

*Rolf Nemitz*

**Η ερμηνεία του πίνακα *Las Meninas* του Diego Velázquez από τον Jacques Lacan και η δομή της (θεμελιακής) φαντασίωσης**

*Μετάφραση: Μαρία Ταλαρούγκα*

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

- A. Μια πρώτη ματιά στον πίνακα
- B. Θεωρητικό υπόβαθρο I: Ψυχανάλυση
- C. Θεωρητικό υπόβαθρο II: Προοπτική και προβολική γεωμετρία
- D. Η ανάλυση της δομής της θεμελιακής φαντασίωσης στο *Las Meninas* από τον Lacan
  1. Το σημαίνον, τρόπον τινά η εκπροσώπηση της παράστασης: Ο-πίνακας-μέσα-στον πίνακα, ο πίνακας συνολικά
  2. Το βλέμμα ως αντικείμενο *a*: Ο χώρος μπροστά από τον πίνακα
  3. Το υποκείμενο του οράν: ο άντρας στην πόρτα
  4. Το υποκείμενο του βλέμματος: ο ζωγραφισμένος ζωγράφος
  5. Η σχέση μεταξύ του υποκειμένου του βλέμματος και του βλέμματος ως αντικείμενο *a*: το κενό διάστημα
  6. "Άσε με να δώ" - "δεν με βλέπεις, απ' όπου σε κοιτάζω"

## Εισαγωγή

Τον Μαίο του 1966 ο Lacan παραδίδει το 13ο σεμινάριό του που το ονομάζει "Το αντικείμενο της ψυχανάλυσης". Σ' αυτό έχει τέσσερις παραδόσεις για έναν πίνακα του ισπανού ζωγράφου Diego Velázquez. Ο πίνακας λέγεται "Las Meninas", στα γερμανικά, "Η δεσποινίδα της αυλής", στα ελληνικά: "Οι Ακόλουθες", "Οι δεσποινίδες των τιμών".

### Διαφάνεια 1

Η αφορμή για την ανάλυση αυτού του έργου είναι ένα βιβλίο του Michel Foucault. Μόλις τρεις εβδομάδες πριν, (κατά την διάρκεια του σεμιναρίου, Μ.Τ.), είχε εκδοθεί το βιβλίο του "Les mots et les choses", ο ελληνικός τίτλος: "Οι λέξεις και τα πράγματα". Το πρώτο κεφάλαιο αυτού του συγγράμματος είναι μια ανάλυση του *Las Meninas*. Στην δική του ερμηνεία ο Lacan αναφέρεται συνεχώς στην μελέτη του Foucault, εν μέρει συμφωνώντας μαζί του, εν μέρει κριτικάροντάς τον. Σε μιά από αυτές τις παραδόσεις παρευρίσκεται και ο Foucault στο ακροατήριο του σεμιναρίου.

Δύο χρόνια νωρίτερα (σεμινάριο 11, Μ.Τ.) ο Lacan είχε μιλήσει σε τέσσερις παραδόσεις για την σκοπική ορμή, για την σχάση "ματιού" / "βλέμματος" και σ' αυτές επανερχόταν συνεχώς στην ζωγραφική. Οι παραδόσεις των *Las Meninas* συνδέονται με αυτές τις πρώτες παραδόσεις περί σκοπικής ορμής και μάλιστα τις μετεξελίσσουν.

Η ερμηνεία του πίνακα από τον Lacan είναι ενδιαφέρουσα για πολλούς λόγους.

1. είναι η πιο διεξοδική ανάλυση μεμονωμένου πίνακα που έχει κάνει ποτέ
2. μέχρι τώρα έχει σχολιαστεί ελάχιστα, υπάρχει, απ' όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, ένα και μόνο άρθρο που ασχολείται μ' αυτήν την ανάλυση διεξοδικά.
3. Εμπεριέχει μια συμπυκνωμένη παρουσίαση της λακανικής θεωρίας.

Θα σας παρουσιάσω λοιπόν σ' αυτά που θα ακολουθήσουν αυτές τις τέσσερις παραδόσεις. Είναι αρκετά πολύπλοκες, τουλάχιστον για μένα, και θα περιοριστώ να τις κάνω ευανάγνωστες, θα προσπαθήσω να τις αποδώσω όσο μπορώ πιο απλουστευμένα. Όχι καθ' ολοκληρία, αυτό θα έπαιρνε πολύ χρόνο, αλλά σίγουρα το κυρίως μέρος τους.

Για το σεμινάριο 13 δεν υπάρχει επίσημη έκδοση. Στο ίντερνετ βρίσκονται αρκετές ανεπίσημες εκδοχές του σεμιναρίου στα γαλλικά.

## Διαφάνεια 2

Στο μπλόγκ μου "Lacan-entziffern", "αποκρυπτογραφώντας τον Lacan" μπορείτε να βρείτε την πρώτη γερμανική μετάφραση (από τα γαλλικά) αυτών των τεσσάρων συνεδριών με διεξοδικούς σχολιασμούς. Στα αγγλικά υπάρχει μια μετάφραση από τον τον Cormac Gallagher την οποία μπορείτε να την βρείτε στο ίντερνετ: "Lacan in Ireland".

Η ομιλία μου έχει 4 μέρη

## Διαφάνεια 4-7

Αρχικά (A) θα ρίξουμε μαζί μια ματιά στον πίνακα, χωρίς ακόμη την λακανική ερμηνεία.

Κατόπιν (B) θα επεξηγήσουμε το θεωρητικό υπόβαθρο που έχει να κάνει με την ψυχανάλυση.

Ο Lacan όμως δεν εργάζεται εδώ μόνο με το λεξιλόγιο των όρων της Ψυχανάλυσης, αλλά και με τις αρχές της προοπτικής, την οποία ερμηνεύει υπό το φώς της επονομαζόμενης προβολικής γεωμετρίας.

Στο επόμενο μέρος (C) θα δώσω μερικές κατευθυντήριες γραμμές για αυτές τις δύο θεματικές: προοπτική και προβολική γεωμετρία.

Αυτό θα είναι το πρώτο μέρος της εισήγησής μου, θα διαρκέσει περίπου 50 λεπτά, θα ακολουθήσουν 40 λεπτά συζήτησης και μετά διάλειμμα.

Μετά το διάλειμμα θα έρθω τελικώς στο κυρίως μέρος, στο (D) στην ανάλυση του Las Meninas από τον Lacan λεπτομερώς.

Κι αυτό το μέρος θα διαρκέσει περίπου 50 λεπτά και μετά θα συζητήσουμε για 40 λεπτά περίπου.

## **A. Μιά πρώτη ματιά στον πίνακα**

Διαφάνεια 8

Ας κοιτάξουμε τον πίνακα Las Meninas του Diego Velázquez, χωρίς ακόμη την ερμηνεία του Lacan.

Το έργο φτιάχτηκε το 1656. Είναι πολύ μεγάλο: είναι 3 μέτρα και 18 εκατοστά επί 2 μέτρα και 76 εκατοστά. Δείχνει μια αίθουσα με πίνακες. Δύο πίνακες είναι σχετικά ευδιάκριτοι και έχουν ταυτοποιηθεί και από ιστορικούς τέχνης. Σ' αυτόν τον χώρο με τα έργα βρίσκονται 11 άνθρωποι και ένας σκύλος. Τα ονόματα των ανθρώπων που αναπαριστώνται είναι γνωστά, πρόκειται δηλαδή για εμφανώς ταυτοποιήσιμα άτομα.

Διαφάνεια 9

Στο κέντρο του πίνακα είναι η παιδίσκη, η *ινφάντα*, όπως ονομάζεται στα ισπανικά. Στα γερμανικά: η πριγκίπισσα. Λέγεται Margarita Theresa και είναι 5 χρονών. Ο Velázquez την ζωγράφησε πολλές φορές.

Διαφάνεια 10

Αυτόν τον πίνακα, όπου η ινφάντα είναι 2 χρονών μπορεί κανείς να τον δει στον Λούβρο

Διαφάνεια 11

και αυτός ο πίνακας, όπου είναι 8 ετών, βρίσκεται στο μουσείο Ιστορίας της Τέχνης στην Βιέννη.

Πάμε πίσω στο *Las Meninas*.

Διαφάνεια 12

Δίπλα στην πριγκίπισσα βλέπουμε 2 κυρίες της αυλής.

Διαφάνεια 13

Η μία γονατίζει και της προσφέρει ένα δοχείο.

Διαφάνεια 14

Η δεξιά δίπλα ανοίγει τα χέρια της.

Διαφάνεια 15

Πιο δεξιά στέκονται δύο νάνοι, ανήκουν κι αυτοί στο προσωπικό της αυλής, είναι οι “νάνοι της αυλής”, όπως λέγονταν παλαιότερα, μια υδροκέφαλη γυναίκα και ένας άντρας που δείχνει σαν παιδί και προσπαθεί να διώξει τον σκύλο.

Διαφάνεια 16

Πίσω τους και δεξιά στον πίνακα βλέπουμε δύο ενήλικες να κουβεντιάζουν. Η γυναίκα έχει ενδυμασία χήρας και είναι υπηρέτρια της πριγκίπισσας. Ο άντρας έχει την λειτουργία του *Guardadamos*, θα το μεταφράζαμε φρουρός των κυριών– είναι τίτλος μιας ορισμένης αυλικής θέσης.

Διαφάνεια 17

Στην αριστερή άκρη βλέπουμε κομμένο ένα καβαλέτο με έναν πίνακα που είναι γυρισμένος ανάποδα. Η μπροστινή πλευρά του δεν φαίνεται σε μας. Μπροστά σ' αυτόν τον πίνακα-μέσα-στον πίνακα στέκεται ένας ζωγράφος. Πρόκειται για τον *Diego Velázquez*, ο πίνακας *Las Meninas* είναι δηλαδή και αυτοπροσωπογραφία. Ο *Velázquez* ανήκει κι αυτός στο αυλικό προσωπικό, είναι αυλικός ζωγράφος και σε εκείνη την χρονική περίοδο έχει και μια αυλική λειτουργία που λέγεται *aposenador mayor del palacio*, θα μεταφράζαμε *ο αρχιθαλαμηπόλος των βασιλικών διαμερισμάτων*. Είναι εφοδιασμένος με τον παραδοσιακό εξοπλισμό ενός ζωγράφου: πινέλο, παλέτα και στήριγμα χεριού. Εκτός αυτού φέρει στα ρούχα του κλειδιά, σύμβολα της αυλικής

του θέσης, όπως φαίνεται σε φωτογραφίες με υψηλή ανάλυση. Στο στήθος του φέρει τον σταυρό των ιπποτών του Santiago. Όταν έφτιαχνε αυτόν τον πίνακα δεν ήταν ακόμα μέλος αυτού του τάγματος. Ο σταυρός προστέθηκε μετά τον θάνατό του.

Διαφάνεια 18:

Πίσω δεξιά βλέπουμε έναν άντρα σε μια πόρτα μπροστά από φωτεινό φόντο, ονομάζεται κι αυτός Velázquez, το μικρό του είναι Nieto και όπως και ο άλλος Velázquez έχει κι αυτός αυλική θέση αρχιθαλαμηπόλου.

Διαφάνεια 19

Στο βάθος του πίνακα κρέμεται ένα είδος καθρέφτη, μέσα στο οποίο βλέπουμε θαμπά ένα ζευγάρι. Είναι η γονείς της πριγκίπισσας, ο βασιλιάς Φίλιππος ο Δ' από την Ισπανία και η βασίλισσα Μαριάνα από την Αυστρία.

