

---

## A propósito de un clásico de Hal Foster, y el eterno retorno del problema de la representación

Diego Galante<sup>1</sup>

### Resumen

El trabajo analiza matrices contemporáneas de pensamiento sobre el problema de la representación, a partir del entrecruzamiento entre postulados de la filosofía posestructuralista y la apuesta lacaniana sobre la mirada. Para ello, se sirve como hilo conductor de la interpretación, revisada críticamente, sobre el movimiento neovanguardista promovida por Hal Foster (*The Return of the Real*, 1996), y los nexos allí propuestos entre obra y corriente artística.

### Palabras clave

Representación, mirada, deseo, lo real, arte

### Abstract

This paper reviews some contemporary patterns about representation theories, specifically, in poststructuralism and Lacan's thoughts on gaze. It focuses on Hal Foster's book *The Return of the Real* (1996), and his idea of neo-avant-garde artworks crisscrossing historical avant-garde artistic movement. Finally, we explore some contradictions on the proposition.

### Keywords

Representation, gaze, desire, the real, art

### Introducción

Antoine de Saint-Exupéry (2002/1946) ha escrito alguna vez (reescrito mil veces): “Lo esencial es invisible a los ojos”. Transmutada en cita de autoridad en millares epígrafes que suscitan otras tantas tarjetas de salutación y agasajo, alguna pista de su éxito como artefacto de tradición cultural se apoya en el hecho de que la frase procura preservar la potencia de un *slogan*. Procura conservar, al menos, la potencialidad de su interpelación

---

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

ideológica. Estaría allí para recordarnos en apariencia que, muy a menudo, y tal como según algunas publicidades contemporáneas ocurre con un buen lubricante de motores o con el servicio de finanzas de la mejor tarjeta de crédito, las cosas han de poseer un sentido último, primordial e unívoco, sustrato que aunque no resulte directamente dado en principio como material sensible, efectivamente allí se encontraría -aunque oculto- impoluto y libre de contradicciones, tratándose en definitiva, sin más, de la naturaleza purificada y libre de contingencias del ente con el cual trabajamos nuestra experiencia. Desde esta perspectiva, ocurre que si lo esencial no puede verse, puede sin embargo referirse, indexarse como tal; reificarlo a través de la operación subjetiva que en el acto de aproximación identifica su *status* como tal.

Como es sabido, postulado a modo de axioma, y por lo tanto como verdad incuestionada, la idea de que “lo esencial es invisible a los ojos” ha sido, a fin de cuentas, el principio motriz que rigió la forma de producir discursos sobre el mundo durante largos siglos en la cultura occidental. Desde la metafísica clásica hasta el empirismo más radical, el supuesto básico se habría mantenido incólume: existe, *per se*, un rasgo esencial en los objetos sobre los que va a producirse nuestro discurso bajo la forma de conocimiento; y ese rasgo esencial, aunque no resulte directamente asimilable por nuestros sentidos de forma inmediata, puede aprehenderse sin embargo merced a la operación que el sujeto realiza sobre su material; es decir, mediante el establecimiento de una relación elíptica pero segura, un *plenum* sin fisuras, se dirá, entre la esencia misma de las cosas y el sujeto que les otorga su sentido.

En ese marco, puede pensarse que el *quid* de la cuestión por la mirada sobre “lo esencial” resulta en buena parte de la traslación de los matices ontológicos con que tradicionalmente se instaló dicha problemática, al transformarla en un problema heurístico. Dicho supuesto, despojado de sus variantes, ropajes, y parafernalias, sería de por sí bastante más sencillo. *Supuesto: Hay cosas que no se pueden ver; pero que se pueden representar.* Devolver la presencia de la consciencia, en el caso de la ciencia; devolver a la consciencia la presencia de *lo bello*, de *lo sublime* o sus modos, en el caso del arte.

También es sabido que en otras tradiciones filosóficas, pero sobre todo afrontado como un problema decisivo en el psicoanálisis y en el (pos)estructuralismo –la pertinencia

