explícitas que Lacan realiza a Marcel Duchamp y especialmente a su invención del ready-made, en otros momentos de su enseñanza.

Silvia Liberoff

**Nuestro agradecimiento a Paula Pérez Solivella por el diseño de tapa de la Hoja Biblioteca, diciembre 2018 y a Lidia Meier por la traducción del alemán de la tarjeta invitación de la Universidad de Viena.*

*Comisión Biblioteca: M. Cristina Solivella de Pérez, Stella Maris Díaz de Luraschi.
Colaboran con la Hoja: Patricia M. Cortés, Silvia Liberoff y Perla Trajtemberg.
Coordinación: Olga M. de Santesteban.
Edificio Histórico Gral. Paz- Zapata 552 Loft 7- 4552-3500
discursofreudiano@discursofreudiano.com*