

## LA AUSENCIA DE PRESENCIA: CONCEPTUALISMO Y POSMODERNISMO

V. Burgin

El "arte conceptual" de finales de los 60 y de principios de los 70 fue una afrenta a los valores establecidos, siendo la hostilidad hacia estos nuevos trabajos, a menudo tan intensa como para constatar que estaba en juego algo más que los valores meramente estéticos. Hoy en día, esa excitación se ha atenuado y el arte conceptual es ya una parte de la historia del arte. Esta asimilación, sea como sea, se está llevando a cabo a costa de la amnesia de todo lo más radical del arte conceptual. Quiero decir, en este trabajo, algo acerca de lo que creo que ha sido reprimido en una tendencia casi universal, en el mundo del arte de los 80, para "perder" una década entera -los años 70- como un período en el cual "nada ocurrió".

Como lo que caracteriza el momento presente en el mundo del arte es una cierta noción de "postmodernismo", usada ahora para sustentar un "retorno a la pintura" a gran escala, dirigiré mis observaciones a estos temas. Para mostrar estos objetos desde mi propio punto de vista, no tengo otro remedio que transitar algunos caminos de la historia y la teoría, aunque a veces no lleven a ningún sitio en particular. Pido paciencia al lector, puesto que no queda otro remedio que seguir esta perspectiva.

El conceptualismo de finales de los 60 fue una reacción contra el modernismo, o específicamente, deberíamos añadir, tal como fue formulado en los escritos del crítico americano Clement Greenberg. Greenberg definió el modernismo como la tendencia histórica de una práctica del arte hacia una autonomía autorreferencial completa, que sería conseguida poniendo una atención escrupulosa a todo lo que es **específico** a esa práctica: sus propias tradiciones y materiales, su propia **diferencia** hacia otras prácticas artísticas.

(\*) **The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity.** London: McMillan (pp. 29-50). (1986).

Este proyecto de Greenberg es, de hecho, un matiz particular de un conjunto más general de asunciones. Simplificando, las asunciones subyacentes al modernismo de Greenberg son más o menos éstas: el **Arte** es una civilización. En cualquier época al **Artista**, por virtud de dones especiales, expresa lo más afín a la humanidad (como Greenberg lo llama, "la esencia histórica de la civilización"). El artista visual logra este objetivo a través de modos de entendimiento y expresión que son "puramente visuales", radicalmente distintos de, por ejemplo, la verbalización.

Esta especial característica del arte lo convierte necesariamente en una esfera autónoma de actividad, completamente separada del mundo diario de la vida social y política. La naturaleza autónoma del arte visual comporta que las cuestiones planteadas sobre él sólo pueden ser correctamente presentadas, y contestadas, en sus propios términos, toda otra forma de interrogación es irrelevante. En el mundo moderno, la función del arte es preservar y acrecentar su propia esfera especial de valores humanos civilizados en un entorno tecnológico crecientemente deshumanizado.

Si estas creencias suenan familiares, quizás incluso obvias, es porque durante mucho tiempo formaron parte del sentido común que aprendimos en Occidente sentados en las rodillas de nuestra madre. Son la extensión, en el siglo XX, de las ideas que empezaron a emerger a finales del s. XVIII como parte de lo que hoy conocemos como "romanticismo" (aunque algunas de ellas tienen un origen mucho más remoto). Ellas sustentan no sólo el modernismo de Greenberg, sino también algún tipo de conceptualismo, así como aquellas formas de pintura y escultura que reclaman un estatus "posmodernista" en el seno del cual han retomado la figuración (el modernismo de Greenberg era rigurosamente abstracto, el contenido, escribió, era "algo a evitar como una plaga").

A pesar de que las creencias y valores del modernismo romántico están diseminados por toda la cultura occidental, tienden a declinarse de modo distinto según cada nación. Nuestra variedad doméstica dominante, el incuestionado, e incuestionable, sentido común de la mayoría de los

críticos, historiadores, conservadores, marchantes, profesores, coleccionistas, amateurs y artistas británicos, es la versión de Bloomsbury, derivada principalmente de los estetas eduardianos Clive Bell y Roger Fry. Bell y Fry heredaron una certeza de la filosofía moral de G. E. Moore, según la cual algunas cosas son simplemente "buenas en sí mismas"; entre estas cosas se encuentra el "placer de los objetos bellos". Es poco probable que alguien discrepe de la idea de que este placer es bueno, pero la pregunta que Bell y Fry sistemáticamente suprimieron fue si es suficiente, para explicar la complejidad de las diferentes prácticas a lo largo de la historia, agruparlas rígida y ahistóricamente como "Arte".

Bell y Fry llegaron a esta supresión con la doctrina de lo "puramente visual" (específicamente, la "forma signifiante" que puede dar lugar a la "emoción estética"), una noción cuya historia se remonta a Platón. En *Fedro*, Platón pone en boca de Sócrates una doctrina de los dos mundos: el mundo de oscura imperfección al que nuestros mortales sentidos tienen acceso, y un "mundo superior de perfección y luz". El lenguaje discursivo es el medio inepto y confuso al que estamos condenados en el pasado, mientras que en el futuro, todas las cosas son comunicadas visualmente como una inteligibilidad pura e inmediata que no necesita de palabras. La idea de que hay dos formas bastante distintas de comunicación, palabras e imágenes, y que ésta última es la más directa, pasó a través de los neoplatónicos a la tradición cristiana. Existía ahora un lenguaje divino de las cosas, más rico que el lenguaje de las palabras; aquellos que aprehenden las verdades difíciles, aunque divinas, encerradas en las cosas, lo hacen como un destello, sin necesidad de palabras ni argumentos.