Διαφάνεια 20

Ο τίτλος του έργου από τα μέσα του 19ου αιώνα είναι *Las Meninas* που σημαίνει περίπου "οι Ακόλουθες", εδώ με την ευρύτερη έννοια σημαίνει "Οι Υπηρέτριες". Στον πίνακα ο Velázquez παρουσιάζει τον εαυτό του και τους συναδέλφους του, που ασχολούνται με τις υπηρεσίες προς την πριγκίπισσα υπό το βλέμμα του βασιλικού ζευγαριού.

## **B. Θεωρητικό υπόβαθρο**

Ο Lacan ερμηνεύει πολύ εξειδικευμένα τον πίνακα *Las Meninas*. Χρησιμοποιεί το έργο για να αποσαφηνίσει την θεωρία του. Δεν τον ενδιαφέρει να αναλύσει τον πίνακα σε όλες τις εκφάνσεις του. Ο πίνακας του χρησιμεύει για την διαμόρφωση των ψυχαναλυτών.

Η ερμηνεία του προϋποθέτει έννοιες της φρουδικής και της λακανικής ψυχανάλυσης. Μου ζητήθηκε, η ομιλία μου να είναι κατανοητή και από μη αναλυτές. Εξ' αυτού είναι αναγκαίο να

εισάγω σύντομα τους πιο σημαντικούς όρους, με τους οποίους δουλεύει ο Lacan στις παραδόσεις του για το έργο *Las Meninas*.

Διαφάνεια 21-27

Είναι 6 όροι: ***Εκπροσώπηση της παράστασης, ορμή, βλέμμα, αντικείμενο α, διχασμένο υποκείμενο και θεμελιακή φαντασίωση.***

*Σημαίνον, Εκπροσώπηση της παράστασης*

Στις παραδόσεις για το έργο *Las Meninas* ο Lacan ενδιαφέρεται να δείξει πώς λειτουργεί η σκοπική ορμή. Απωθείται η σκοπική ορμή? Απωθείται οιαδήποτε ορμή? Ο Freud λέει: Όχι, μια ορμή δεν είναι ούτε συνειδητή ούτε ασυνείδητη, ούτε απωθημένη, ούτε μη απωθημένη. Η απώθηση επιτελείται αποκλειστικά και μόνο στις παραστάσεις (*Vorstellungen*), που είναι συνδεδεμένες με μια ορμή, η απώθηση δεν επιτελείται λοιπόν στην ορμή την ίδια. Αυτό που απωθείται είναι η εκπροσώπηση της παράστασης της ορμής. Ο Lacan δεν μιλάει για παραστάσεις, αλλά για σημαίνοντα. Τονίζει έτσι, ότι οι παραστάσεις έχουν γλωσσικό χαρακτήρα η ότι τουλάχιστον είναι δομημένες σύμφωνα με τον τρόπο της γλώσσας. Η εκπροσώπηση της παράστασης της ορμής είναι λοιπόν σύμφωνα με τον Lacan, ένα σημαίνον, το οποίο είναι συνδεδεμένο με μια ορμή.

Έτσι ο Lacan δίνει στην έκφραση του Freud "εκπροσώπηση της παράστασης" μια ειδική σημασία, που αποκλίνει από εκείνη που της προσέδωσε ο Freud. Ο Freud, με τον όρο εκπροσώπηση της παράστασης της ορμής αντιλαμβάνεται μια παράσταση μέσω της οποίας εκπροσωπείται η ορμή. Ο Lacan αντιλαμβάνεται τον όρο αλλιώς: Γι' αυτόν, η εκπροσώπηση της παράστασης μιας ορμής είναι ο εκπρόσωπος για μια παράσταση, ένα σημαίνον υποκατάστατο για μια εκλείπουσα παράσταση.

Αν πρόκειται λοιπόν να διαφωτίσουμε το πώς λειτουργεί η σκοπική ορμή στο παράδειγμα των *Las Meninas* πρέπει να αναρωτηθούμε εάν σ' αυτό το έργο μπαίνει στο παιχνίδι η εκπροσώπηση της παράστασης της σκοπικής ορμής και αν ναι, πώς?

Σ' αυτό πρέπει να συνυπολογίσουμε ότι η συσχέτιση της ορμής και της απώθησης, σύμφωνα με τον Freud λαμβάνει χώρα σε δύο επίπεδα. Στον πρώτο χρόνο της απώθησης μια ορμή συνδέεται με μία ορισμένη παράσταση. Η παράσταση απωθείται και η ορμή παραμένει από εκεί και στο εξής αδιάρρηκτα προσδεμένη σε αυτήν. Ο Freud ονομάζει αυτήν την φάση της απώθησης "πρωταρχική απώθηση". Η πρωταρχικά απωθημένη εκπροσώπηση της παράστασης της ορμής έχει μια ορισμένη δύναμη έλξης, έλκει συνειδητές παραστάσεις στην απώθηση. Αυτή η δευτερογενής απώθηση είναι η "καθεαυτό απώθηση" (eigentliche Verdrängung). Η "καθεαυτό απώθηση". Η 'καθεαυτό απώθηση είναι λοιπόν μια "ύστερη απώθηση" (Nachdrängen)'. Όπως λέει ο Freud: μια παράσταση που εν πρώτοις είναι συνειδητή, γίνεται κατόπιν ασυνείδητη.

## Διαφάνεια 28

Γι' αυτό στην ανάλυση των *Las Meninas* ο Lacan δεν αναρωτιέται μόνο αν εδώ υπάρχει μια αντιστοιχία με την εκπροσώπηση της παράστασης της ορμής, αλλά αναρωτιέται και εάν μπορούμε να διαχωρίσουμε τις εκπροσωπήσεις της παράστασης σε πρωταρχική απώθηση και σε καθεαυτό απώθηση.

## Ορμή

Στις παραδόσεις για το έργο *Las Meninas* ο Lacan ενδιαφέρεται να δείξει πώς λειτουργεί η σκοπική ορμή. Δεν είμαστε όλοι επιδειξιμανείς και ηδονοβλεψίες με την έννοια αυτών των διαστροφών που έχουν ονομαστεί έτσι, όλοι όμως έχουμε επιδειξιμανείς και ηδονοβλεπτικές ορμικές ώσεις, λίγο η πολύ έντονα έκδηλες. Σύμφωνα με τον Freud αυτές οι δύο ώσεις συνδέονται, πάνε μαζί, η επιδειξιμανής και η ηδονοβλεπτική τάση είναι δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος.



Πώς λειτουργεί η σκοπική ορμή? Το ερώτημα αυτό διασπάται σε δύο μέρη: Ποιά δομή έχει μια ορμή γενικά? Και: Πώς δουλεύει η σκοπική ορμή ειδικά?

Κάθε ορμή, ισχυρίζεται ο Freud, αποτελείται από τέσσερα δομικά στοιχεία: την πηγή της ορμής, την ώση της ορμής, το αντικείμενο της ορμής και τον στόχο της ορμής.

Διαφάνεια 29

Η *πηγή* της ορμής είναι η ερωτογενής ζώνη, στην περίπτωση της στοματικής ορμής η πηγή είναι ο μαστός.

Διαφάνεια 30

Η *ώση* της ορμής, λέει ο Freud, είναι μια "σταθερή ώση", αναφορικά με την στοματική ορμή είναι ότι συνεχίζουμε να τρώμε ακόμα και όταν έχουμε χορτάσει.

Διαφάνεια 31

Το *αντικείμενο* της ορμής είναι, αναφορικά με την στοματική ορμή ο μαστός, βέβαια όχι το μέρος του σώματος στήθος που μπορούμε να αγγίξουμε, αλλά ένας φανταστικός μαστός.

Διαφάνεια 32

Διαφάνεια 33

Ο *στόχος* της ορμής είναι η ικανοποίηση της ευχαρίστησης (της όρεξης, Lust) και αυτή η ικανοποίηση λαμβάνει χώρα στο ίδιο μας το σώμα, δηλαδή πάλι στο στόμα.

Διαφάνεια 34

Ο Lacan διαφώτισε την συνάρτηση αυτών των τεσσάρων δομικών στοιχείων ως εξής:

Διαφάνεια 35

“Χείλος” εννοεί εδώ την ερωτογενή ζώνη – οι ερωτογενείς ζώνες έχουν πάντα την μορφή οπών του σώματος. Το βέλος είναι για την σταθερή ώση.

#### Διαφάνεια 36

Το αντικείμενο σημειώνεται εδώ με το *a*. Ο όρος στόχος διασπάται από τον Lacan και οι δύο όψεις του στόχου σημειώνονται με τους αγγλικούς όρους “aim” και “goal”, στα γερμανικά και στα ελληνικά, “στόχος” και “σκοπός”.

#### Διαφάνεια 37

Με *aim* ή με στόχο της ορμής ο Lacan αντιλαμβάνεται το αντικείμενο που στοχεύεται συμπεριλαμβανομένου και του δρόμου που οδηγεί σε αυτό, δηλαδή το σύνολο της κυκλικής κίνησης γύρω από το αντικείμενο.

#### Διαφάνεια 38

Το *goal* ή ο σκοπός της ορμής είναι η ικανοποίηση, η οποία επιτυγχάνεται δια της επιστροφής στην αφετηρία.

Τι σημαίνει αυτό για την σκοπική ορμή? Σημαίνει το χείλος σ' αυτήν την περίπτωση, η άκρη του βλεφάρου η το χείλος της κόρης του οφθαλμού, λέει ο Lacan στις παραδόσεις *Las Meninas*. Η ώση της σκοπικής ορμής είναι η ώση του να δεις και να σε δουν, αυτή η ώση είναι σταθερή, δηλαδή αχόρταγη, η σκοπική ορμή, θα μπορούσαμε να πούμε δεν μπορεί να χορτάσει. Το αντικείμενο είναι σ' αυτήν την περίπτωση το βλέμμα. Ο στόχος της ορμής με την έννοια του *aim* είναι η κυκλική του πορεία γύρω από το βλέμμα: να βλέπω, να βλέπομαι και να αφήνω να με βλέπουν. Ο στόχος της σκοπικής ορμής με την έννοια του *goal* είναι μια διέγερση, την οποία την φτάνουμε μέσω της επιστροφής της κίνησης στην αφετηρία.

## *Βλέμμα*

Τι είναι λοιπόν το βλέμμα?

Με τον όρο βλέμμα ο Lacan δεν εννοεί το δικό μου (ίδιον) οράν. Το βλέμμα είναι γι' αυτόν πάντα ένα βλέμμα που συναντά κάποιον από τα έξω, δεν είναι απαλό, ήπιο βλέμμα, αλλά επιθετικό βλέμμα, ένα "κακό βλέμμα" (κακό μάτι) θα μπορούσαμε να πούμε. Την πιο χαρακτηριστική περίπτωση βλέμματος με την ψυχαναλυτική έννοια την γνωρίζουμε από την παράνοια, όπου εδώ το υποκείμενο καταδιώκεται από ένα βλέμμα, από βλέμματα. Το βλέμμα μπορεί όμως να πάρει κι άλλες μορφές, αν σκεφτούμε τις τύψεις ή το υπερ-εγώ που παρατηρεί κάποιον.

Ένας πίνακας του τύπου *Las Meninas*, λέει ο Lacan, ημερεύει το βλέμμα, παγιδεύει το βλέμμα. Λειτουργεί δηλαδή όμοια με ένα φυλαχτό κατά του κακού ματιού, του κακού βλέμματος, κάπως όπως το "μπλέ μάτι", το φυλαχτό Nazar (φυλαχτό της βασκανίας-από τα αραβικά), το οποίο κάποιος θα το ξέρετε.