o no del prefijo ameritaría una discusión particularizada-, esas ideas han sido fervorosamente cuestionadas. Así, por ejemplo, Jacques Derrida se ha esforzado en machacar desde 1967: no hay fenomenalidad que reduzca el signo o el representante para dejar brillar, al fin, a la cosa significada en la luminosidad de su presencia. La denominada “cosa misma” sería desde un principio un *representamen* (Peirce, 1991/1897) sustraído a la simplicidad de la evidencia intuitiva; y ese *representamen* solo funciona suscitando un interpretante que se convierte a su vez en signo, y así hasta el infinito, de manera tal que la identidad consigo mismo del significante se oculta y desplaza sin cesar. Así, finalmente, “nunca hay pintura de la cosa misma, y en primer lugar porque no hay cosa misma” (Derrida, 1978/1967: 367), ya que el mundo no se nos da a conocer jamás sino bajo la forma de un de un proceso de interpretación que no puede ser otra cosa que la interpretación que hacemos sobre otra interpretación (Foucault, 1999/1969). Y en el caso del arte, por citar otro ejemplo, Slavoj Žižek (2003/1989) ha planteado a partir del análisis crítico del concepto de “lo sublime” en la *Crítica del Juicio* (Kant, 2007/1790) -y en consecuencia, su correspondiente aseveración de que el objeto se recibe como sublime con un placer que solo es posible a través de la mediación del displacer-, que si el placer mentado no es otra cosa que el sentimiento ante la magnificencia fenoménica, el displacer no podría ser otra cosa que la presunción de la inasibilidad de la cosa-en-sí, la certidumbre de que el fenómeno no puede dar cuenta de aquella. Precisa y paradójicamente, entonces no es ya la representación la que nos permite presumir la verdadera dimensión de la cosa, sino que, por el contrario, dicha presunción solo es accesible gracias al fracaso de la representación como tal. “Lo sublime” sería, por lo tanto, “la paradoja de un objeto que en el campo mismo de la representación, proporciona un punto de vista, de un modo negativo, de la dimensión de lo que es irrepresentable” (Žižek, 1989: 260). Si no hay nada más allá del campo de la representación, advertiríamos que la contraposición representable/representado dejaría ya de tener sentido: lo representable como tal deja de tener pertinencia, o lo que es lo mismo, lo representable es idéntico a lo representado.

A propósito de ese grupo de reflexiones, el presente trabajo se inspira en la revisita a un libro, ya clásico, de Hal Foster (*The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century -El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo-*, publicado por primera vez en 1996) (Foster, 2001/1996). En ese trabajo, Foster se empeñó en reponer una

valoración de las neovanguardias en general, y de la obra de Andy Warhol en particular, algo más alejada de lo que considera una relativa banalización con la que crítica tendió a interpretar el arte pop con anterioridad. En particular, esos esfuerzos se concentraron en un dispositivo especial: la mirada como herramienta, técnica escultórica, y arma de cuestionamiento, que en la interpretación de Foster aquellas obras construyeron, simultáneamente, para dar cuenta de una realidad (humana, estética, social) y de lo imposible (de la representación) de lo real. A partir de esa lectura, la crítica elaborada por Foster acerca de las neovanguardias formula una hipótesis central: al montar en escena un lugar-función-no-lugar de los objetos estéticos y la práctica artística, las corrientes de neovanguardia construyeron un giro y al mismo tiempo una especificidad virtuosa respecto a la vanguardia histórica de comienzos del Siglo XX.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar, por un lado, los argumentos que llevan a Foster a interpretar la apuesta de las neovanguardias como una (si no la más excelsa) experiencia límite del cuestionamiento a la representación, a partir de su idea sobre la construcción de un realismo traumático; y los supuestos, a la vez filosóficos y psicoanalíticos, sobre los que construye esa afirmación. A partir de allí, se propone revisar la extrapolación que en función de esos argumentos llevan a Foster a afirmar la experiencia estética neovanguardista como realización del ideal vanguardista, bajo la forma de una acción diferida que transforma, entiende Foster, el cuestionamiento de las convenciones artísticas (propia del ideal vanguardista) en una crítica del arte como institución (las neovanguardias). Finalmente, a la luz de esa doble cadena de argumentos yuxtapuestos y sus llamados mutuos en la propuesta de Foster, se exploran las contradicciones en la interpretación.

### **“¿Quién teme a la neovanguardia?”<sup>2</sup>**

Como se ha dicho, una hipótesis central (en rigor, digamos conclusión) guía y engloba el trabajo de Foster al que aquí referimos. Se trata de la hipótesis siguiente: más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, la neovanguardia consistió en aquello que lo

---

<sup>2</sup> El subtítulo homologa el apartado de Foster –capítulo 1- de *El Retorno de lo real* (Foster, 2001/1996).

comprendió finalmente por vez primera, bajo la forma de un ejercicio crítico y creativo interminable a la institución artística. Es decir: si el fracaso del proyecto de la vanguardia histórica pudo haber radicado en la centralidad exclusiva dada a la deconstrucción de las convenciones artísticas -sin lograr por ello hacer extensiva su crítica al arte como institución, por contrapartida el proyecto de la neovanguardia logró –según Foster- centrarse por primera vez en la institución del arte como tal, investigando sistemáticamente el nexo institucional de las prácticas artísticas a partir de sus parámetros cognitivos, estructurales y discursivos. La tesis propuesta se resuelve en tres afirmaciones sustanciales:

*“(1) La institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita. Esta es una manera de enderezar la dialéctica bürgeriana de la vanguardia”. (Foster, 2002/1996: 22, 23 –la compulsividad de las cursivas es de Foster-)*