Como E. H. Gombrich ha observado, tales creencias "no sólo son de interés para el anticuario. Todavía afectan el modo en que hablamos y pensamos con respecto al arte de nuestro tiempo". El anticuado legado de Bloomsbury es hoy un culto autocomplaciente de "gusto" y "reacción" que sofoca la "intelectualización" para proteger una supuesta "autenticidad" de expresión y sentimiento, la cual deviene una "segunda naturaleza", o como observó Pascal, un "primer hábito". La fuente de estímulos de la reacción estética (esta estética es intencionadamente Paulo-

viana) es el **arte objeto**, el cual, a su vez, es el representante de la sensibilidad del **artista**.

En este punto tocamos los cimientos de la estética conservadora, donde dos elementos ideológicos se funden: "humanismo", y lo que el filósofo francés Jacques Derrida ha llamado "logocentrismo".

### **El humanismo.**

"Humanismo" es una de las complejas palabras que tienen como raíz común la palabra latina que designa al **hombre**. Raymon Williams, en **Keywords**, remarca la emergencia de la palabra "humanista" en el siglo XVI para describir un interés erudito en "lo humano como distinto de los asuntos divinos"; una buena parte de este interés estuvo envuelto en el descubrimiento y reevaluación de la civilización clásica, "pagana". En **Thesaurus de Roget**, el cual se originó en el siglo XIX, el término "humanismo" está situado bajo el encabezamiento general de **Filantropía**, donde es flanqueado, por un lado, por el término "benevolencia", y por el otro por el de "internacionalismo".

Hoy, "humanismo" quizás está más conectado con la defensa de los "derechos humanos", frecuentemente, la defensa de los derechos de lo **individual** frente a la opresión, particularmente desde las formas varias del estado y sus corporaciones representativas. Lo "individual" presupuesto en el humanismo es un ser autónomo, poseído de auto-conocimiento y una irreductible sustancia de "humanidad", una "esencia humana" en la que todos participamos, una esencia que forcejea con la historia para perfeccionarse y realizarse. Conocemos esta individualidad, por ejemplo, como la estrella de los shows televisivos en **Civilization** de Lord Clark y **The ascent of man** de Bronowski, y, por supuesto, es la figura central de esa forma de historia del arte que gusta de ver el pasado como un alarde del "Gran hombre" (sic). Incluso desde esta descripción esbozada podemos apreciar las dificultades frente a aquellos que han argumentado el cuadro humanista de la historia y la individualidad: hacer esto no va solamente contra el sentido común, sino que cada "anti-humanismo teórico", desde Freud a Foucault, es asumido para ser enemigo de las aspiraciones civilizatorias; el rechazo del **humanis-**

mo (una doctrina filosófica) es entendido como un asalto insensible de lo humano (la gente, o más odiosamente, las personas). Volveré al humanismo, pero primero quiero decir algo sobre el "logocentrismo".

### El Logocentrismo.

Derrida acuñó el término "logocentrismo" para referirse a nuestra tendencia a referir todas las cuestiones del significado de las "representaciones", novelas, películas, fotografías, pinturas, y todo lo demás, a una presencia fundadora singular que es imaginada "detrás" de ellas, como el "autor", "realidad", "historia", "zeitgeist", "estructura", o lo que sea. Derrida ha argumentado que tales modos de pensar son endémicos a través de la historia de Occidente. El ha mostrado que desde el principio la entera tradición filosófica de Occidente ha sido bañada por lo que él llama una "metafísica del presente" fundada en el privilegio del habla sobre la escritura.

Cuando yo hablo me doy cuenta de que no hay una distinción real entre mis pensamientos y sentimientos y mis palabras, y si la persona a la que estoy hablando duda de mi significado yo puedo proveer otras palabras de clarificación. Las palabras que digo parecen revelar con transparencia lo que hay "en mi mente" o en "mi corazón", pero una vez entregado a escribir, ellas están separadas de mí. Se convierten en objeto de interpretación por parte del lector, y de este modo de una posible falta de interpretación. Además, el lector no puede estar seguro de que ésas son verdaderamente **mis** palabras, separadas de su origen, del fiador de su significado y autenticidad y las palabras escritas se convierten en doblemente sospechosas. De todos modos, la creencia de que el significado puede estar siempre presente, preconstruido en su completa integridad, "tras" una unidad de lenguaje, o en otra forma representacional, es una **ilusión** del lenguaje. En la forma que sea, el significado solamente es producido con un complejo juego de relaciones diferenciales en las cuales el **cierre** final del significado sobre un punto de certeza original es diferido sin fin. Compartiendo esta condición común con todos los sistemas significantes, el habla está en el mismo nivel que la escritura y que cualquier otra forma de representación (esto incluye también el arte llamado no-representacional). Si

pensamos aquí en el rol del "crítico" podemos ver que ha sido configurado para poner fin a la duda concerniente al significado de la obra, y por lo tanto vale la pena para ofrecer la seguridad certificada de una **explicación** y una **evaluación**. Resumiendo: para devolver al lector desde la incómoda y precaria posición del productor de significado a la fácil posición del **consumidor**.

Cuando consideramos lo que Derrida llama "logocentrismo" -la creencia de que todas las cuestiones se refieren a un **origen** privilegiado- junto con "humanismo" -la visión del "hombre" como en posesión completa y espontánea de sí mismo y de su propia expresión- podemos ver una de las razones por la que la pintura continúa estando tan bien valorada, no sólo en la estética conservadora, sino también, aunque de forma menos extendida, entre la izquierda.