Διαφάνεια 39

## *Αντικείμενο $a$*

Το βλέμμα είναι για τον Lacan κάτι που το ονομάζει "αντικείμενο  $a$ ". Το σεμινάριο που εμπεριέχει τις παραδόσεις *Las Meninas* φέρει τον τίτλο: "Το αντικείμενο της ψυχανάλυσης" και με το "αντικείμενο" εννοεί εδώ το "αντικείμενο  $a$ ".

Τι είναι ένα αντικείμενο  $a$ ? Σε μια πρώτη προσέγγιση είναι αυτό που άλλοι ψυχαναλυτές ονομάζουν "μερικό αντικείμενο".

Ο Freud περιέγραψε δύο μερικά αντικείμενα, το μαστό και το κόπρανο. Η στοματική ορμή γυρίζει γύρω από τον μαστό και η πρωκτική ορμή γύρω από το κόπρανο, από το *σκύβαλον*, όπως το λέει ο Lacan απ' τα ελληνικά. Ο Lacan προσθέτει σ' αυτά τα δύο αντικείμενα άλλα δύο ακόμα, τα οποία ονομάζει "βλέμμα" και "φωνή". Η φωνή είναι αντικείμενο μιας ορμής που σ' αυτόν λέγεται "επικλητική ορμή" (*pulsion d' invocation, Invokationstrieb*),

“φωνητική ορμή” θα μπορούσε να πει κανείς, και το βλέμμα αναφέρεται όπως είπαμε, στην σκοπική ορμή (Schautrieb).

Ο Lacan ο ίδιος δεν μιλάει, όπως προείπαμε για μερικό αντικείμενο, αλλά για “αντικείμενο *a*”. Στις παραδόσεις *Las Meninas* δεν διαπραγματεύεται το αντικείμενο γενικώς. Διαπραγματεύεται το βλέμμα σε μια ορισμένη λειτουργία του, ως αντικείμενο, ως αντικείμενο *a*.

Τι να σημαίνει όμως ότι κάτι λειτουργεί σαν “αντικείμενο *a*”? Η θέση του Lacan είναι: μέσω της ένταξης του μικρού ανθρώπου στο κόσμο που συντάσσεται απ’ την γλώσσα συμβαίνει κάτι σαν μια απώλεια στο επίπεδο της *jouissance*, της *libido*, της απόλαυσης, η οποία - μεταφορικά μιλώντας - συμπυκνώνεται στο ασυνείδητο κυρίως με την μορφή αυτών των τεσσάρων αντικείμενων. Το ασυνείδητό μας περιστρέφεται γύρω από αυτήν την τραυματική απόλαυση-απώλεια (Lust-Verlust), που προκάλεσε η επίπτωση της γλώσσας και οι ασυνείδητές μας φαντασιώσεις περιστρέφονται έτσι γύρω από το απολεσθέν - το οποίο θα λέγαμε ενσαρκώνεται σ’ αυτά τα τέσσερα αντικείμενα - ώστε να το επανακτήσουν.

Το βλέμμα δηλαδή λειτουργεί έτσι ως αντικείμενο *a* διότι μπορούμε να πούμε ότι, λίγο πολύ ενσαρκώνει εκείνο το μέρος της σκοπικής απόλαυσης (Schaulust) το οποίο εμείς αποχαιρετήσαμε κατά την υποκειμενοποίησή μας. Το σβησμένο αυτό κομμάτι της σκοπικής απόλαυσης (Schaulust) συνεχίζει να δρα με μετασηματισμένη μορφή, π.χ στην μορφή του επιθετικού βλέμματος που μας συναντά από τα έξω.

### *Η σχέση του Υποκειμένου*

Ο Lacan στηρίζει την ανάλυσή του για την σκοπική ορμή, εκτός του Freud, κυρίως στον Jean-Paul Sartre. Σ’ αυτό το μείζον φιλοσοφικό έργο, *Το Είναι και το Μηδέν* βρίσκουμε ένα εκτενές κεφάλαιο για το βλέμμα. Εκεί ο Sartre περιγράφει την ακόλουθη σκηνή: Κάποιος κοιτάζει μέσα από μια κλειδαρότρυπα, από ζηλοτυπία η από λαγνεία, φιληδονία. Ξαφνικά ακούει βήματα στο διάδρομο. Νιώθει να συγκλονίζονται τα σωθικά του – δεν είναι πια κύριος της κατάστασης, τον πιάσανε στα πράσσα, καταβάλλεται από αίσθημα ντροπής.

Πού είναι εδώ το βλέμμα? Σ' αυτήν την σκηνή, για τον ηδονοβλεψία το βλέμμα εκδηλώνεται στον θόρυβο των βημάτων.

Το βλέμμα προκαλεί ντροπή, αίσθημα ντροπής. Για τι πράγμα ντρέπεται κανείς? Η ντροπή, γράφει ο Sartre είναι ντροπή για τον ίδιο της τον εαυτό. Στην ντροπή διχάζομαι, διαιρούμαι σε μια αρχή (Instanz) η οποία ντρέπεται, και σε μια άλλη αρχή για την οποία ντρέπομαι. Στο λεξιλόγιο του Lacan: το βλέμμα ως αντικείμενο  $a$  – το βλέμμα που με πιάνει στα πράσσα – με μεταμορφώνει σε διχασμένο υποκείμενο.

Το διχασμένο υποκείμενο είναι χοντρικά η διαίρεση σε Συνειδητό και Ασυνείδητο, σε ιδεώδη που προσπαθούμε να πετύχουμε και σε ορμικές διεγέρσεις που καταπιέζουμε, οι οποίες όμως εξίσου κάνουν αισθητή την παρουσία τους, παραδείγματος χάριν με τα συμπτώματα.

Στο πεδίο του οράν, της οράσεως – στο “σκοπικό πεδίο”, όπως λέει ο Lacan πρόκειται για την διαίρεση, την σχέση μεταξύ του βλέπω και του κοιτάζω. Εδώ ο Lacan ονομάζει την μία πλευρά του υποκειμένου ως το υποκείμενο του οράν και την άλλη πλευρά ως το υποκείμενο του βλέμματος. Εάν ντρέπομαι, αναφέρομαι σε μια ιδανική εικόνα, στην λακανική ορολογία αυτό είναι το “ιδεώδες εγώ” (moi ideal), το ιδεώδες εγώ αντιστοιχεί στο υποκείμενο του οράν. Και εκείνη η πλευρά για την οποία ντρέπομαι είναι η σκοπική μου ορμή, η οποία αντιστοιχεί στο υποκείμενο του βλέμματος.

Διαφάνεια 40 και 41

Αυτή είναι λοιπόν για τον Lacan η δομή της σκοπικής ορμής: Την στιγμή του οράν πιάνομαι στα πράσσα από ένα βλέμμα ως αντικείμενο  $a$  και εξ' αυτού διαιρούμαι ως υποκείμενο. Ο Lacan ανέπτυξε μια ειδική σημειογραφία για πολλούς από τους όρους του, όπως για το αντικείμενο  $a$  και για το διχασμένο υποκείμενο. Εδώ το αντικείμενο  $a$  γράφεται απλά με το γράμμα  $a$  και το σύμβολο για το διεγραμμένο υποκείμενο είναι ένα διεγραμμένο μεγάλο  $S$ , σημείο  $\$$ .

Διαφάνεια 42

Η κατάσταση λοιπόν κατά την οποία διχάζομαι, επειδή ένα βλέμμα μ' έπιασε στα πράσσα, μπορεί να σημειωθεί έτσι: \$ *a*.

### (Θεμελιακή) φαντασίωση

Σ' αυτό το σημείο μπορώ, μετά την "ορμή", το "βλέμμα" και το "αντικείμενο *a*" να εισάγω κι έναν ακόμη όρο με τον οποίο δουλεύει ο Lacan στην ερμηνεία του *Las Meninas*: τον όρο της θεμελιακής φαντασίωσης (Phantasma), τρόπον τινα της φαντασίωσης (Phantasie), τρόπον τινά της φαντασιακής παράστασης (Phantasievorstellung).

Στα πλαίσια μιας ψυχανάλυσης οι φαντασιακές παραστάσεις προσφέρουν πρόσβαση στο Ασυνείδητο. Σ' αυτές για παράδειγμα ανήκουν οι σεξουαλικές φαντασιακές παραστάσεις.

Ο Lacan αναρωτιέται ποιά να είναι η δομή τέτοιων θεμελιακών φαντασιώσεων και ισχυρίζεται ότι η σύνθεσή τους αποτελείται πάντα από τρία δομικά μέρη. Τα δύο μέρη τα ξέρετε ήδη, το διχασμένο υποκείμενο και το αντικείμενο *a*. Το τρίτο στοιχείο το ονομάζει "τομή": Η φόρμουλα του Lacan για την θεμελιακή φαντασίωση έχει αυτήν την όψη: Υποκείμενο με την μπάρα, τομή, αντικείμενο *a*.

### Διαφάνεια 43

Το μεσαίο σύμβολο, ο ρόμβος είναι εκεί για να μας δείξει την "τομή". Η τομή είναι αυτό μέσω του οποίου το διχασμένο υποκείμενο συρράπτεται με το αντικείμενο *a*.

Τι μας χρησιμεύει δηλαδή αυτό? Παραδείγματος χάριν, για να πούμε ότι η σκηνή στην οποία ο ηδονοβλεψίας πιάνεται στα πράσσα από ένα βλέμμα έχει την δομή μιας (θεμελιακής) φαντασίωσης. Έχουμε ένα διχασμένο υποκείμενο – διχασμένο στο ιδεώδες εγώ και στην καταπιεσμένη ορμή – και ο διχασμός είναι το επιτέλεσμα του βλέμματος, ως αντικείμενο *a*.

Τώρα μπορούμε να κάνουμε ένα βήμα προς την κατεύθυνση της ανάλυσης του *Las Meninas* από τον Lacan. Ο Lacan λέει λοιπόν: ο πίνακας μας συναρπάζει για τον λόγο ότι έχει την δομή της

θεμελιακής φαντασίωσης. Να το πούμε και αλλιώς: Αυτό το έργο αναφέρεται από την μια στο διχασμένο υποκείμενο και από την άλλη αναφέρεται στο βλέμμα, στην λειτουργία του ως αντικείμενο  $a$ . Αν μαζί με τον Lacan αναλύσουμε τον πίνακα πρέπει να αναρωτηθούμε: πού βρίσκουμε εδώ τις δύο πλευρές του διχασμού, το υποκείμενο του οράν και το υποκείμενο του βλέμματος. Και επίσης με ποιο τρόπο έχουμε να κάνουμε εδώ με το βλέμμα ως αντικείμενο  $a$ ?

Μέχρι εδώ έχουμε περιγράψει χοντρικά τον μηχανισμό των ψυχαναλυτικών εννοιολογικών εργαλείων που εισάγει ο Lacan στην ανάλυση του των *Las Meninas*.

Διαφάνεια 44

Ορμή, Βλέμμα, αντικείμενο  $a$ , διχασμένο υποκείμενο, θεμελιακή φαντασίωση, εκπροσώπηση της παράστασης

4. πρωταρχική απώθηση
5. ύστερη απώθηση

Ο Lacan ερευνά στον πίνακα για αντιστοιχίες με την ορμή και με τις εκπροσωπήσεις της παράστασης της ορμής, από τη μια με την πρωταρχική απώθηση κι από την άλλη με την καθεαυτό απώθηση, αλλά και για αντιστοιχίες με την σκοπική φαντασίωση: με το βλέμμα ως αντικείμενο  $a$  και με τον διχασμό του υποκειμένου σε υποκείμενο του οράν και σε υποκείμενο του βλέμματος.