Pero lo que subyace fundamentalmente en la argumentación de esa posición es lo siguiente: la apreciación y valoración de cierto giro heurístico dado por parte de las neovanguardias. Se trataría, sin demasiados añadidos, del reconocimiento del principio de no-identidad entre convención e institución artística (dado por la observación del hecho de que ni la institución rige completamente las convenciones –vs. determinismos- ni las convenciones comprenden totalmente a la institución –vs. formalismos, artismos, etc.-). Esta rectificación de matices en la praxis crítica, perceptiva y cognitiva que había sido llevada a cabo por las vanguardias históricas es lo que permite a Foster postular las formaciones neovanguardistas como caso de acción diferida sobre el programa propuesto por las primeras, tratándose así de “un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos [...] que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después,

causa y efecto, origen y repetición (Foster, 2002/1996: 31). De esta manera, puesto que las obras vanguardistas no podrían resultar históricamente eficaces o plenamente significantes en sus momentos iniciales ya que su naturaleza radica en el carácter traumático –un agujero en el orden simbólico de su tiempo–, el proyecto vanguardista solo puede desarrollarse como tal en la acción diferida emprendida por el momento “neo”: “una vez reprimida en parte, la vanguardia sí retornó, y continúa retornando, pero *retorna del futuro*: tal es su paradójica temporalidad” (Foster, 2002/1996: 34 –cursivas de Foster-).

“Acción diferida sin origen”, (mas) “sí retornó”. Diferendo / retorno; Remisión / presencia... Oxímoron sumamente peligroso... Retengamos esta idea, pues tal vez debamos movernos con mayor precaución un poco más adelante. Sin embargo (método obliga), detengámonos por un breve momento, si se acepta, en la *mise en scène* del artificio que habría logrado ser rearticulada por la práctica neovanguardista.

### **El retorno de lo real**

Entre los íconos centrales del arte contemporáneo, quizá resulte difícil realizar cualquier caracterización del movimiento neovanguardista que no vitalice el lugar de la obra legada por Andy Warhol. La obra de Foster no hace caso omiso de ello. Así, en primer lugar, Hal Foster, como tenaz lector, apunta dos orientaciones generales – y en posición abiertamente antagónica, al menos en un punto fundamental- respecto a las interpretaciones o críticas tradicionales sobre la obra warholiana.

Por un lado, una lectura de tipo referencial del pop warholiano. Basada en consecuencia en una teoría referencial de la representación (es decir, la sujeción de la imagen a un referente externo, tema u objeto), dicha postura supone una interpretación de la obra en su carácter de denuncia directa, bajo una forma de denotación simple, y por sobre sus apariencias de mera superficialidad, de las inequidades propias del sistema político norteamericano de la década del sesenta.

Por contrapartida, una segunda línea analítica se centró principalmente en el carácter simulacral de la obra de Warhol. Es decir, se hizo así hincapié en el carácter de remisión

sistemática y continua de las imágenes entre sí en tanto que códigos autorreferenciales. En términos de Barthes, se trataría en definitiva de la desimbolización del objeto al sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacral, de manera tal que la profundidad referencial y la interioridad subjetiva lograrían sucumbir ante la superficialidad absoluta de la obra (Barthes, 1989/1980).

Tomando alguna distancia prudencial sobre los dos tipos de posiciones, y ligando la obra warholiana antes bien al paradigma surrealista que al desarrollo del pop, Foster procura por su parte conciliar una tercera posición que permita leer las imágenes warholianas a su vez como referenciales y simulacrales; “conectadas y desconectadas, afectivas y desafectadas, críticas y complacientes”. Dicha lectura, según la propuesta de Foster, encuentra su fundamento en la interpretación de Warhol en términos de *realismo traumático* (Foster, 2002/1996: 132, 133).

Lo que nos interesa aquí, en todo caso, es que si según Foster la posibilidad misma de la crítica posestructuralista pareciera depender en parte de la interpretación de Warhol en cuanto arte pop/simulacral,<sup>3</sup> por su parte la propia hipótesis sobre las neovanguardias desarrollada por Foster (y aquel “sí se realiza [*mas*] remisión continua” del proyecto vanguardista, ya aludido) termina por depender, a su tiempo, de la caracterización que realiza del “realismo traumático” en Warhol. Sintéticamente, la lectura en términos de “realismo traumático” implica los siguientes elementos:

Las repeticiones en Warhol no solo reproducen ciertos “efectos traumáticos”, a fines de integrarlos en una economía psíquica y un orden simbólico como mecanismos de control del trauma, sino que sobre todo se caracterizan por producir tales efectos. Así, estarían ocurriendo al mismo tiempo algunas cosas contradictorias: “una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el afecto traumático y una producción del mismo” (Foster, 2002/1996: 134). Es decir, la repetición en Warhol no consistiría en un mero mecanismo de reproducción, en el sentido de la representación de un

---

<sup>3</sup> En relación con esta posición, estrechamente ligada al pensamiento de Foucault, Deleuze y Baudrillard, Foster observa una circunstancia particular. Para el crítico, pareciera ser por varios momentos que en las reflexiones posestructuralistas sobre lo simulacral, para las que Warhol es pop, la misma noción de lo simulacral, crucial para la crítica posestructuralista de la representación, depende y deriva del ejemplo de Warhol en cuanto pop. De allí, en parte, se explicaría la relevancia de esta experiencia pictórica en esa tradición filosófica fuertemente marcada por los materiales literarios (Foster, 2002/1996: 130).