En el siglo XVIII, uno de los tempranos logros del romanticismo emergente fue la ruptura de la jerarquía de los géneros, según la cual la "pintura histórica" había sido asumida durante dos siglos como inherentemente superior a categorías tales como la "naturaleza muerta" o el "paisaje". Una de las cosas que el arte conceptual intentó fue el desmantelamiento de la jerarquía de los medios según la cual la pintura (seguida de la escultura) es asumida como inherentemente superior a, sobre todo, la fotografía. El hecho de que esta jerarquía, aunque trastocada, siga intacta todavía es debido, según creo, a un entramado de causas -podemos decir que el privilegio de la pintura está "sobredeterminado"- una de las cuales tiene que ver con la **fusión** del humanismo y el logocentrismo: "la humanidad", "la esencia humana", o como quiera llamársele (en teología le llaman "alma"), es una abstracción, pero tiene un representante corporal -el cuerpo humano (sólo hace falta pensar en la centralidad de ese cuerpo en la pintura renacentista). La pintura, la marca del pincel (o el goteo, que para el caso es lo mismo) es el indicio, la verdadera **huella**, de ese cuerpo expresivo, y también de la "esencia humana" a la cual le hace de anfitrión. En la versión original del logocentrismo, la distinción crucial estaba entre el habla (auténtica, valiosa) y la escritura (inauténtica, denigrante); en el período moderno el terreno de la distinción ha sido trasladado: hoy es valorada cualquier forma de inscripción **directamente** unida al agente,

humano, sin mediación de la moderna tecnología; otras formas de inscripción van a ser despreciadas en terrenos precisamente análogos a aquéllos invocados por Platón y Aristóteles en su defensa de la tradición contra las progresivas incursiones de la escritura. La superficie de la fotografía no ofrece garantía sobre la presencia "implacable". Ambas apariencias son terrenos de sospecha. Desde una cierta distancia la superficie ofrece una modulación ininterrumpida de tonos que parecen distribuidos al capricho arbitrario de una realidad contingente y vulgar; examinada desde cerca se fragmenta en dispersiones de granos infinitamente e igualmente espaciados, no podemos encontrar la **huella** de un autor. No hay humanidad, sólo **tecnología** -óptica, química, electrónica- y no hay principio más fieramente defendido por la fe humanista de hoy que el de la naturaleza alienante e inherentemente alienada de la moderna tecnología (aunque todavía no he oído ninguna queja sobre la calefacción central).

El período del primer humanismo en el que la "pintura de caballete" emergía en el Este fué un período de transición desde el feudalismo al capitalismo. La riqueza, el poder y el privilegio ya no iban a derivar exclusivamente de la propiedad de la tierra y los derechos hereditarios de la aristocracia; la riqueza era ahora amasada por una nueva y rápidamente desarrollada clase comerciante -transformaciones socioeconómicas que hubieran sido impensables sin un paso concomitante en las creencias dominantes desde un enfoque, rígido y basado en la tecnología, de una seire de individuos que cumplían los papeles asignados por Dios para sus vidas, a una emergente creencia secularizada en la autonomía del individuo.

Dos conceptos esenciales de esa nueva forma de sociedad occidental -intercambio e individualidad- tomaron cuerpo en la pintura de caballete. En primer lugar, la nueva pintura de caballete tenía la ventaja, sobre las pinturas murales previas, de ser móvil, de modo que, por primera vez, la pintura se convertía no sólo en un objeto de **uso** -por ejemplo como decoración o como instrucción para la congregación mayoritariamente analfabeta en una iglesia- sino que la pintura ahora también se convertía en un objeto de **cambio**, un objeto de consumo entre otras comodidades en una economía de mercado, en esos primeros días del huma-

nismo, fue crecientemente ligándose a la noción de individualidad; la individualidad del consumidor, por supuesto, de lo cual se derivan todos esos retratos de príncipes y ricos mercaderes que llenan nuestras salas de pintura hoy en día. Más aún, el valor de una pintura quedó ligado a la individualidad del productor, a la idea de autoría. Las pinturas ya no iban a ser ejecutadas por artesanos anónimos, sino que ahora eran el trabajo de "individuos creativos". En el Renacimiento, cuando la pintura se convirtió por primera vez en un bien de consumo, el factor de **diferencia** necesario para establecer el valor relativo de tales objetos de consumo se basó en la **habilidad** del pintor. En esos primeros días, el tema de la pintura, el esquema compositivo y los principales colores no eran decididos por el artista sino que eran dictados por el cliente. La habilidad del artista en ejecutar el encargo del cliente se convirtió en el factor **significativo** para establecer su valor; esta habilidad se convirtió en el objeto de su sabiduría; un lenguaje relacionado con los juicios de gusto y moda llegó a establecer y mantener el valor de una pintura, y algo muy parecido pasa todavía hoy en día. He afirmado antes que el prestigio actual de la pintura está "sobredeterminado". He aquí otro factor determinante —el económico— que, de todos modos, no se desentiende del humanismo y el logocentrismo a los que ya me he referido.

El mayor logro de la pintura en el Renacimiento no fue, por supuesto, el trabajo de un individuo, sino un logro colectivo: el desarrollo del sistema de perspectiva en la representación. Es el mismo sistema de descripción que la cámara inventó para reproducir. Es por ello que, en ocasión de la presentación oficial del proceso del daguerrotipo en el Instituto de Francia el 19 de Agosto de 1839, el pintor Paul Delaroche se dice que exclamó: "¡Desde hoy, la pintura ha muerto!".

En cierto sentido, Delaroche tenía razón. Podemos ver a través del curso de la historia desde la invención de la fotografía, que el papel social central de pintar el mundo —tanto real como imaginario— ha pasado de las viejas habilidades manuales de la pintura y sus técnicas asociadas, como el grabado, a la tecnología de los llamados "mass-media", que son principalmente fotográficos —fotografía estática, en sus formas varias, juntamente con el cine y el video. Tengo un diploma de pri-

mera clase en pintura, del Royal College of Art (RCA)- que significa, supongo, que soy titulado legalmente para practicar la pintura en cualquier lugar del Reino Unido. Mientras era estudiante en el RCA, durante los primeros años de los sesenta, había un departamento de vidrio de color. Durante el período medieval, el vidrio de color debe haber sido el más impresionante medio visual; en los sesenta, de todas maneras, los estudiantes del RCA se lo tomaban como un chiste, un anacronismo, y de hecho hoy ha desaparecido. Lo que ocurrió a esta primera gran tecnología visual fue que otras tecnologías más adaptadas a las formas cambiantes de la sociedad la desplazaron. La experiencia del color brillante todavía está viva, y si yo quiero ser impresionado a un nivel puramente sensual, puedo sentarme en frente de la pantalla de cine y notar mis sensaciones con la última aventura de Spielberg.