### **C. Θεωρητικό υπόβαθρο II: Προοπτική και προβολική γεωμετρία**

*Τα τρία σημεία της προοπτικής*

Παρ' όλο που εξοπλιστήκαμε με όλο το λεξιλόγιο των εννοιών, δεν μπορούμε ακόμη να ασχοληθούμε με τον πίνακα. Χρειαζόμαστε και

ένα περαιτέρω θεωρητικό εργαλείο, με το οποίο δουλεύει ο Lacan – μια τεχνική και μια θεωρία της προοπτικής.

Στην σκοπική ορμή πρόκειται για τον κόσμο του Ορατού, για το “σκοπικό πεδίο”, όπως λέει ο Lacan, και θέτει το ερώτημα, πώς δομείται ο ορατός κόσμος. Η απάντηση του είναι: ως χώρος. Εν τούτοις, όχι ως χώρος καθαυτός, αλλά ως ένας χώρος, ο οποίος δομείται από την αναφορά σε ένα υποκείμενο του οράν. Στην Αναγεννηση αναπτύχθηκε μια τεχνική που παρουσίαζε τον χώρο έτσι, ώστε το σύνολο των χωρικών σχέσεων να καθορίζονται από την θέση του υποκειμένου που βλέπει. Αυτή η τεχνική λέγεται “Προοπτική”. Η προοπτική, λέει ο Lacan είναι ο τρόπος του πως το υποκείμενο σε μια ορισμένη εποχή και ειδικά ο ζωγράφος είναι παρών στον πίνακα. Γι’ αυτό ο Lacan πασχίζει να κατανοήσει τον πίνακα *Las Meninas* όχι μόνο με την θεωρία της ψυχανάλυσης, αλλά και με το λεξιλόγιο και τις έννοιες της προοπτικής. Σ’ αυτό το πλαίσιο πορεύεται έτσι ώστε κατά ένα τρόπο να θέτει και τα δύο θεωρητικά πεδία το ένα πάνω από το άλλο. Ορισμένοι όροι της ψυχανάλυσης αντιστοιχούν, σύμφωνα με αυτόν, με ορισμένες αρχές της προοπτικής.

Πρέπει λοιπόν να κάνω πάλι ένα βήμα πίσω από τον πίνακα, για να σας εξασφαλίσω μια πρόσβαση στην προοπτική.

Διαφάνεια 45

Μια προοπτική παρουσίαση κατασκευάζεται συνήθως έτσι ώστε να ξεκινάει κανείς από δύο επίπεδα όπως κι από ένα σημείο, το οποίο βρίσκεται περίπου ανάμεσα τους.

Διαφάνεια 46

Αυτό το σημείο λέγεται κατά παράδοση σημείο οράσεως (ή κέντρο οράσεως). Ο Lacan το ονομάζει “σημείο του υποκειμένου”

Διαφάνεια 47

Τα δύο επίπεδα χαρακτηρίζονται ως επίπεδο βάσης

Διαφάνεια 48



και ως επίπεδο απεικόνισης.

Σχηματικά μπορεί να παρουσιαστεί ως εξής:

Διαφάνεια 49

Μέσω του σημείου οράσεως μπορούμε να τραβήξουμε και άλλο ένα επίπεδο που ονομάζεται από τον Lacan "επίπεδο του υποκειμένου".

Διαφάνεια 50

Αυτό που βρίσκεται στο επίπεδο βάσης πίσω από το επίπεδο απεικόνισης, πρέπει να προβληθεί προοπτικά στο επίπεδο απεικόνισης. Το αποτέλεσμα για παράδειγμα φαίνεται έτσι:

Διαφάνεια 51

Πάνω στο επίπεδο βάσης υπάρχουν παράλληλες, οι παράλληλες οι οποίες βρίσκονται πίσω από το επίπεδο απεικόνισης προβλήθηκαν εδώ στο επίπεδο απεικόνισης. Κατά την προβολή στο επίπεδο απεικόνισης οι παράλληλες συναντώνται σε ένα σημείο. Αυτό το σημείο έχει ένα όνομα, που σίγουρα θα σας είναι γνωστό, το λένε σημείο φυγής. Το σημείο φυγής βρίσκεται σε μια οριζόντια ευθεία που λέγεται "η γραμμή του ορίζοντα", η απλώς "ορίζοντας".

Πώς κατασκευάζουμε το σημείο φυγής?

Διαφάνεια 52 και 53

ή στο άλλο σχήμα, έτσι:

Διαφάνεια 54 και 55

Το σημείο φυγής προκύπτει από την προβολή του σημείου οράσεως (ή σημείου υποκειμένου) κάθετα πάνω στο επίπεδο απεικόνισης.

Μπορούμε λοιπόν να πούμε: Το σημείο του υποκειμένου εκπροσωπείται πάνω στο επίπεδο απεικόνισης από το σημείο φυγής.

Δεν αρκούν όμως αυτά για την κατασκευή μιας παρουσίασης σε προοπτική. Ας υποθέσουμε ότι οι παράλληλες του επιπέδου βάσης χωρίζονται σε παραλληλόγραμμα από πλάγιες ευθείες. Σκεφτείτε, για να το κατανοήσετε, ράγες που πάνε (από μας Μ.Τ.) προς τον ορίζοντα, όπου ο χώρος μεταξύ τους τέμνεται ομοιόμορφα με δοκάρια.

Στην παρουσίαση προοπτικής αυτά τα παραλληλόγραμμα μπορούν να διαφέρουν στο ύψος, μπορούν λίγο ή πολύ να μικραίνουν, να μειώνονται.

#### Διαφάνεια 56-58

Κρατήστε ένα βιβλίο οριζόντια μπροστά σας και μετά απομακρύνετέ το – όσο πιο μακριά σας το κρατάτε, τόσο πιο έντονη είναι όχι μόνο η σμίκρυνση, η μείωση της μπροστά και της πίσω πλευράς του, αλλά και η σμίκρυνση της δεξιάς και της αριστερής πλευράς του, δηλαδή των παράλληλων, που οδηγούν μακριά από σας. Με άλλα λόγια, το μέγεθος της σύντμησης καθορίζεται από την απόσταση του παρατηρητή.

#### Διαφάνεια 59

Σ' αυτό το σχήμα η απόσταση του σημείου οράσεως  $O$  από το επίπεδο απεικόνισης σημειώνεται με παραπλανητικό τρόπο πάνω από το επίπεδο απεικόνισης. Πρέπει να μεταθέσετε με την σκέψη σας το σημείο  $O$  προς τα κάτω, προς το επίπεδο απεικόνισης.

Στο σχήμα της προοπτικής αυτό είναι η απόσταση του σημείου του υποκειμένου από το επίπεδο απεικόνισης. Για την κατασκευή μιας προοπτικής αυτό σημαίνει ότι η στήριξη της είναι στο σημείο οράσεως, δηλαδή στο σημείο του υποκειμένου, εν τούτοις το σημείο του υποκειμένου στην προβολή πάνω στο επίπεδο της απεικόνισης δεν επιδρά μόνο ανάλογα με το ύψος του, αλλά και ανάλογα με την απόσταση του από την εικόνα. Και τα δύο χαρακτηριστικά του σημείου του υποκειμένου πρέπει να βρουν αντιστοιχία στην εικόνα. Η τεχνική λύση αυτού του προβλήματος που αναπτύχθηκε στην αναγέννηση, έγκειται στο ότι το σημείο του υποκειμένου μέσα στην εικόνα δεν εκπροσωπείται μόνο από ένα

σημείο - όχι μόνο από το σημείο φυγής – αλλά κι από ένα άλλο σημείο. Αυτό το άλλο σημείο λέγεται σημείο απόστασης

#### Διαφάνεια 60

Το διάγραμμα δείχνει, πώς δουλεύει ένας ζωγράφος τεχνικά με το σημείο απόστασης. Πάνω στην γραμμή του ορίζοντα εγγράφεται ένα δεύτερο σημείο, που το σημείωσα με το D, το "σημείο απόστασης". Ξεκινώντας από το σημείο απόστασης τραβάμε μια διαγώνιο μέσα από την δέσμη των παράλληλων προς τη γωνία κάτω αριστερά και στα σημεία πάνω στα οποία η διαγώνιος τέμνει τις παράλληλες εγγράφουμε τις ευθείες, οι οποίες κατευθύνονται παράλληλα στον ορίζοντα.

#### Διαφάνεια 61 και 62

Αν μετατοπίσουμε το σημείο απόστασης προς τα δεξιά, αν δηλαδή μεγαλώσουμε το διάστημα του σημείου απόστασης από το σημείο φυγής, αλλάζουν τα σημεία τομής των διαγώνιων με τις παράλληλες που οδηγούν στον ορίζοντα με τις ράγες, και το ύψος των "παραλληλόγραμμων" μεταξύ των δοκαριών γίνεται μικρότερο. Αυτό είναι το ίδιο επιτέλεσμα (Effekt) όπως αυτό που προκύπτει όταν μεγαλώνει η απόσταση του σημείου οράσεως ή του σημείου του υποκειμένου από το επίπεδο απεικόνισης. Μπορούμε να πούμε λοιπόν: Στο διάστημα μεταξύ του σημείου του υποκειμένου και του επιπέδου απεικόνισης αντιστοιχεί στο εσωτερικό του επιπέδου απεικόνισης το διάστημα μεταξύ του σημείου απόστασης και του σημείου φυγής.

#### Διαφάνεια 63

Βλέπετε στο σχέδιο ότι το διάστημα του σημείου οράσεως από το σημείο φυγής και στα τρία σχέδια αντιστοιχεί στο διάστημα του σημείου απόστασης από το σημείο φυγής πάνω στη γραμμή του ορίζοντα.

#### Διαφάνεια 64:

Στο διάστημα μεταξύ του σημείου του υποκειμένου και του επιπέδου απεικόνισης αντιστοιχεί στο εσωτερικό του επιπέδου απεικόνισης το διάστημα μεταξύ του σημείου φυγής και του σημείου απόστασης.

Δεν ξέρω αν μπορείτε να τα παρακολουθήσετε τόσο γρήγορα. Για την ανάλυση των *Las Meninas* πρέπει να συγκρατήσετε ότι το σημείο οράσεως, δηλαδή το σημείο υποκειμένου, σημείο *έξω* από το επίπεδο απεικόνισης – μέσα στον πίνακα δεν εκπροσωπείται από *ένα* σημείο, αλλά από *δύο*, από το σημείο φυγής και από το σημείο απόστασης.

Υποψιάζεστε ίσως ήδη, για ποιο λόγο τα χρειάζεται όλα αυτά ο Lacan. Το υποκείμενο με το οποίο έχει να κάνει η ψυχανάλυση είναι ένα διχασμένο υποκείμενο, είναι διαιρεμένο στο Συνειδητό και στο Ασυνειδητό, στο σκοπικό πεδίο, στο υποκείμενο του οράν και στο υποκείμενο του βλέμματος. Στην κατασκευή μιας προοπτικής σ' αυτήν τη διαίρεση, *Spaltung*, αντιστοιχούν τα δύο σημεία που περιγράψαμε, το σημείο φυγής και το σημείο απόστασης. Το σημείο φυγής αντιστοιχεί στο υποκείμενο του οράν και το σημείο απόστασης στο υποκείμενο του βλέμματος.