---

referente o la simulación de una imagen pura –un significante desvinculado-, sino en el resultado de la práctica de un encuentro necesariamente fallido con lo real que no puede como tal ser representado.

En esta dirección, si la repetición sirve en alguna forma para tamizar lo real entendido como traumático, a su vez su misma necesidad permanece apuntando permanentemente a lo real, de tal manera que la propia repetición termina por aniquilar así su propia función como mecanismo de control. En este sentido, a mitad de camino entre la propia repetición (piénsese en la multiplicación de las “marilyns” o las múltiples construcciones dípticas), y las implosiones o detonaciones de la imagen allí producidas (tales como aquella lágrima en *Ambulance Disaster* –1963- o las repetitivas transmutaciones y blanqueamientos de coloración), la obra de Warhol proporcionaría de un modo negativo una aproximación a la experiencia del fracaso en la representación de lo real: “mediante estas embestidas o detonaciones parecemos casi tocar lo real, que la repetición de las imágenes a la vez distancia y apremia hacia nosotros” (Foster, 2002/1996: 140). Es decir, esta experiencia sobre del fracaso de la representación se estaría caracterizando por adquirir la modalidad de una ruptura; una ruptura no tanto dada en el mundo como en el sujeto, una ruptura entre la percepción y la conciencia de un sujeto “tocado” (o mejor dicho, *casi* tocado) por la imagen. De allí que la confusión acerca de la ubicación de esta ruptura, su *tuché* o *punctum*, su *locus*, consista en una confusión entre sujeto y mundo, una confusión del dentro y del fuera (Foster, 2002/1996: 136).

Ahora bien; ¿podría haber sido realmente ello de otra manera? ¿Verdaderamente esta “confusión” de sujeto y mundo en función de la experiencia de representación y su fracaso necesario se da solo a través de la repetición traumática? ¿Cómo sería posible decir o imaginar algo sin esta puesta articulada? A no ser, claro está, que se sea Kant, ello no parece posible.

### **Jacques Lacan**

Es cierto, continuar eludiendo aquí la referencia al nombre propio se vuelve insostenible. La totalidad de las observaciones que constituyen la búsqueda de Foster resulta



profundamente tributaria (su saldo es insalvable, como procura todo acreedor tenaz) de un sistema sin el que ninguna hubiera sido posible. De hecho, fue Jacques Lacan quien permitió apreciar que la distancia que recubre la distinción entre el campo de lo representado, lo que puede ser visto o mentado, y el objeto de deseo al que dicha representación procura apuntar es, desde siempre o para siempre, inerradicable.

Al distinguir entre la vista y la mirada, en su seminario del primer semestre de 1964, Lacan confrontó el antiguo dominio del sujeto en el proceso de representación (de aquel sujeto que ha fundado, a través de la noción de autopertenencia en la representación, y resultando así tan reminiscente de la idea de propiedad, la fortaleza histórica del sujeto cartesiano), así como el antiguo privilegio del sujeto de la autoconciencia (aquel *yo me veo a mí mismo viéndome a mí mismo*, que fundamenta al sujeto fenomenológico). Al indicar que como ocurre con el lenguaje la mirada preexiste al sujeto, y al localizar esta mirada en el mundo, Lacan nos presentó finalmente una nueva forma de sujeto (implicada en la disolución de la noción tradicional), que no podría ya ser encorsetado en la transparencia sacra y lineal del *cogito*, ni en la aprehensión esencial de la reducción fenomenológica. Mirado desde todos lados, y visto por tanto al mirar, representado al representar, el viejo sujeto cognoscente se convierte así en poco más que una “mancha” en el “espectáculo del mundo”. Así ubicado, el sujeto tiende a sentir la mirada como una amenaza, como si lo interrogara, y así sucede que la mirada puede llegar a simbolizar la carencia central expresada en el fenómeno de la castración. Ocurre que al tiempo que el sujeto procura mirar hacia el objeto, el sujeto también está bajo la mirada del objeto, es fotografiado por la luz de éste, representado por su mirada. De esta manera, el sujeto lacaniano queda fijo en una doble posición: “sin duda, en el fondo de mi ojo está pintada la imagen. La imagen sin duda está en mi ojo. Pero yo estoy en la imagen” (Lacan, 1988/1964: 96).