Para la actual mayoría de la gente, la religión también ha sido desplazada del centro de la vida. Nosotros podemos trazar el surgimiento histórico del vidrio de color; su período de ascendencia, su período de superioridad, su período de declive. De modo similar, la pintura no ha existido siempre, sabemos más o menos cuando empezó, sabemos mucho sobre su desarrollo y sobre sus "grandes momentos". Me parece claro que, aparte del momento álgido del cubismo, como una estrella que llamea más brillantemente en el momento en que se extingue, la pintura ha estado en declive semiótico regular desde el desarrollo de las tecnologías fotográficas. Es prácticamente imposible en las sociedades occidentales pasar un día normal sin ver fotografías. En uno u otro contexto -periódicos, revistas, carteleras, libros, fotos de familias- las fotografías atraviesan el entorno diario casi hasta la extensión de la palabra escrita. En tal entorno, la pintura parece hablar inevitablemente sólo del pasado; se limita a decir "Yo soy pintor", y a la exclusión casi total de todo lo demás (Greenberg lo dijo claramente y celebraba este hecho). Esos pintores del RCA de los sesenta, a los que yo pertenecí, riéndose del Departamento de Vidrio de Color por estar desesperadamente fuera de su tiempo, deberían haberse mirado a sí mismos, con su antigua parafernalia de caballetes y paletas y pinceles de pelo de cerda.

Me he referido a la pintura como una tecnología que ha sido superada -en sí mismo, por supuesto, este argumento sería un mero tecnologísmo, una afiliación inconsciente a todo aquello que es nuevo, una estupidez. El punto que intento tocar, de cualquier modo, concierne al sentido del término "aparato" que va más allá de lo mecánico para incluir la institución y la psicología. Como ya he observado, al margen de lo que yo piense al respecto, se da el caso de que nosotros, en la sociedad occidental contemporánea, crecemos envueltos en la imaginería fotográfica, aquí incluyo el cine y la televisión porque actúan junto con la fotografía "estática" para formar lo que he llamado en alguna ocasión un "régimen especular integrado", integrado al nivel de la tecnología básica, el sistema óptico designado para reproducir la perspectiva del **cuattrocento**; integrado al nivel del mito, en su mútuo intercambio y reforzamiento de los temas y figuras claves de nuestra sociedad; integrado al nivel físico, en el que nuestra sociedad, saturada con la imaginería alucinatoria en una medida sin precedentes, se ha vuelto **fantasmagórica**.

Me parece que una forma visual verdaderamente **envuelta** en los términos de **esta** sociedad, la que vive dentro de ella -no en la fantasía de una previa, o perpetuamente retardada utopía futura- debe necesariamente hablar este lenguaje vernáculo imaginario; empezar, como Bretch apuntó, "no con las viejas buenas cosas, sino con las nuevas malas cosas". Es esta razón, más que cualquier otra, la que para mí funciona en y sobre el imperativo de la fotografía. (La fotografía es en sí misma, por supuesto, bastante capaz de ser asimilada a la estética conservadora; pero la asimilación nunca es enteramente satisfactoria; algo en la fotografía se **resiste**, y un "esfuerzo especial" ha de hacerse para volver la fotografía asimilable. Por ejemplo, como ya he señalado, una de las varias razones para recurrir a la fotografía en el arte conceptual fue exorcizar un "logos" fantasmagórico en la maquinaria ideológica del arte; el autor como origen puntual de los significados de la obra. Es significativo, por esto, que, en los años que intervinieron, el trabajo fotográfico que ha tenido más éxito crítico, museístico y comercial ha sido el que en las imágenes se retrate consistentemente a sus propios autores o al paisaje. "La naturaleza" en la iconografía romántica como sustituto del sujeto de autoría, del mismo modo fuente de

"las más altas" verdades que en oposición a la "deshumanización" del mundo moderno.

### Lo conceptual y el arte del objeto

La historia que he sumariado esquemáticamente -humanismo, logocentrismo, capitalismo, tecnología- ha desembocado en una concepción de la práctica del arte que se ha colapsado a sí misma para producir una entidad de densidad ideológica verdaderamente imponente: el **arte objeto**. El arte objeto ya no es un **objeto** como el vino y la hostia de la sagrada comunión son lo que parecen ser a nuestros sentidos. El arte objeto es la "esencia humana" hecha forma, la "civilización" hecha sustancia. Este es el objeto del modernismo de Greenberg, la "objetualidad" de su discípulo Michael Fried. El arte conceptual, como sabemos, tenía una relación especial con su objeto: lo quería para hacerlo estallar. Es como si el conceptualismo quisiera tomar ese objeto, la acumulación histórica de tantas cosas, tantas prácticas, tantas asunciones, que ahora son un compacto sofocante, y golpearlo, dispersando sus componentes de modo que ahora yazcan **más allá**, así como adentro, de los confines del museo y de la revista de arte, más allá de los claustros sin aire de la historia del arte y la crítica.