### *Προβολική γεωμετρία*

Ισχύει, αλλά όχι τελείως. Ο Lacan προβαίνει σε μια αποφασιστικής σημασίας μετατροπή στο σχήμα της προοπτικής. Στηρίζεται γι' αυτό σε ένα νέο είδος γεωμετρίας που αναπτύχθηκε τον 17ο αιώνα και ιδρυτής της είναι ο Girard Desargues.

### Διαφάνεια 65

Αυτό το είδος της γεωμετρίας είναι μια ριζοσπαστική εναλλακτική μορφή της γεωμετρίας διαφορετική από αυτήν που έμαθα εγώ στο σχολείο - όπως πιθανόν και εσείς - την λεγόμενη ευκλείδεια γεωμετρία. Για την ευκλείδεια γεωμετρία ισχύει: Δύο παράλληλες δεν τέμνονται. Το κύριο αξίωμα της προβολικής γεωμετρίας είναι: Δύο παράλληλες τέμνονται – θα μπορούσαμε και να πούμε ότι: η έννοια των παράλληλων αλλάζει ριζικά την σημασία της. “Παράλληλες” τέμνονται σε ένα ορισμένο σημείο, αυτό είναι και το

συνδυαστικό κομμάτι με την προοπτική κατασκευής των αναγεννησιακών καλλιτεχνών. Πού τέμνονται? Την απάντηση την ξέρετε: Οι παράλληλες τέμνονται σε ένα σημείο στο άπειρο. Ο Desargues, αν δεν απατώμαι εισήγαγε τον όρο "σημείο στο άπειρο" στην γεωμετρία.

Ο Lacan βασίζεται στην προβολική γεωμετρία και ξεκινώντας από την προοπτική κατασκευή που μας παραδόθηκε από την αναγέννηση, της αλλάζει την ερμηνεία. Λόγω χρόνου θα πρέπει να μην σας πω τις λεπτομέρειες αυτού του καινούριου καθορισμού της προοπτικής - "δυστυχώς", θα μπορούσα να πω, "ευτυχώς" - ίσως λέτε εσείς - οπότε θα περιοριστώ στο δια ταύτα.

### Διαφάνεια 66

Από τα περατά επίπεδα της αναγεννησιακής προοπτικής φτιάχνονται τώρα επίπεδα με εύρος στο άπειρο που τα κάδρα τους, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, διαμορφώνονται μέσω μιας γραμμής που βρίσκεται στο άπειρο. Αυτή η γραμμή που βρίσκεται στο άπειρο, λέγεται "γραμμή που επεκτείνεται στο άπειρο". Δεν μπορεί κανείς να φανταστεί μια γραμμή που επεκτείνεται στο άπειρο. Μια προσέγγιση θα ήταν να υποθέσουμε ότι στεκόμαστε πάνω σε μια σφαίρα, όπως στην γη μας και κοιτάμε γύρω τον ορίζοντα. Αυτός ο ορίζοντας θα ήταν η γραμμή που επεκτείνεται στο άπειρο. Βέβαια το παράδειγμα είναι παραπλανητικό. Στην προβολική γεωμετρία δεν μπορούμε να σταθούμε σε μια σφαίρα, αλλά σε ένα επίπεδο. Αλλά κι αυτό περιβάλλεται από μια γραμμή που επεκτείνεται στο άπειρο. Δεν μπορούμε να την φανταστούμε. Αλλά μπορούμε να την ορίσουμε: Η γραμμή που επεκτείνεται στο άπειρο είναι η γραμμή στην οποία τέμνονται όλες οι παράλληλες ενός επιπέδου.

Τι σημαίνει για την κατασκευή μιας προοπτικής όταν περνά κανείς από την ευκλείδια στην προβολική γεωμετρία? Στην προβολική γεωμετρία οι αποστάσεις δεν μετρώνται και έτσι η συνηθισμένη διαδικασία ως προς την κατασκευή του σημείου απόστασης εκπίπτει, αίρεται. Το σημείο απόστασης λοιπόν πρέπει να οριστεί εκ νέου και σύμφωνα με τον Lacan το σημείο απόστασης στην προβολική γεωμετρία είναι ένα σημείο που τείνει στο άπειρο πάνω στο επίπεδο απεικόνισης. Σκεφτείτε το διάγραμμα της κατασκευής του σημείου απόστασης.

## Διαφάνεια 67

Αν αλλάξετε και περάσετε στην προβολική γεωμετρία πρέπει να μεταθέσετε το σημείο απόστασης πάνω στην γραμμή του οριζοντα πιο μακριά και όλο και πιο μακριά, μέχρι να συναντηθεί η γραμμή του οριζοντα με την γραμμή που τείνει στο άπειρο, σα να συναντιόταν με το πιο απομακρυσμένο περιθώριο στο άπειρο αυτού του επιπέδου. Τώρα έχετε εδώ το σημείο απόστασης.

## Διαφάνεια 68

Στο σχήμα με τα τρία επίπεδα παριστάνεται ενδεχομένως έτσι. Στο διάστημα μεταξύ του επιπέδου του υποκειμένου και του επιπέδου απεικόνισης αντιστοιχεί στο εσωτερικό του επιπέδου απεικόνισης το διάστημα μεταξύ του σημείου φυγής και του σημείου στο άπειρο.

Ο διχασμός του υποκειμένου στο σκοπικό πεδίο, η διαίρεση σε υποκείμενο του οράν και υποκείμενο του βλέμματος παρουσιάζεται τώρα πάνω στο επίπεδο απεικόνισης, περνώντας στην προβολική γεωμετρία με τα ακόλουθα δύο σημεία: το σημείο φυγής και το σημείο που τείνει στο άπειρο. Το σημείο φυγής αντιστοιχεί στο υποκείμενο του οράν και το σημείο που τείνει στο άπειρο αντιστοιχεί (korrespondiert) στο υποκείμενο του βλέμματος. Διαισθητικά μέσες άκρες μπορούμε μάλιστα και να το κατανοήσουμε. Το σημείο φυγής το βλέπουμε και ταξινομεί την εικόνα, αυτό μας δίνει κατά κάποιον τρόπο την δυνατότητα μιας γενικής επισκόπησης. Με αυτά είμαστε στην τάξη του συνειδητού οράν, δηλαδή του υποκειμένου του οράν. Το σημείο που τείνει στο άπειρο στην γραμμή του οριζοντα δεν μπορούμε να το δούμε, διαφεύγει από την παραστατική ικανότητα που διαθέτουμε, μπορούμε να το προϋποθέσουμε μόνο θεωρητικά. Κι αυτό ταιριάζει πολύ καλά με το ασυνείδητο, που το χαρακτηριστικό του είναι ότι είναι απωθημένο και ότι διαφεύγει. Είναι αθέατο και σε τελική ανάλυση βασίζεται σε μια θεωρητική υπόθεση.

Αυτή ήταν η προεργασία. Τώρα θα περάσουμε στην συζήτηση, κατόπιν θα κάνουμε διάλειμμα και μετά θα συνεχίσουμε με την ανάλυση του Lacan του πίνακα Las Meninas του Diego Velázquez.

## **D. Η ανάλυση της δομής της (θεμελιακής) φαντασίωσης στο *Las Meninas* από τον Lacan**

Μετά από όλες αυτές τις εισαγωγές μπαίνουμε τώρα στο κυρίως θέμα: Πως αναλύει ο Lacan τον πίνακα *Las Meninas* του Diego Velázquez?

Διαφάνεια 69

Ο πίνακας συνάρπαζε ανέκαθεν τους ιστορικούς τέχνης όπως και τους κοινούς θεατές. Ο Lacan επερωτά: Πώς κι έτσι? Που βασίζεται αυτή η μαγική δύναμη αυτού του έργου? Και απαντά: Επειδή το έργο εμπλέκει τον θεατή στην δομή της θεμελιακής φαντασίωσης. Μια θεμελιακή φαντασίωση, όπως είπαμε, έχει την ακόλουθη δομή:  $\$ \diamond a$ , διεγγραμμένο υποκείμενο σε σχέση με το αντικείμενο  $a$ . Όσον αφορά έναν πίνακα πρόκειται για την σκοπική ορμή και ο διχασμός του υποκειμένου έγκειται εδώ στην διαίρεση μεταξύ του υποκειμένου του οράν και του υποκειμένου του βλέμματος. Το αντικείμενο  $a$  εδώ είναι το βλέμμα. Η θέση του Lacan: Ο πίνακας μας συναρπάζει λόγω του ότι μας αντιπαραθέτει με το πώς ο διχασμός μεταξύ υποκειμένου του οράν και υποκειμένου του βλέμματος αναφέρεται στο βλέμμα ως αντικείμενο  $a$ .

Για να το εξακριβώσουμε αυτό χρειαζόμαστε κι ένα περαιτέρω μέγεθος. Εν τέλει πρόκειται για το ασυνείδητο. Το ασυνείδητο, σύμφωνα με τον Lacan είναι δομημένο σαν γλώσσα. Η γλώσσα αποτελείται – κατά την άποψη του Lacan – πρωτογενώς από σημαίνοντα, δηλαδή από γλωσσικούς ή γλωσσομορφικούς σχηματισμούς. Στις παραδόσεις *Las Meninas* μιλάει για εκπροσωπήσεις της παράστασης στην θέση των σημαϊνόντων.

Πρέπει να αναρωτηθούμε, πού έχουμε να κάνουμε στον πίνακα με τα εξής δομικά στοιχεία: τον σημαϊνον, τρόπον τινα τις εκπροσωπήσεις της παράστασης, το υποκείμενο του οράν, το υποκείμενο του βλέμματος και το βλέμμα ως αντικείμενο  $a$  ?

## **1. Το σημαίνον, ούτως ειπείν η εκπροσώπηση της παράστασης: Ο- πίνακας-μέσα-στον πίνακα, ο πίνακας συνολικά**

Αριστερά στον πίνακα, βλέπουμε έναν πίνακα που σχεδόν καλύπτει ολόκληρο το κάδρο του έργου, έναν πίνακα-μέσα-στον πίνακα. Τον βλέπουμε από την πίσω μεριά και έτσι αντιπαρτιθέμεθα με κάτι το οποίο δεν βλέπουμε, με μια αόρατη έμπροσθεν πλευρά. Κατά τον Lacan αυτός ο γυρισμένος πίνακας-μέσα-στον πίνακα είναι βασικό στοιχείο του πίνακα. Ο κρυμμένος πίνακας, λέει, φροντίζει να μας τραβήξει την προσοχή, να μας επιβάλλει το ερώτημα τι ζωγραφίζει ο ζωγράφος που παριστάνεται στον πίνακα. Ο τρόπος με τον οποίο απαντά κανείς σ' αυτό το ερώτημα είναι ουσιαστικός για το επίτευμα (Wirkung) του πίνακα.

Κάποιοι ισχυρίζονται ότι σ' αυτήν την για μας αόρατη μπροστινή πλευρά του πίνακα ετοιμάζεται ένα πορτραίτο του βασιλιά και της βασίλισσας. Ο Lacan αυτό το αποκλείει. Αυτός ο πίνακας-μέσα-στον πίνακα θα ήταν πολύ μεγάλος για ένα πορτραίτο.