En este contexto es que puede comprenderse la metáfora gráfica sostenida por Lacan a partir de dos triángulos yuxtapuestos y cuyos ángulos más agudos apuntan en direcciones opuestas, a partir de la que Lacan elabora la superposición de un segundo cono de visión, que emana del objeto, interpuesto al tradicional y renacentista cono de perspectiva que emana del sujeto de representación. Precisamente es en el punto de intersección de los dos conos donde Lacan logra presentar de forma gráfica la pantalla (filtro, tamiz) que opera como mediación de lo simbólico en el proceso de representación.

Así, bajo la forma cristalizada de ciertos esquemas de representación o códigos de cultura visual, esta pantalla-tamiz media la mirada del objeto para el sujeto; pero también, al mismo tiempo, protege al sujeto de esta mirada del objeto. Es decir, capta la mirada “pulsátil, deslumbrante, desparramada” y la doma hasta convertirla en una imagen: “el hombre, en efecto, sabe jugar con la máscara como aquello más allá de lo cual está la mirada” (Lacan, 1988/1964: 143). De este modo, la pantalla (como *locus* de la mediación) permite al sujeto, en el punto de la imagen, contemplar el objeto, en el punto de la luz. De otro modo, sería imposible, pues ver sin esta mediación sería ser cegado por la mirada o tocado por lo real. Así, aunque la mirada puede atrapar al sujeto, el sujeto puede domar la mirada, esa mirada que se presenta no solo como maléfica sino incluso como violenta, una fuerza que puede detener e incluso matar si primero no es desarmada. Esta sería, al fin y al cabo, la función de aquella pantalla: negociar una deposición de la mirada como en una deposición de armas. Y así, resulta finalmente que si el sujeto logra ser algo en la imagen, siempre es bajo la forma de esta pantalla. De ese modo, el sujeto es una pantalla: mirado desde todos lados, bloquea la luz del mundo, proyecta una sombra, es una “mancha”; y sin embargo, paradójicamente, esa tamización es lo único que permite al sujeto ver.

De este modo, si la mediación de lo simbólico (o mejor dicho, su inadecuación) es la causa originaria sobre la que basa el fracaso necesario de la representación (la que se convierte así en una vista que no puede jamás llegar a ser mirada), no por ello deja de ser al mismo tiempo su (última y única) condición de posibilidad. Pero si en ese “fracaso” consiste la única posibilidad de ver, es precisamente porque en su mecanismo siempre fallido, en su remisión perpetua de una imagen a otra, de un signo a otro, se encuentra la relación de continuidad que nos permite significar las cosas, atribuirles un sentido, sembrar allí su carácter relacional.

Si la cadena significativa no se detiene, permitiéndonos así construir representaciones, permitiéndonos, en suma, la vida misma (el toque de lo real es la muerte), es porque a través de su necesario fracaso logra vehiculizar, como trocha a la medida exacta de una locomotora (si se excusa el carácter lineal de la metáfora), la perpetua movilización el deseo. Lo que ocurre es que al recordarnos de esta manera la distinción (freudiana, marxiana) que se produce entre el objeto representado y el objeto real, y en consecuencia que el deseo no tiene objeto propio en la realidad, Lacan muestra que la dimensión del

---

deseo aparece intrínsecamente ligada a una falta que no puede ser satisfecha por ningún objeto real; ya que el objeto pulsional solo puede constiuirse como un objeto metonímico del deseo. El objeto de deseo, objeto del deseo y objeto causa del deseo a la vez, es el objeto perdido. Solo puede nacer en una relación con el otro, y esta condición no solo es la condición de su génesis, sino también la de su inevitable repetición, a través de una relación simbólica con el otro y a través del deseo del otro. Solo tiene sentido en la medida en que otro se lo atribuye, y se convierte así en la proyección del deseo del otro; deseo del deseo del otro; un “*Che vuoi?*” (Žižek, 2003/1989).

Como se ha indicado, la mediación de lo simbólico en la demanda introduce una inadecuación entre lo que se desea fundamentalmente y lo que la demanda deja escuchar. Ese otro permanece perdido e inaccesible como tal, a pesar de ser buscado, a causa de la cesura introducida por la demanda. Por lo tanto, el otro se convierte en la cosa de la que se desea el deseo, pero ninguna de las demandas podrá significarlo. La cosa es innombrable, y su “esencia” está condenada a una imposible saturación simbólica, ya que el mismo hecho de la designación –o mejor dicho, aquella distancia entre indicación y expresión, según la fenomenología husserliana- confirma la imposible relación con la cosa; y cuanto más se despliega la demanda, más se acentúa su distancia con respecto a la cosa. El deseo renace entonces inevitablemente idéntico a sí mismo. Basado inevitablemente en la falta dejada por la cosa, ese vacío se constituye tanto en la causa del deseo como en aquello a lo que el deseo apunta. Así, como “objeto eternamente faltante”, el deseo es ante todo, falta de ser. Al testimoniar una pérdida es, en sí mismo, un productor de ella (Dor, 1999/1981: 160-167).