Es debido a este impulso fragmentario y analítico que las prácticas del conceptualismo son heterogéneas y que el conceptualismo no pueda ser rastreado dentro de una historia del **estilo**. Una consecuencia inevitable de este impulso, que había estado inarticuladamente implícito desde el principio, era que los artistas empezaron a recuperar las dimensiones sociales y políticas de sus prácticas, anteriormente eludidas. La "historia del arte" no podía aparecer por más tiempo como una especie de túnel dirigido a través de la historia, un túnel a lo largo del cual vagabundaban los espíritus de los "Grandes Artistas", encadenados como el fantasma de Marley a sus "Grandes Obras" e invitando a los vivos a unirse a su solemne procesión. El impulso del arte conceptual no fue, como se malentendió en gran medida, **abandonar** el arte (nunca fue un "anti-arte", un gesto vanguardista vacío), más bien se trató de abrir la institución y sus prácticas, abrir las puertas y ventanas del museo hacia el mundo circundante.

Este mundo, ciertamente, es un mundo de objetos, pero estos objetos están constituidos **como** objetos sólo a través de la intervención de representaciones, el lenguaje y otras formas de práctica significativa. La idea del arte como **objeto** empezó, como he subrayado, con el conocimiento de los objetos de consumo en el Renacimiento; ello se desarrolló más con la estética del siglo XVIII, principalmente con Lessing, como una noción de la especificidad de lo "visual" contra lo "literario". La estética de Greenberg es el punto final de esta trayectoria histórica. De todas maneras, hay **otra** historia del arte, una historia de **representaciones** (difícilmente una revelación dramática, y no más vanguardista, o "de moda", que el Instituto Warburg). Para mí y otros antiguos conceptualistas, el arte conceptual se abrió a la **otra** historia, una historia que se abre hacia la historia. La historia del arte no iba a ser nunca más definida como una actividad artesanal, un proceso de elaboración de bellos objetos en un medio dado, más bien iba a ser visto como un juego de operaciones realizadas en un **campo** de prácticas significativas, centrado quizás en un medio, pero no limitado a él en absoluto. El terreno de interés iba a ser, como lo expresé en una publicación de 1973, "las prácticas semióticas de una sociedad vista, en su segmentación del mundo, como un factor principal en la construcción social del mundo y de los valores operativos en él". Como expresión de un propósito, tenía la ventaja de ser lo suficientemente vago como para permitir que **cualquier cosa** pudiera darse en su seno. La década siguiente ha sido un período dedicado a solucionar y trabajar a través de varias respuestas específicas el problema de ir más allá del arte conceptual. He mencionado la re-emergencia, fuera del conceptualismo de la atención a la política. Una inicial y continuada consecuencia ha sido la producción de obra en la cual las cuestiones políticas del momento están representadas a menudo, y creo que incrementadamente, a través de la pintura. Otra respuesta, que ha tendido a evitar tales significados, ha estado menos basada en una noción de la "representación de la política" y más en una atención sistemática a la **política de la representación**. Es en términos de esta atención que una teoría del sujeto, envolviendo una crítica de presuposiciones humanísticas, se ha vuelto crucialmente importante.

## La teoría del sujeto

La teoría del sujeto que es necesariamente para oponerse al tradicional retrato de "sentido común" del individuo es la del psicoanálisis. El psicoanálisis es una teoría del proceso por el cual el diminuto animal humano, el niño, se transforma en un individuo funcional (o disfuncional) socialmente. A menudo se cree que el psicoanálisis "atañe sólo a la experiencia subjetiva" excluyendo consideraciones de la sociedad y de la historia, pero nada está tan lejos de la realidad. El psicoanálisis es una teoría de la **internalización** de lo social en la formación del individuo. "La motivación de la sociedad humana", escribió Freud, "es en último término económica". Justo cuando Marx vió que el imperativo económico, la necesidad de producir significados para soportar la vida, da lugar a ciertas formas específicas de sociedad, Freud vio que esos mismos imperativos, y las formas sociales consecuentes, engendran particulares estructuras de identidad. Uno de los libros de Freud lleva por título "La civilización y sus descontentos", el cual no contiene una prescripción utópica para una sociedad satisfecha, sino que su mensaje es que no puede haber civilización sin descontentos.

Sometiéndose al imperativo económico, la gratificación de las demandas instintivas del individuo debe ser aplazada o negada, reprimida. Un resultado de este inevitable proceso de represión es la formación de un **inconsciente** paralelo al individuo consciente. "To thine own self be true", escribió Shakespeare, cuando el humanismo era algo nuevo. El psicoanálisis nos muestra la dificultad, por no decir la imposibilidad, de lo que se nos pide aquí -no debido a los impedimentos materiales y sociales a los que nos enfrentamos, sino porque el yo que conocemos por introspección -conciencia- no conoce su inconsciente. Nuestra propia imagen, y las imágenes que tenemos de los otros, son siempre en cierto grado **ficticias**. La palabra "ficción" puede llevar aquí tales nociones como "narrativa" y "escenificación", un vocabulario de **representación** enteramente apropiado al campo de las acciones humanas. Para invocar de nuevo a Shakespeare, "El mundo entero es un escenario", pero, por supuesto, hay una diferencia entre estar en el mundo y estar en escena. Aunque podemos hablar de "interpretar un papel" en la sociedad, realmente estamos pensando en cosas como los trabajos que podemos rea-

lizar, y no pretendemos incluir el ego, sino que nuestra "individualidad" ha estado "escrita", de algún modo, en alguna parte más.