Τι ζωγραφίζεται τότε στον πίνακα-μέσα-στον πίνακα? Σύμφωνα με τον Lacan: ζωγραφίζεται ο πίνακας *Las Meninas*. Εάν ισχύει κάτι τέτοιο, τότε εμείς, οι θεατές, αντιπαρτιθέμεθα διπλά με τον πίνακα *Las Meninas*, απ' τη μία με κάτι που βλέπουμε κι απ' την άλλη με κάτι που δεν βλέπουμε. Στον γυρισμένο πίνακα-μέσα-στον πίνακα πρέπει να ξεκινήσουμε από την ιδέα, λέει ο Lacan ότι κάτι είναι κρυφό. Υποθέτω ότι θέλει να πεί το εξής: Με τον πίνακα-μέσα-στον πίνακα ο Velázquez μας υποδεικνύει ότι ο πίνακας *Las Meninas* δεν μας δείχνει μόνο κάτι, αλλά μας αποκρύπτει και κάτι. Αυτό το οποίο βλέπουμε δημιουργεί ένα υποκατάστατο για το ουσιώδες, γι' αυτό το οποίο δεν μπορούμε να δούμε.

Και αυτό σημαίνει πάλι για τον Lacan: Ο πίνακας-μέσα-στον πίνακα δεν είναι μια αναπαράσταση *représentation*, δεν είναι μια παρουσίαση, δεν είναι μια παράσταση, αλλά είναι, χρησιμοποιώντας έναν όρο του Freud μια εκπροσώπηση της παράστασης, στα γαλλικά: ένας *représentant de la représentation*, ένας εκπρόσωπος της αναπαράστασης. Μ' αυτό εννοεί: ένα σημαίνον, το οποίο ως υποκατάστατο παίρνει την θέση κάποιου πράγματος που δεν μπορεί να παρουσιαστεί, να παρασταθεί. Αυτή είναι η αντίθεση των εννοιών πάνω στην οποία χτίζεται η ανάλυση



του πίνακα από τον Lacan: Δεν πρόκειται εδώ, όπως στην ερμηνεία του πίνακα από τον Foucault, για αναπαράσταση. Πρόκειται για εκπροσωπήσεις της παράστασης. Με άλλα λόγια: δεν πρόκειται εδώ για σχέσεις αντιστοιχίας μεταξύ λέξεων και πραγμάτων, αλλά για το ότι σ' αυτό που φαίνεται κάτι κρύβεται.

Μια εκπροσώπηση της παράστασης είναι για τον Freud μια εκπροσώπηση της παράστασης *της ορμής*. Η ορμή για την οποία πρόκειται εδώ είναι η σκοπική ορμή. Ο γυρισμένος πίνακας είναι ένα υποκατάστατο για την μη αναπαραστάσιμη σκοπική ορμή.

*Κρυστάλλωση: τα δύο είδη της απώθησης*

(Η διαδικασία κατά την οποία σχηματίζονται οι κρύσταλλοι ονομάζεται *κρυστάλλωση*, π.χ. *Όταν μια ένωση απομονώνεται από το διάλυμά της, Μ.Τ.*).

Ο πίνακας-μέσα-στον πίνακα έχει ως εκπροσώπηση της παράστασης την ίδια λειτουργία, λέει ο Lacan, με έναν κρύσταλλο μέσα σε ένα υπέρκορο διάλυμα. Θα θυμάστε ίσως από το μάθημα της χημείας στο σχολείο: αν κάποιος προσθέσει σε ένα υπέρκορο διάλυμα έναν κρύσταλλο από το υλικό, το οποίο έχει διαλυθεί στο υγρό, αυτό έχει ως αποτέλεσμα το διαλυμένο υλικό να κρυσταλλώνεται στις γωνίες του εισαχθέντος κρυστάλλου, δηλαδή να σχηματίζει μικρούς κρυστάλλους. Για τον πίνακα *Las Meninas* αυτό σημαίνει, λέει ο Lacan: ο γυρισμένος πίνακας-μέσα-στον πίνακα φροντίζει ώστε τα στοιχεία του πίνακα να γίνονται στο σύνολό τους εκπρόσωποι της παράστασης. Αυτό σημαίνει ότι αυτά τα στοιχεία, δείχνοντας κάτι, αποκρύπτουν ταυτόχρονα και κάτι που δεν είναι απεικονίσιμο.

Ο Lacan το εξηγεί αυτό για τα πρόσωπα που παρουσιάζονται στον πίνακα. Δεν εκπροσωπούν, λέει, αλλά ils sont en *représentation*, βρίσκονται σε μια παράσταση, δίνουν μια παράσταση, παίζουν μια ιδανική σκηνή στην οποία ο κάθε ένας εκπληρώνει την λειτουργία του και στο μεταξύ δεν έχουν καμία παράσταση (ιδέα) τι εκπροσωπούν παίζοντας σ' αυτήν την παράσταση. Για να το μεταφράσουμε στην καθομιλουμένη: αυτά τα πρόσωπα υποκρίνονται ένα σόου, και μεις αναρωτιόμαστε τι έχουν να

κρύβουν, δεν το ξέρουν όμως ούτε αυτοί και έτσι γίνονται οι ίδιοι εκπρόσωποι της παράστασης.

Τι κρύβεται πίσω απ' την μεταφορά της κρυστάλλωσης? Υποθέτω, εδώ ότι ο Lacan στηρίζεται σε μια θέση του Freud για την απώθηση. Σύμφωνα με τον Freud η απώθηση επιτυγχάνεται σε δύο χρόνους. Σ' έναν πρώτο χρόνο, μια ορμή συνδέεται με μια ορισμένη παράσταση - με ένα ορισμένο σημαίνον, θα έλεγε ο Lacan - σ' αυτή την παράσταση απαγορεύεται η πρόσβαση στο συνειδητό - και η ορμή παραμένει από εκεί και στο εξής αδιάρρηκτα συνδεδεμένη σ' αυτήν την παράσταση. Ο Freud ονομάζει αυτήν την διαδικασία "πρωταρχική απώθηση", *Urverdrängung*. Ο δεύτερος χρόνος ακολούθως είναι η "καθεαυτό απώθηση" *die eigentliche Verdrängung* όπως λέγεται στον Freud, η οποία δεν στηρίζεται μόνο στο ότι ορισμένες παραστάσεις αποκρούονται από το συνειδητό, αλλά και στο ότι αυτές οι παραστάσεις έλκονται από το πρωταρχικό απωθημένο - η καθεαυτό απώθηση είναι μια "ύστερη απώθηση" *Nachdrängen*. Υποθέτω ότι ο Lacan με την μεταφορά της κρυστάλλωσης υπαινίσσεται αυτό: ο πίνακας-μέσα-στον πίνακα, δηλαδή ο κρύσταλλος, θα αντιστοιχούσε συνεπώς στο πρωταρχικό απωθημένο, τα υπόλοιπα στοιχεία του πίνακα που κρυσταλλώνονται στις άκρες του κρυστάλλου θα ερμηνεύονταν ως στοιχεία της καθεαυτό απώθησης.

### *Ο πίνακας συνολικά*

Όχι μόνο ο πίνακας-μέσα στον πίνακα είναι μια εκπροσώπηση της παράστασης και ούτε μόνο τα στοιχεία του πίνακα τα εκλαμβάνουμε ως εκπροσωπήσεις της παράστασης, αλλά, όπως ισχυρίζεται ο Lacan, ο πίνακας *Las Meninas* είναι στο σύνολό του μια εκπροσώπηση της παράστασης.

### Διαφάνεια 70

Με άλλα λόγια: το επίπεδο απεικόνισης εκλαμβάνεται από τον Lacan συνολικά ως επίπεδο της εκπροσώπησης της παράστασης, ως επίπεδο του σημαίνοντος.

## **2. Το βλέμμα ως αντικείμενο *a*: Ο χώρος μπροστά από τον πίνακα**

Οι εκπροσωπήσεις της παράστασης σχηματίζουν το υποκατάστατο για κάτι μη αναπαραστάσιμο, για ένα αντικείμενο *a*, στην ορολογία του Freud, για ένα χαμένο αντικείμενο. Αναφορικά με την σκοπική ορμή, αυτό σημαίνει ότι η σκοπική ορμή, στο μέτρο που έχει υποστεί έκθλιψη (*éclaté*), ενσαρκώνεται στο βλέμμα ως αντικείμενο *a*, δηλαδή σε ένα βλέμμα που ούτε μπορεί να συμβολοποιηθεί ούτε και να ειδωθεί, το οποίο παραδόξως, ανήκει παρόλα αυτά στο πεδίο της όρασης με την ευρύτερη έννοια, στο "σκοπικό πεδίο", όπως το αρθρώνει ο Lacan.

Ο Lacan στις παραδόσεις Las Meninas με τον όρο βλέμμα ως αντικείμενο *a* αντιλαμβάνεται το άνοιγμα της όρασης, την χαραμάδα, την σχισμή της όρασης, παραδείγματος χάριν την άκρη του βλεφάρου ή την άκρη της κόρης του οφθαλμού. Γιατί? Διότι η σχισμή του ματιού, της όρασης, είναι ακριβώς αυτό που παραβλέπουμε όταν βλέπουμε, αυτό που δεν βλέπουμε όταν βλέπουμε.

### Διαφάνεια 71

Αυτό το σχήμα του Ernst Mach, φυσικού και φιλοσόφου μας συναρπάζει γιατί μας κάνει ορατό με έναν τρόπο το άνοιγμα της όρασης, με το τόξο του ματιού, με την μύτη και με το μουστάκι.

Ο Lacan χαρακτηρίζει την σχισμή της όρασης που δεν βλέπουμε όταν βλέπουμε (στο οράν) ως "παράθυρο". Συνεπώς το βλέμμα ως αντικείμενο *a* είναι το παράθυρο. Στο σχήμα της προοπτικής τοποθετεί το παράθυρο στο επίπεδο του υποκειμένου... δηλαδή ..εδώ ..βλέπετε

### Διαφάνεια 72

το παράθυρο είναι εκεί κάτι που περιβάλλει το σημείο του υποκειμένου – το παραδοσιακό σημείο οράσεως – και με έναν ορισμένο τρόπο το στηρίζει.

Πρέπει να ψάξουμε λοιπόν στον πίνακα *Las Meninas* για κάτι που αναλογεί στο βλέμμα ως αντικείμενο *a*, και το οποίο λειτουργεί παρόμοια όπως το άνοιγμα της όρασης, όπως το παράθυρο. Αυτή η αντιστοιχία πρέπει να αποτελείται από κάτι που απ' την μια μεριά να ανήκει στον ορατό πίνακα, απ' την άλλη όμως – ταυτόχρονα, να υπερβαίνει το πλαίσιο του. Κατά τον Lacan η αναλογία με το παράθυρο έγκειται στο ότι ένας πίνακας πάντα δεν είναι παρά μόνο ένα απόσπασμα που οριοθετείται από ένα κάδρο (*cadre*) και στο ότι ο πίνακας αναφέρεται σ' αυτό που βρίσκεται έξω από το κάδρο του.

Στο σχήμα έχουμε απο τη μεριά του υποκειμένου του οράν το παράθυρο και από την άλλη, στο επίπεδο απεικόνισης το πλαίσιο, το κάδρο. Οι συνδετικές γραμμές δείχνουν ότι παράθυρο και πλαίσιο βρίσκονται σε αντιστοιχία.

Πρέπει να αναρωτηθούμε λοιπόν, ποιος είναι ο συσχετισμός του πίνακα *Las Meninas* ως προς το κάδρο του, πώς ο πίνακας με έναν ορισμένο τρόπο υπερβαίνει το πλαίσιο του κι πώς με αυτόν τον τρόπο παραπέμπει σε κάτι που είναι αποκλεισμένο από το έργο, σ' αυτό που μέσα του δεν μπορούμε να δούμε.