De tal manera, puede entenderse que la ligazón entre representación y deseo es inmediata. Es el deseo lo que constituye el motor y el punto de arranque de la cadena de representación, y es a su vez el fracaso necesario de la representación lo que constituye la viabilidad y la dinámica del deseo. Si no hubiese deseo, no habría nada por ver, nada por representar; pero a su vez, y esto es lo fundamental, si dicha representación de lo deseado no fracasara, el propio deseo desaparecería, sería exterminado, fulminado por el golpe implacable de lo real. Así, la posibilidad original de la imagen no aparece más que bajo la forma de un *suplemento* de lo imaginario, aquel suplemento que se añade sin añadir nada

---

para colmar el vacío que dentro de lo pleno “pide”, en forma siempre fallida, dejarse representar (Derrida, 1978/1967: 367).

### Representación y experiencia

Ahora bien, ¿cómo se convierte un objeto concreto en objeto de deseo?; ¿cómo este objeto empieza a contener una cualidad desconocida, algo en él y más allá de él al mismo tiempo, y lo hace merecedor de nuestro deseo? La respuesta: mediante su ingreso en el marco de la fantasía, mediante su inclusión en una escena imaginaria que da congruencia al deseo del sujeto así conformado. Mediante la fantasía, aprendemos a desear. Para Žižek, he aquí la paradoja: es el marco que coordina nuestro deseo, pero al mismo tiempo es una defensa contra el deseo del otro, aquella misma pantalla-tamiz que cubría la brecha, el abismo del deseo del otro, de ese deseo “puro”, transfantasmático (Žižek, 2003/1989: 163, 164). Pero quizá algo más; quizá debamos atrevernos a decir que Žižek se equivoca al escoger la metáfora. Tal vez el papel fundamental de la fantasía, lo que en ella hay de característico, no sea consistir ante todo en una relación de integración sistémica bajo la forma de marco, y en consecuencia como función de orden; sino que, antes bien, tal vez lo más propio de la fantasía consista en su función general de mediación; el sustentarse como *relatio*, el conformar un *medium* entre sujeto y mundo bajo la forma experiencia. De algún modo, como propuso Derrida (1995/1993), bajo la forma de aquella promesa, destinada a la vez a permanecer irrealizada y al mismo tiempo honrada con la forma del diferido, expresada en la figura de lo espectral.

Para Agamben (2004/1978), lo más propio estaría en esta última dirección: la imaginación, la fantasía, que a partir de la institución paradigmática del sujeto moderno es expulsada del conocimiento como “irreal”, había sido en cambio en su época de esplendor el *medium* por excelencia del conocimiento. En cuanto mediadora entre sentido e intelecto, que hace posible la unión en el fantasma entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupaba en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que a partir del siglo XVIII se le asignó a la experiencia intelectual. Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tenía su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, e

incluso es la condición de su *comunicación*, es decir, del conocimiento y de las diferentes formas del discurso de la experiencia. En la fórmula con que el aristotelismo medieval recoge esa función mediadora de la imaginación (no es posible para el hombre inteligir algo sin la mediación de la fantasía, sin fantasía, sin fantasmas), la homología entre fantasía y experiencia todavía era perfectamente evidente. De hecho, en el vocabulario técnico de la filosofía medieval el término *cogitare* había designado siempre, precisamente, el discurso de la fantasía, y no el acto de la inteligencia, connotación que recién resultó posible a partir del paradigma cartesiano. Con Descartes y el nacimiento del sujeto moderno la función de la fantasía fue asumida por el nuevo sujeto del conocimiento: el *ego cogito*. Entre el nuevo *ego* y el mundo corpóreo, entre *res cogitans* y *res extensa*, no hace falta ninguna mediación. La expropiación de la fantasía que resultó de ello se manifiesta en el nuevo modo de caracterizar su naturaleza: mientras que en el pasado no era algo subjetivo, sino que era más bien la coincidencia de lo subjetivo y lo objetivo, de lo interno y lo externo, de lo sensible y lo inteligible, ahora emergía en primer plano su carácter combinatorio y alucinatorio. De sujeto de la experiencia, lo fantasmático se transformó en el sujeto de la alienación mental, de las visiones y de los fenómenos mágicos; es decir, de lo que quedaba excluido de una experiencia legítima, de la experiencia del sujeto racional. Así el viejo sujeto de la experiencia, de hecho ya no existe. Se ha desdoblado. En su lugar ahora hay dos sujetos. Al decir de Agamben (2004/1978: 24-27), por un lado, tendríamos a la figura de Don Quijote, el viejo sujeto del conocimiento que ha sido encantado y solo puede hacer experiencia sin tenerla nunca. A su lado, Sancho Panza, el viejo sujeto de la experiencia, solo puede tener experiencia sin hacerla nunca.