El punto de vista del sentido común, el único que parece **obvio**, es que cada uno de nosotros hemos nacido en el mundo como un pequeño "yo" el cual está tan simplemente **allí** psicológicamente que es, psicológicamente, una pequeña semilla de individualidad que más tarde brota para formar el sujeto adulto en el que eventualmente nos convertimos. Pero el psicoanálisis ha construido un retrato distinto: llegamos a ser lo que somos sólo a través de nuestro choque, mientras crecemos, con la multitud de representaciones de lo que **podemos** ser, con las varias posiciones que la sociedad nos asigna. No es esencial el yo que precede la **construcción** social del ser a través de la intervención de las representaciones. La más importante pregunta hecha a cada uno de nosotros es una pregunta que, al tiempo que es preguntada, no entendemos: "Doctor, ¿es un niño o una niña?. La respuesta a esta cuestión determinará la forma general de las demandas que la sociedad nos hará. Un niño normal tiene al nacer un cuerpo anatómicamente masculino o femenino, pero no nace con una psicología correspondientemente "masculina" o "femenina". Por ejemplo, todos estamos familiarizados con un cierto estereotipo de mujer: una criatura esencialmente pasiva y dependiente cuyas emociones mandan sobre su razón y cuyo objetivo exclusivo en la vida es llevar la casa y ser madre. Esta versión de la "femineidad" esencial fue en el pasado cercano representada como inevitablemente natural a las mujeres como su género biológico. Si hoy es más difícil cargarse con tal estereotipo opresor es debido a los logros del movimiento de las mujeres. En el terreno de la teoría cultural, el feminismo ha empezado a describir el cambio en el cual la confabulación de las mujeres en su propia opresión ha sido lograda en el pasado precisamente **a través** de la representación.

Las teóricas feministas han argumentado que la tradición verbal predominante y las representaciones visuales de las mujeres no reflejan, "representan", una "naturaleza femenina" biológicamente dada -"natural", y por consiguiente incambiable-. Por el contrario, lo que las mujeres tienen que adaptar como su "femineidad", particularmente en el proceso de crecimiento, es el mismo **producto** de las representaciones.

Las representaciones, en consecuencia, no pueden ser simplemente examinadas contra lo real, como si este real fuera él mismo **constituido** como la "realidad" del sentido común cotidiano, en las representaciones. (Esto es lo que significa decir: "no hay realidad fuera de la representación"). Una investigación de, o constatación de, "la verdad" de la representación, por consiguiente resulta irrelevante. Por todo ello, esto viola la intuición del sentido común y lo que deben ser interrogados son sus **efectos**.

He tomado mi ejemplo de la construcción de la subjetividad de la historia reciente del feminismo. Hace relativamente poco que ha experimentado una radical expansión más allá del tradicional ghetto de los partidos políticos y las consideraciones de "la lucha de clases" para incluir ahora, entre otras cosas, las consideraciones de sexualidad. "La sexualidad" entendida no en términos reductivistas de la caricatura en la que aparece en los medios populares, sino en los complejos y sutiles conocimientos que derivan del psicoanálisis, donde las consideraciones de la diferencia sexual son vistas como relaciones de gobierno dentro y entre los individuos, el lenguaje y el poder. Ahora es posible hacer una pregunta que previamente no habría podido ser plantada: "¿Cuáles son las **formas** de la imaginaria visual consecuentes de las formas de construcción de la ficción del sujeto?".

### **La noción de fetichismo y el objeto en el arte**

He hablado del estatus peculiar del **arte objeto** en la estética tradicional: un objeto de asombro, en parte reliquia sagrada, en parte inversión segura. Es significativo que, independientemente, ambos Marx y Freud, en sus muy diferentes pero complementarios proyectos, encontrarán necesario invocar el concepto de **fetichismo**. En Freud el fetiche es el que "sustituye" el pene femenino ausente, asegurando al macho en su ansiedad que la misma pérdida debería ocurrirle a él. Como profesor, considero que de todas las ideas de Freud ésta es la única que provoca la máxima hostilidad y burla, especialmente por parte de los hombres.

Deberíamos recordar 3 cosas: primero, que Freud no está hablando de ideas que se tienen conscientemente, son **inconscientes**. Segundo, la an-

siedad inconsciente de la castración se origina en la temprana infancia cuando el niño muy pequeño se da cuenta por primera vez del hecho de que no todos los cuerpos son como el suyo, dado el estado primitivo de su pensamiento e información, la idea de que el cuerpo de la mujer es un cuerpo del que algo ha sido quitado es una hipótesis perfectamente razonable, y el conocimiento subsecuente no borraré la inscripción inconsciente de esa fantasía. Tercero, en una sociedad patriarcal, el niño pequeño es cada vez más consciente de los privilegios superiores proporcionados a los hombres (los films televisivos de acción deberían ser suficientes para instaurar esta idea). Su pene no sólo es una fuente narcisista altamente investida de placer masturbante, sino que también es su carnet de acceso a un club exclusivo. Ningún hombre escapa a la ansiedad de la castración, aunque no todos los hombres se convierten en fetichistas "clínicos" como resultado (ser incapaz de conseguir placer sexual sin un fetiche). No obstante todos son fetichistas en uno u otro grado. Marx apuntó el hecho del "fetichismo del objeto de consumo" en la sociedad capitalista, Freud identificó una causa primaria contribuyente. Sus consecuencias para una teoría clásica marxista de la ideología serán obvias: ningún cambio en la forma de la economía podrá tener el mínimo efecto en el fetichismo.