Πολλοί συγγραφείς διαπίστωσαν ότι ο πίνακας *Las Meninas* αναφέρεται με ασυνήθιστο τρόπο στον χώρο που είναι μπροστά του και ο Lacan συμφωνεί μαζί τους. Το πεδίο των ορίων του πίνακα, λέει, επεκτείνεται στο *Las Meninas* μέχρι το επίπεδο του θεατή, μέχρι το σημείο S.

### Διαφάνεια 73

Τρεις είναι οι παράγοντες, σύμφωνα με τον Lacan, που δρουν για να ενσωματώσει ο πίνακας τον χώρο που βρίσκεται μπροστά του: πρώτον, με το βλέμμα των προσώπων του πίνακα – τα περισσότερα βλέμματα έρχονται προς την κατεύθυνσή μας, την κατεύθυνση του θεατή -, δεύτερον με την παρουσιάση του δωματίου σε προοπτική και τρίτον με το γυρισμένο πίνακα, στο μέτρο που εμάς τους θεατές μας βάζει στο παιχνίδι, μας επιβάλλει το ερώτημα, τι απεικονίζεται σ' αυτόν τον πίνακα. Πού λοιπόν στο *Las Meninas* έχουμε να κάνουμε με το βλέμμα ως αντικείμενο *a*? Εκεί, όπου έχουμε την υπέρβαση του κάδρου και εκεί, όπου αναφερόμαστε στον χώρο έξω από τον πίνακα.

### 3. Το υποκείμενο του οράν: Ο άντρας στην πόρτα

Το αντικείμενο  $a$  επιτελεί την διαίρεση του Υποκειμένου. Το βλέμμα ως αντικείμενο  $a$  οδηγεί στον διχασμό υποκείμενο του οράν, υποκείμενο του βλέμματος. Που λοιπόν έχουμε στον πίνακα να κάνουμε με το υποκείμενο του οράν?

Διαφάνεια 74

Το υποκείμενο του οράν είναι, έτσι ισχυρίζεται ο Lacan, ο άντρας πίσω στην πόρτα. Ήδη ξέρετε ότι αυτός είναι ο αυλικός θαλαμηπόλος Nieto Velázquez, εξάδελφος εξ ονόματος και συνάδελφος του ζωγράφου.

Να τα επιχειρήματά του (του Lacan): Η φιγούρα στην πόρτα, κατά τον Lacan, χαρακτηρίζεται από το ότι φεύγει. Οι ιστορικοί τέχνης δεν συμφωνούν στο αν έρχεται η αν φεύγει, όμως ο Lacan είναι σίγουρος: Αυτή η φιγούρα εγκαταλείπει την σκηνή. Και φεύγει διότι, ισχυρίζεται ο Lacan, έχει δει πέραν του δέοντος πολλά. Αυτά που είδε, φτάνουν. Ακριβώς αυτό είναι που αντιστοιχεί στην λειτουργία του οράν, σε αντίθεση με το βλέμμα. Το κατανοώ ως εξής: Το οράν με την έννοια της ψυχανάλυσης είναι συνδεδεμένο με το εγώ, με το εγώ ως έδρα των αμυντικών μηχανισμών (*défense*), "Ορώ" σημαίνει κατ' ουσίαν: δεν θέλω να δω ορισμένα πράγματα.

Διαφάνεια 75

Δεύτερο επιχειρήμα: Σ' αυτήν την φιγούρα βρίσκεται το σημείο φυγής του πίνακα – το σημείο φυγής της προοπτικής – για να ακριβολογήσουμε το σημείο φυγής βρίσκεται στον βραχίονα αυτής της μορφής. Δεν είναι τυχαίο, λέει ο Lacan, ότι πάνω σ' αυτήν την φιγούρα πέφτει το σημείο φυγής. Θυμάστε ενδεχομένως στην λακανική ανακατασκευή της προοπτικής, το σημείο φυγής είναι μία εκ των δύο εκπροσωπήσεων του υποκειμένου πάνω στο επίπεδο απεικόνισης, εδώ είναι ο εκπρόσωπος του υποκειμένου του οράν σε αντίθεση με το υποκείμενο του βλέμματος.

Με υπαινικτικό τρόπο ο Lacan ταυτίζει τον όρο "σημείο φυγής" - το *point de fuite* - με την φυγή, την διαφυγή, την άμυνα.

Ο Lacan το θεμελιώνει και περαιτέρω: Ο Nieto Velázquez είναι ένα πρόσωπο, μέσω του οποίου ο Diego Velázquez αναδιπλασιάζεται. Προφανώς αναφέρεται και στο όνομα και στην θέση: έχουν το ίδιο επώνυμο, όπως και την ίδια αυλική λειτουργία. Και ο Lacan ερμηνεύει ότι αυτή η φιγούρα αντιστοιχεί στο ιδεώδες εγώ (moi idéal). ("Μπορούν να υπάρχουν περισσότερα από ένα σημεία φυγής, όπως μπορούν να υπάρχουν και περισσότερα από ένα ιδεώδη εγώ", 18 Μαΐου 1966) Αντιλαμβάνομαι αυτές τις υποδείξεις ως εξής: Αυτό που μας φέρνει στο να μην θέλουμε να δούμε ορισμένα πράγματα, είναι η δέσμευση σ' ένα ιδεώδες. Το ιδεώδες είναι η κύρια πηγή της απώθησης, γράφει κάπου ο Freud. Το εγώ συγκροτείται, σύμφωνα με τον Lacan, μέσω της αναφοράς (του) στο ιδεώδες εγώ, ως ένα είδος σωσία.

#### **4. Το υποκείμενο του βλέμματος: ο ζωγραφισμένος ζωγράφος**

Το βλέμμα ως αντικείμενο *a* δημιουργεί την διαίρεση του υποκειμένου. Η μία πλευρά είναι το υποκείμενο του οράν, η άλλη πλευρά το υποκείμενο του βλέμματος. Στο βλέμμα ως αντικείμενο *a* αντιστοιχεί η αναφορά του πίνακα στον χώρο που είναι μπροστά του, στο υποκείμενο του οράν αντιστοιχεί ο άντρας στην πόρτα και για να ολοκληρώσουμε την δομή της θεμελιακής φαντασίωσης μας απομένει να βρούμε το υποκείμενο του βλέμματος.

Διαφάνεια 76

Στην ερμηνεία του Lacan στο υποκείμενο του βλέμματος αντιστοιχεί ο ζωγραφισμένος ζωγράφος, ο άντρας δίπλα στον πίνακα-μέσα-στον πίνακα, ο ζωγραφισμένος Diego Velázquez. Οι δύο Velázquez μαζί, ο Nieto και ο Diego αποδίδουν το διχασμένο υποκείμενο. Με ποιον τρόπο εκπροσωπεί ο ζωγράφος το υποκείμενο του βλέμματος? Εδώ ο Lacan δίνει τρία στοιχεία, αναφέρεται στο ονειροπόλο βλέμμα του ζωγραφισμένου ζωγράφου, στην απόσταση του από τον πίνακα-μέσα-στον πίνακα και τελικά σ' αυτό που ονομάζει "το ίχνος της επιστροφής του".

*Το ονειροπόλο βλέμμα*

Το πρόσωπο του ζωγραφισμένου ζωγράφου έχει, για τον Lacan, κάτι το καταπληκτικό. Το περιγράφει ως εξής: Ο ζωγράφος έχει ένα παρουσιαστικό ονειροπόλο, απόν. Παρόλο που το κεφάλι του δείχνει προς την κατεύθυνση του θεατή, κοιτάζει όσο το δυνατόν λιγότερο προς τα έξω, και παρουσιάζεται έτσι σε μια κατάσταση (πνευματικής) απουσίας. Αυτή η αυτοπροσωπογραφία διαφέρει σαφώς από τα άλλα πορτραίτα του ζωγράφου, λέει ο Lacan, έχει, όπως ισχυρίζεται, μια "μορφή φαντάσματος".

## Διαφάνεια 77

Πώς μεταμορφώνεται με αυτόν τον τρόπο του παρουσιαστικού του σε υποκείμενο του βλέμματος? Και σ' αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθούμε σε υπαινιγμούς, σ' αυτήν την περίπτωση στην περιγραφή των βλεμμάτων των άλλων προσώπων από τον Lacan. Με εξαίρεση την αριστερή αυλική κυρία που κοιτάζει την πριγκίπισσα ισχύει ότι, παραθέτω τον Lacan: " Όλα αυτά τα βλέμματα χάνονται σε ένα αόρατο σημείο", και συνεχίζει: "σα να έλεγε κανείς: 'πέρασε ένας άγγελος', ακριβώς δηλαδή ο ζωγράφος". Υποθέτω ότι ο Lacan με αυτό υπονοεί ότι τα βλέμματα των άλλων προσώπων κόλλησαν κάτι από το βλέμμα του ζωγράφου. Συνεπώς το χαρακτηριστικό στοιχείο του βλέμματος του ζωγράφου όπως και των βλεμμάτων των άλλων προσώπων θα ήταν ότι χάνονται σε ένα αόρατο σημείο.

Κι αυτό μας οδηγεί πίσω, στην ανακατασκευή από τον Lacan της προοπτικής με την βοήθεια της προβολικής γεωμετρίας. Θυμηθείτε, ότι το ερώτημα εκεί ήταν πώς εκπροσωπείται το υποκείμενο, δηλαδή ο ζωγράφος στο επίπεδο απεικόνισης και η απάντηση ήταν: μέσω δύο σημείων, του σημείου φυγής και του σημείου απόστασης. Το σημείο απόστασης το ανακατασκευάζει ο Lacan με μια έννοια της προβολικής γεωμετρίας, ως ένα σημείο στο άπειρο του επιπέδου απεικόνισης.

Ένα σημείο στο άπειρο είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, αόρατο. Το σημείο στο άπειρο του επιπέδου απεικόνισης αναλογεί για τον Lacan προφανώς στα βλέμματα που χάνονται σ' ένα αόρατο σημείο.

*Η απόσταση από το επίπεδο απεικόνισης και από τον πίνακα*

Θυμάστε: Το σημείο του υποκειμένου του βλέμματος εκπροσωπεί πάνω στο επίπεδο απεικόνισης την απόσταση του υποκειμένου από το επίπεδο απεικόνισης.

### Διαφάνεια 78

Αυτό το κενό διάστημα είναι "δομικό", όπως λέει ο Lacan, για να το πούμε διαφορετικά, όσο μικρό και να είναι δεν μπορούμε να το παραμερίσουμε, το επίπεδο του υποκειμένου δεν συμπίπτει ποτέ με το επίπεδο των εκπροσωπήσεων της παράστασης, ποτέ με το επίπεδο των σημαινόντων.

Αυτή η απόσταση, αυτό το μη αναγώγιμο κενό διάστημα στην συσχέτιση του υποκειμένου με το επίπεδο απεικόνισης, δηλαδή με τις εκπροσωπήσεις της παράστασης, με τα σημαίνοντα επαναλαμβάνεται στο εσωτερικό του πίνακα:

Ο ζωγραφισμένος ζωγράφος στέκεται σε απόσταση από τον γυρισμένο πίνακα όπου αυτή η απόσταση είναι τόσο μεγάλη που δεν μπορεί τον φτάσει - στην ερμηνεία του Lacan - ούτε με την μύτη του πινέλου, ακόμα κι αν τέντωνε το χέρι του.