### ***Da capo, al fine***

Pero supongamos entonces por un momento, tal como propone Foster, que el proyecto estético de la neovanguardia –al menos el legado warholiano– se encuentra, en consecuencia, en una trabazón dialéctica con el problema de la experiencia: la búsqueda de su realización o la puesta en acto, sintomática, de su carencia.

Si se decide aceptar lo que hemos insinuado acerca de lo imaginario y la fantasía (la lectura surrealista de Warhol por Foster seguramente brindaría su apoyo); o sea, que en ella prima más su carácter de *relatio* entre sujeto y mundo antes que su función como marco constrictivo; si la pantalla-tamiz posee su énfasis y lugar funcional en la puesta en contacto de las miradas de sujeto y objeto antes que en la negociación-deposición de miradas mutuas (como si dichas miradas preexistieran a la puesta en contacto como tal); entonces, tal vez, la lectura de Foster pueda comenzar a resultar en peligro.

Para Foster, Warhol, al igual que la neovanguardia respecto una posible repetición-farsa de la vanguardia histórica, logra quizá por primera vez romper con la repetición reproductiva señalando en el trauma la posición inaccesible de lo real. Sin embargo, el problema está en que esa lectura supone aún la preexistencia (una presencia para sí) de lo real y de los sistemas imaginario y simbólico del sujeto con anterioridad a la experiencia-obra, acerca de los que la confusión o *punctum* en la obra artística vendría supuestamente, en una segunda instancia, a intervenir. De esta manera, siguiendo a Foster, el arte contemporáneo pareciera encontrarse frente a dos perspectivas de reformulación frente al vínculo con lo real: o bien se convierte en una especie de “subterfugio *contra* lo real, un arte empeñado no solo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias” tal como ocurre en el hiperrealismo; o bien, por caminos contrarios, se convierte en un arte que antes “*quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo*” moviéndose a este fin “no solo para atacar la imagen, sino para rasgar la pantalla-tamiz o para sugerir que ya está rasgada” (Foster, 1986: 144-145 –cursivas de Foster).

Pero la consecuencia lógica de que -según la lectura de Foster- real y sujeto preexistan a la experiencia-obra, entra en contradicción con la propia afirmación de la intervención artística como práctica productiva del trauma; es decir, de la práctica estética como práctica productora de modalidades de experiencia. Y así, se devuelve a la obra a través de esa operación conceptual a una posición secundaria, segunda, caída, en función de las necesidades de representación o presentificación de aquellos elementos supuestamente primarios, originarios al fin, (lo real o el sujeto), que vendrían a constituir la y con los que la obra procura, recién en una segunda instancia, romper o exaltar. En este contexto, la obra

---

no podría más que trabajar como la celebración de una farsa; la farsa de lo real, o la farsa del sujeto.

Sin embargo, se puede pensar que quizá lo que retorna en las Marilyns o en los dípticos de Warhol, por el contrario, no es un referente (material o real), como tampoco un simulacro de la imagen. Y consecuentemente, que no hay en esas prácticas un trabajo referencial o simulacral de la representación que las sustente o les de origen en sentido estricto. Si la obra “crea” a través de su articulación lo real y el sujeto, ya que no puede decirse de estos siquiera que preexistan o que tengan existencia fenoménica previa al acto que como tales los pone en relación, lo que retorna en la repetición no puede ser la presencia, sustancia, o el ser de uno u otro sistema (ni siquiera bajo la forma de un retorno que venga “del futuro”, como interpreta Foster). En este sentido, difícilmente pueda pensarse la puesta en repetición que produce la obra sin ligarla al problema del eterno retorno como retorno de lo diferente, o sea, como en la idea invocada en el pensamiento de Nietzsche. Al decir de Blanchot (1973), la repetición como eterno retorno lo que hace es transformar la cuestión por el ser en un devenir, bajo la forma de una “incesante cesación”, un rodeo donde lo otro se identifica con lo mismo para construir una no-identidad de lo mismo expresada en su ser siempre distinto a sí mismo. Se trataría, así, de la eterna repetición de lo “único” como repetición sin origen (y por lo tanto sin “único”), un recommienzo donde recommienza lo que jamás ha comenzado. Repitiendo hasta el infinito la repetición, por un lado, lo que hace es transformarla en una parodia de lo repetido y de sí misma; pero, a la vez, la salva de la idea del repetir y de lo original: la repetición sería un “habla que, desde el más profundo pasado, desde lo más lejano del porvenir, ya ha hablado siempre como habla siempre aún por venir” (Blanchot, 1973: 51).