Debería ser objetado que aunque el fetichismo clínico en **mujeres** puede ser raro casi hasta el punto de la no existencia, muchas mujeres sin embargo parecen fetichizar los objetos de consumo. Una respuesta a esta observación debería ser para apuntar que un objeto puede ser sobrevalorado por otras muchas razones que no son las del fetichismo. De todos modos, esto no acaba con la cuestión del fetichismo femenino. El psicoanalista francés Jacques Lacan ha aplicado la noción freudiana de la ansiedad de castración para el hombre y la mujer. Lacan observa que desde el momento que somos expulsados de la matriz y sufrimos esa primera separación física del cuerpo de la madre, nuestras vidas son una sucesión de experiencias de pérdida (cronológicamente, la siguiente experiencia dolorosa de separación que debemos sufrir es la del destete, o su sustitución). Tales tempranas experiencias instalan un sentido de "pérdida" en todos nosotros, igual en hombres que en mujeres, y muchas de nuestras conductas posteriores pueden ser vistas como intentos compensatorios para erradicar este sentido: por ejemplo, la actual sobre-

valoración excesiva de algo, alguien o alguna idea. Lacan ve la diferencia sexual, la presencia o ausencia del pene, simplemente como la metáfora organizativa para todas las otras experiencias de falta, y de este modo diferencia el "falo" -el término simbólico- del "pene" -el órgano-. La razón de ello, según Lacan, a menudo criticada como "falocentrismo" es simplemente que, como Freud, él describe la organización simbólica de la sociedad en la que actualmente vivimos en Occidente -la cual es **patriarcal**. Describir algo no supone aprobarlo o desaprobarlo, y de hecho lo que Freud o Lacan pensaban sobre la sociedad en la que vivían debería ser un hecho indiferente para nosotros comparado con la cuestión más crítica de cuál es el **uso** que podemos hacer de sus teorías.

Es precisamente porque la sociedad **es** patriarcal por lo que creemos que deberíamos conservar "in mente" el informe freudiano original del fetichismo, presupuesto en el cuerpo del "macho", cuando consideramos las formas de nuestra sociedad y sus productos culturales. En la versión de Freud, el fetiche es reverenciado como irreductible e irremplazablemente **único**. Aún más, se extiende en el espacio o en el tiempo, es como si estuviera **enmarcado**. La comparación con el objeto de arte no necesita ser elaborada. El fetiche es único entre los signos (más correctamente, **significadores**): existe, paradójicamente, para negar la existencia de todo a lo que se refiere -la ausencia del pene femenino- en él se enmascara como enteramente autosuficiente, no realmente un **signo** al fin y al cabo, sino pura y simplemente un **objeto**. otra vez, la comparación con el objeto de arte es obvia. El fetiche, resumiendo, es **pura presencia**, siendo precisamente su función la de negar la ausencia para llenar la "falta de ser". ¡Y cuántas veces hemos dicho de las fotografías que "les falta presencia", y que las pinturas son valoradas precisamente **por su presencia!**.

Empecé refiriéndome a la hostilidad con la que el arte conceptual fue inicialmente recibido. Fue el ataque al **objeto**, a la **presencia**, el que lo causó. por poco tiempo pareció como si el **objeto**, como nosotros lo conocemos, se hubiera realmente liberado. Sin perder su interés en él, o realmente su amor por él, la pintura y la escultura del pasado, una generación entera de artistas ya no estaban interesados en repetir

los éxitos árdamente ganados por sus predecesores. Esta situación no duró mucho tiempo. Un aparato establecido precisamente para procesar pronto los **objetos** produjo una tormenta de "revivals" de la pintura. El "Pattern Painting" fue una de las causas efímeras de excitación en el mundo del arte. Sólo lo recuerdo porque cuando estaba en su apogeo crítico, galerístico y comercial, fui invitado por un museo francés que tenía un Matisse especialmente bueno. Me habían permitido usar un apartamento dentro del museo y a menudo visitaba la pintura fuera de horas de visita. Yo estaba aturdido por la diferencia de competencia entre ese Matisse y las nuevas pinturas inspiradas en él que llenaban las revistas de arte y las galerías en ese momento (las últimas tenían mucho más éxito). El Matisse original era bastante intratable, tenía la impresión de alguien que no **sabía** muy bien lo que hacía, alguien trabajando "al margen" de lo que era posible y aceptable. Precisamente lo que define una **academia** es que conoce el éxito con algo que en su día ya fue aplaudido, los criterios ya están siempre dados. El éxito es entonces definido en términos de **conformidad** para establecer criterios y **profesionalidad** en la ejecución del ejercicio. hoy en día, la extrema destreza en la manipulación de un lápiz, llegando al extremo de que una pierna podría salir del papel y darnos una patada, todavía os conseguiría un aplauso del arte británico establecido y una medalla de oro del Royal College of Art -siendo este tipo de talento el que llega a la gran masa- y nos encontramos en medio de un **revivalismo** masivo de la pintura. Pero puede objetarse que: ¿no es precisamente ese retorno al pasado uno de los rasgos de eso que es realmente nuevo, nuestro presente "postmodernismo"?

### **Sobre el postmodernismo**

Quizás las manifestaciones más públicamente visibles del postmodernismo se dieron primero en arquitectura, donde un collage ecléctico de estilos históricos, junto con préstamos del lenguaje vernáculo contemporáneo, vinieron a perturbar el elegante y austero funcionalismo del Estilo Internacional. Un rasgo a destacar del postmodernismo en general, aunque éste no puede ser reducido sólo a aquél, es la referencia a la tradición y a lo vernáculo. Este es un rasgo del arte desde el conceptualismo, que implica no sólo un retorno a la pintura sino a los

estilos históricos de la pintura, junto con un resurgimiento de lo vernacular nunca visto, en pintura, desde el Pop Art. Esto puede llamarse ciertamente "postmodernismo" en la medida en que el modernismo vio la tradición en términos de perpetua y progresiva **evolución** en la que nunca se cuestionaba **regresar** anteriores e históricamente superados. Respecto a lo vernacular, era, simplemente algo maldito para el modernismo, cuya "**raison d'etre**" era su oposición a la moderna "cultura de masas".