Όπως παρουσιάστηκε ο πίνακας-μέσα-στον πίνακα για τον Lacan είναι μια εκπροσώπηση της παράστασης, δηλαδή είναι ένα ασυνείδητο σημαίνον. Ο ζωγραφισμένος ζωγράφος ως υποκείμενο του βλέμματος δεν μπορεί να φτάσει τον πίνακα-μέσα-στον πίνακα. Θα το μετέφραζε κανείς έτσι: μεταξύ του υποκειμένου του βλέμματος και της εκπροσώπησης της παράστασης - τρόπον τινά και του σημαίνοντος - υπάρχει ένα χάσμα, μη αναγώγιμο.

### *Το ίχνος της επιστροφής*

Αυτή η απόσταση του ζωγράφου από τον πίνακα τονίζεται, λέει ο Lacan, από την σύνδεσή της με μια άλλη απόσταση. Τα πρόσωπα που είναι τοποθετημένα δίπλα στον ζωγράφο διασπώνται σε δύο ομάδες, μια μπροστά και μια πίσω, μεταξύ των δύο υπάρχει ένα κενό, θα μπορούσαμε να τραβήξουμε μια γραμμή στο έδαφος.



Ο ζωγράφος – το υποκείμενο του βλέμματος – χαρακτηρίζεται από το ότι σε αυτόν συναντώνται δύο αποστάσεις

Διαφάνεια 79

Ο Lacan συνδέει το κενό μεταξύ των δύο ομάδων με μια επινόηση (Fiktion-φανταστική αφήγηση). Ο ζωγράφος, έτσι μας λέει, διέσχισε την ομάδα περπατώντας. Βρισκόταν αρχικά έξω από το κάδρο του πίνακα, εμφανίστηκε μετά στην δεξιά άκρη του, πήρε κατόπιν την κατεύθυνση προς τον πίνακα, όπου διαίρεσε την ομάδα, μέχρι που στο τέλος πέτυχε την ορατή του θέση. Πού ήταν ο ζωγράφος, όταν ήταν εκτός του κάδρου? Εκεί που είναι το σημείο που τείνει στο άπειρο, ισχυρίζεται ο Lacan. Συνεπώς η απόσταση μεταξύ των δύο ομάδων είναι ένα "ίχνος", όπως το διατυπώνει ο Lacan. Τον παραθέτω: "η αυλακιά (sillage) από το πέρασμα της φαντασματικής παρουσίας του ζωγράφου στο μέτρο που ρίχνει το βλέμμα του". Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δύο ομάδες είναι το ίχνος της επιστροφής του από ένα σημείο στο άπειρο.

## **5. Η σχέση μεταξύ του υποκειμένου του βλέμματος και του βλέμματος ως αντικείμενο α: το κενό διάστημα.**

Με όλα αυτά έχουμε συλλέξει τα στοιχεία της (θεμελιακής) φαντασίωσης: το αντικείμενο  $a$  και το διχασμένο υποκείμενο. Αυτό που μας λείπει είναι η σχέση μεταξύ των δύο. Στην φόρμουλα της (θεμελιακής φαντασίωσης) η σχέση τους παριστάνεται μέσω του ρόμβου. Πού είναι ο ρόμβος στην περίπτωση των *Las Meninas*?

Ο Lacan δεν το αρθρώνει ρητά αυτό, υποθέτω ότι το τοποθετεί στο κενό διάστημα. Μιλάει για δύο κενά διαστήματα. Το πρώτο είναι, στο σχήμα της προοπτικής, το κενό διάστημα μεταξύ του επιπέδου του υποκειμένου και του επιπέδου απεικόνισης.

Διαφάνεια 80

Για αυτό το κενό διάστημα, λέει: μέσα σ' αυτό το κενό διάστημα πέφτει το σημείο του υποκειμένου του βλέμματος. Αυτό θα σήμαινε: το σημείο του υποκειμένου του βλέμματος βρίσκεται μεν πάνω στο επίπεδο απεικόνισης, αλλά εκπροσωπεί την απόσταση του επιπέδου του υποκειμένου από το σημείο απεικόνισης, την απόσταση (Distanz) καθόσον το σημείο του υποκειμένου του βλέμματος πέφτει στο κενό διάστημα μεταξύ του επιπέδου του υποκειμένου και του επιπέδου απεικόνισης. Το επίπεδο απεικόνισης είναι, όπως το εξηγεί, το επίπεδο των εκπροσωπήσεων της παράστασης, το επίπεδο των σημαινόντων. Υποθέτω ότι ο Lacan θέλει να πει με αυτόν τον τρόπο, ότι το υποκείμενο του βλέμματος δεν συμπίπτει με το σημαίνον.

Το δεύτερο κενό διάστημα, για το οποίο μιλά ο Lacan, βρίσκεται μέσα στον πίνακα. Σ' αυτόν τον πίνακα μπορούμε να τραβήξουμε δύο γραμμές στο πάτωμα του χώρου που μας παρουσιάζει, η μία είναι το ήδη γνωστό ίχνος του ζωγράφου, η άλλη είναι η προέκταση της κάτω γωνίας του πίνακα-μέσα-στον πίνακα.

#### Διαφάνεια 81

Αυτό το δεύτερο κενό διάστημα είναι κι αυτό ένα κενό διάστημα μεταξύ του υποκειμένου και του πίνακα, στην ερμηνεία του Lacan δηλαδή μεταξύ του υποκειμένου και της εκπροσώπησης της παράστασης, τρόπον τινά και του σημαίνοντος. Συνεπώς, σύμφωνα με την ερμηνεία του Lacan, το κενό διάστημα μεταξύ του επιπέδου του υποκειμένου και του επιπέδου απεικόνισης επαναλαμβάνεται μέσα στον πίνακα ως κενό διάστημα μεταξύ του ζωγράφου και του πίνακα-μέσα-στον πίνακα.

Για αυτό το κενό διάστημα, ο Lacan μας λέει ότι είναι το κενό διάστημα από το οποίο το υποκείμενο του βλέμματος, δηλαδή ο ζωγράφος κοιτάζει, και προσθέτει ότι σε αυτό το κενό διάστημα λαμβάνει χώρα "η πτώση αυτού που με το όνομα αντικείμενο  $a$  αιωρείται", πιο απλά: σ' αυτό το κενό διάστημα επιτελείται η πτώση του αντικειμένου  $a$ .

Τι να σημαίνει αυτό με τα δύο κενά διαστήματα? Νομίζω ότι σ' αυτά τα δύο διαστήματα πρόκειται για το ότι υπάρχει ένας χώρος που βρίσκεται μεταξύ του υποκειμένου του βλέμματος και

του σημαίνοντος και ότι σε αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο δημιουργείται η πρόσβαση του υποκειμένου στο αντικείμενο  $a$ , η πρόσβαση του υποκειμένου του βλέμματος στο βλέμμα ως αντικείμενο  $a$ .

Στον τύπο της (θεμελιακής) φαντασίωσης αυτή η σχέση παριστάνεται με τον ρόμβο. Το κενό διάστημα αντιστοιχεί υποθετικά στον ρόμβο.

Το κενό διάστημα είναι ο χώρος, στον οποίο το αντικείμενο  $a$ , το βλέμμα εκπίπτει, απομονώνεται. Σε μια ψυχανάλυση λακανικού τύπου είναι αυτή η αποφασιστική στιγμή, η στιγμή της έκπτωσης (κρυστάλλωσης, καταβύθισης) του αντικειμένου  $a$ .

## **6. "Άσε με να δω" - "δεν με βλέπεις, από όπου σε κοιτάζω"**

Και για να φθάσουμε στο τέλος: Περί τίνος πρόκειται λοιπόν, στο βλέμμα ως αντικείμενο  $a$ ? Στην ανάλυση του *Las Meninas* ο Lacan επινοεί έναν διάλογο, που τον τοποθετεί στο στόμα δύο προσώπων του πίνακα.

Διαφάνεια 82

Η ινφάντα λέει στον ζωγράφο: "Άσε με να δω!" Αυτό που εννοεί: άσε με να δω τι είναι στην άλλη πλευρά του πίνακα-μέσα-στον πίνακα, αποκάλυψε αυτό το κρυφό χαρτί. Και ο Velázquez, ο ζωγράφος απαντά σ' αυτό: "δεν με βλέπεις, απ' όπου σε κοιτάζω".

Πρόκειται για την διαίρεση ματιού και βλέμματος, υποκειμένου του οράν και υποκειμένου του βλέμματος. Η πριγκίπισσα δρά (*agiert*) ως υποκείμενο του οράν και υποβάλλει ένα αίτημα (*demande*). Το αίτημα αναφέρεται στην τάξη της όρασης (του οράν). Εμείς, οι

θεατές του πίνακα είμαστε λίγο έως πολύ έτοιμοι να υιοθετήσουμε αυτό το αίτημα, λέει ο Lacan.

Στις αναλύσεις του για την απάντηση του ζωγράφου ο Lacan τονίζει την σύνδεσή της με την τοπολογία, δίνει αξία στο ότι ο ζωγράφος δεν λέει: "δεν με βλέπεις, από εκεί από όπου σε κοιτάζω", αλλά "δεν με βλέπεις, από όπου σε κοιτάζω", χωρίς εκεί. Το βλέμμα ως αντικείμενο *a* δεν έχει καν ορισμένο χώρο, δεν έχει "εκεί". Στο σχήμα της προοπτικής τοποθετείται από τον Lacan - παρόλα αυτά - στο κενό διάστημα ανάμεσα στον πίνακα-μέσα-στον πίνακα και στον ζωγραφισμένο ζωγράφο, δηλαδή στο κενό διάστημα ανάμεσα στην εκπροσώπηση της παράστασης (στο σημαίνον) και στο υποκείμενο του βλέμματος.

Η απάντηση του ζωγράφου βρίσκεται στην τάξη του βλέμματος, όχι του οράν. Το βλέμμα διαφεύγει της τάξης του οράν. Το υποκείμενο του οράν εκπλήσσεται από το υποκείμενο του βλέμματος, παρόμοια όπως στην σκηνή που περιέγραψε ο Sartre, στην οποία ο ηδονοβλεψίας εκπλήσσεται από τα βήματα στον διάδρομο. Το στοματικό και το πρωκτικό αντικείμενο είναι προσβάσιμα στο αίτημα, το στήθος είναι αυτό που απαιτεί το υποκείμενο, το κόπρανο είναι αυτό που ο Άλλος - το πρόσωπο της φροντίδας - απαιτεί από το υποκείμενο. Το αντικείμενο βλέμμα διαφεύγει του αιτήματος, εδώ βρισκόμαστε εξ αρχής στη διάσταση της επιθυμίας. Και αυτό σημαίνει φαινομενολογικά: το βλέμμα ως αντικείμενο *a*, είναι για μένα αναπόφευκτα αυτό που με καταλαμβάνει. Αν αναρωτιόμουν, πού είχα να κάνω εγώ ο ίδιος με το βλέμμα ως αντικείμενο *a*, θα έπρεπε να θυμηθώ, ποιες καταστάσεις ήταν αυτές, όπου με αντιλήφθηκαν - όπου με κοίταξαν, χωρίς να το είχα δει.

Αυτά ήταν όλα για την σκοπική (θεμελιακή) φαντασίωση του Lacan στον πίνακα *Las Meninas*. Ο Lacan λέει κι άλλα για αυτό το έργο, προπάντων για το βασιλικό ζεύγος και για την πριγκίπισσα, αλλά με αυτά ξεπερνάει την δομή της σκοπικής (θεμελιακής) φαντασίωσης με την στενή έννοια. Θα ήθελα για αυτόν τον λόγο να τελειώσω την ομιλία μου σ' αυτό το σημείο.

Ευχαριστώ πολύ.

Διαφάνεια 83