Aún más, cuando Foster sugiere con impactantes itálicas que quizá lo más propio de cierto arte contemporáneo sea el deseo de que “*la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo*”, ¿cómo evitar caer nuevamente en la lectura simple de las teorías de la representación que se deseaba batallar antes que volver a idolatrar? Porque de esta manera estaríamos cerca de volver, o bien a una teoría referencial de la representación, tan antigua como el pensamiento aristotélico y la idea de adecuación entre el alma y el ser de las cosas –con lo cual no habría nada “neo” en la “neovanguardia” en su forma de pensar el mundo-; o bien, estaríamos sugiriendo que la

ubicuidad de este resplandor-ser-existente se encuentra no en un exterior sino en la imagen-obra y que remite para sí la presencia de sí misma, homologando así la interpretación propuesta a la teoría simulacral de la representación que Foster deseaba discutir, con la única y peligrosa variación de haberlo quitado, precisamente, su carácter de simulacro.

Quizá poco importe que, de hecho, esta segunda fórmula ya había sido ensayada treinta años antes que Foster por Michel Foucault (2004/1966), para referirla, si la anacronía fuera poca, a su tratamiento como problema literario hace más de doscientos años atrás (con lo que resultaría sumamente difícil pensar el momento “neo” del arte, o de su crítica). Lo que sí importa en todo caso es, si de lo que ahora se trata es de un arte de la palabra o la imagen pulsando por brillar por primera vez en el resplandor de su ser, ¿cómo no advertir la contradicción latente? ¿Para qué acabamos de declinar y dirimir –recluyendo finalmente el ostracismo de la metafísica o la ideología- una ontología de la cosa y una ontología del sujeto, si terminamos por hacer resurgir una ontología de la imagen, en el caso de la obra, o una ontología del arte, en el caso de aquel “retorno” de la vanguardia a través de su momento *neo*?

## **Conclusiones**

Para Foster, el legado de Warhol y las neovanguardias ha consistido en dos hitos fundamentales. Por un lado, exhibir el modo en que el deseo se construye como sustrato recurrente y esquivo que deposita en la obra una mirada, a la vez compulsiva y electrizante pero desencantada, sobre el no lugar de lo real. Por el otro, realizar en ese mismo acto (léase, haber llevado hasta la frontera misma de la realización, y explotado esa frontera como faro dinámico de la práctica y la experiencia artística) el proyecto estético, y en suma social y político, de las vanguardias históricas.

*Dixit*: un arte que desea que “lo real existiera”. Pero deseo no es presencia, ni es deseo de presencia, ni pertenece ni refiere al orden de lo existente. Deseo es movilización, y no hay atrás de eso nada, que en algún lado, diga o haga los efectos de origen o dirección bajo la promesa de algún encuentro póstumo, o pretérito, con lo deseado. Si el deseo asemeja adquirir la estructura de una promesa, solo lo hace gracias al hecho de que ella se



encuentra destinada necesariamente a romperse, y no sería posible de otro modo; no habría deseo u obra sin la dinámica de una apuesta que se ha perdido de antemano y que lleva contra toda lógica contractual dicha pérdida inscripta taxativamente al momento de su realización -ya que no hay “prometido” alguno (ente o sustancia) antes, o después, de la “promesa” por romper; antes o después de la experiencia por construir.

Pero si esto es así, ¿cómo es posible en definitiva el hecho de que según la interpretación de Foster finalmente “la vanguardia sí retornó” merced a su momento “neo” (aunque retorne enigmáticamente del futuro)? Desde luego, quizá la pregunta está mal formulada. Digamos por cambio: ¿es posible en última instancia un “retorno” de la vanguardia, algo que desde algún lado venga a realizarla, devolverle la presencia de su objeto, de su proyecto y de su práctica, el reconocimiento de su identidad? No podremos más que pensar que la respuesta es negativa. No hay “retorno” posible de la vanguardia. No hay vuelta a tornar. Porque no hay nada originario que se haya torcido en primer lugar, y se deba recuperar, enderezar, o volver a torcer.

### **Bibliografía citada**

Agamben, G. (2004). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (Trabajo original publicado 1978)

Barthes, R. (1989). “That old thing, Art”. En P. Taylor, P. (ed.), *Post-Pop* (pp. 370-374). Cambridge MA, MIT Press (Trabajo original publicado 1980)

Blanchot, M. (1973): *La ausencia del libro. Nietzsche y la cultura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón.

de Saint-Exupéry, A. (2002). *Le petit prince*. Paris: Gallimard (Trabajo original publicado 1946)

Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI (Trabajo original publicado 1967)

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta (Trabajo original publicado 1993)

Dor, J. (1999). *Introducción a la lectura de Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado 1981)

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. México DF: Akal (Trabajo original publicado 1996)

Foucault, M. (2004). *Las Palabras y las Cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI (Trabajo original publicado 1966)

Foucault, M. (1999). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: La piqueta (Trabajo original publicado 1969)

Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos (Trabajo original publicado 1870)

Lacan, J. (1988). *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós (Trabajo original publicado 1964)

Peirce, C. (1991). *On Signs: Writings on Semiotic*. Chapel Hill: University of North Carolina Press (Trabajo original publicado 1897)

Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI (Trabajo original publicado 1989).