De todos modos, es importante prestar atención a lo que representa cada ejemplo individual de los gestos postmodernistas. Podemos "volver al pasado" para celebrar la falta de temporalidad y la inmutabilidad de los valores del presente "status quo". Podemos referirnos a lo vernacular para abrir la institución del arte al entorno semiótico más amplio en el que vivimos, para producir una interrogación mutua de los valores y significados del "arte" y los "mass-media". O podemos mencionar lo vernacular sin ningún espíritu crítico, con una mezcla de condescendencia y sobrecogimiento, para añadir una **amenaza** de "credibilidad callejera" a un producto de la alta cultura. Los guardianes del "status quo" saben que su principal tarea -la cual es masivamente entendida por la industria publicitaria- es vender lo viejo como si fuera nuevo, porque si no fuera así ¿cómo podrían conseguir que lo joven se relacionara con ellos? Es por ello que debemos sospechar del modo en que la idea de "postmodernismo" está siendo apropiada por un Neoconservadurismo ascendente. Sospecha de esa estrategia que combina una retórica de reminiscencia renovadora usada por los fabricantes de detergentes ("**Nuevo Espíritu de la Pintura**", escultura del "**Nuevo objeto**") con una reafirmación de los valores conservadores.

No hay un punto más central del credo conservador en este "nuevo" período de "realismo" económico que el valor fundamental del "trabajo duro" (a pesar de los presentes niveles de desempleo). El trabajo duro es una de esas cosas que, como los bellos objetos, simplemente son "buenas por naturaleza". Fue un anuncio el que me hizo pensar en ello cuando, recientemente, estaba esperando un tren en el Metro de Londres. En series de imágenes de un automóvil, unas piernas de mujer joven y una botella de whisky, aparecía entre ellas un poster de una exposición

en la Tate Gallery de pintura británica desde los sesenta. El poster combina una fotografía en color de lo que en seguida reconocemos como un rincón de un taller de pintor (todos los signos de una actividad laboriosa y frenética: gruesas incrustaciones de pintura, esbozos clavados en la pared de cualquier manera) con el título de la exposición, "La imagen duramente ganada". Cautivó brevemente mi atención y después ya no la he visto más, ni he visto tampoco la exposición. La experiencia fue momentánea, pero no por ello menos significativa. La cabecera del poster -"The hard-on", perdón, "hard-won image"<sup>(1)</sup>- me dice que debo interpretar esta escena como una **metáfora** de la validez y el valor. Se me recuerda que las materias primas están investidas de validez en proporción directa al trabajo invertido en ellas, y me parece que ese artista metonímicamente representado es elegido para representar metonímicamente **todos** los pintores ya que su labor es tan conspicuamente confusa. Una forma honesta y **natural** de trabajo que participa del mito humanista: la eterna lucha "del hombre" con la tierra virgen para arrancarle sus frutos duramente ganados. Más allá de esta imagen del oscuro valor masculino me veo dirigido a otra: los "polders" duramente ganados al mar de las tierras de Flandes, los lugares embarrados de un orgullo viril encarnizado. Podría continuar. Me recuerda, por ejemplo, ese simple placer infantil cuyo primer desplazamiento bajo las prohibiciones de la socialización es la "pintura digital", ya que la imagen duramente conseguida es algo que uno tiene que esforzarse mucho por conseguir; y esto me lleva a una teoría infantil del nacimiento, y el "Pequeño Hans" en la anécdota de Freud el cual está convencido de que él y su padre pueden tener hijos.

"Podría continuar", pero mi atención ya se ha trasladado a otro póster sobre las paredes del Metro, otro escenario del esfuerzo masculino. Una invitación a unas "vacaciones de aventura" en las que un flamante vaquero de Marlboro lucha con su deseo contra una montaña. Me recuerda al reciente y masivamente capitalizado "revival" de la pintura expresionista -sería mejor llamarla **exhumación**- esta "viva tradición" que resulta estar moribunda. Es imposible no sospechar de que tales iconos de la maestría masculina tengan bastante que ver con los síntomas de ansiedades generados por la política feminista de los años setenta.

El modernismo tardío representaba el **orden**, la obediencia a la función del Estilo Internacional, el respeto por la "especificidad" y la "tradicición" en la estética de Greenberg. Todo en su sitio, cumpliendo con su deber, llenando su rol prefijado en la cultura patriarcal. Deberíamos recordar que la palabra "patriarcado" no se refiere a "los hombres" en general, sino a la **regla del padre**. Son precisamente los términos de esta regla, los términos de la **autoridad** centralizada, los que están en la estacada a través de las formas diversas de la política actual, incluyendo la política cultural. Parece claro que el "conceptualismo" está destinado, al menos por el momento, a ser representado como ese "movimiento" que, por minar el "modernismo", preparó el camino al "postmodernismo". Ninguno de los ismos fue, o es, de todos modos, un fenómeno unitario. No se trata de que uno dé lugar a otro como los programas de televisión en una noche. Estética, cultural y políticamente, el conceptualismo abarcó tanto tendencias de cambio como tendencias conservadoras.

Lo mismo ocurre con este presente período del "posmodernismo". Lo que podemos ver que ocurre hoy en arte es un retorno a la suscripción simbólica del principio patriarcal a través de la reafirmación de la primacía de la **presencia**. La función de la insistencia sobre la **presencia** es erradicar la amenaza a la auto-integridad narcisista: la amenaza al cuerpo del "arte", al cuerpo político, que viene de **advertir** la diferencia, la **división** (más que **negar** efectivamente la diferencia valorando el término de una oposición para suprimir al otro): la división de la forma y el contenido (la cuestión política puede ser fetichizada como "presencia"); la división de lo privado -el arte como "experiencia privada"- y lo social, (lo cual después de todo sólo marca la división de la vida de la familia desde el trabajo en las sociedades industriales capitalistas, incluyendo a las del Este); la división de la palabra y la imagen (en otro lugar he escrito ampliamente sobre la falta de sentido que **esto** supone); la división de lo masculino y lo femenino en aras de producir "hombres" y "mujeres"; la división de la teoría y la práctica; la división del interior de la institución y su exterior (por ejemplo, la aislación casi completa del discurso crítico y de la historia del arte respecto a discursos analíticos más amplios -incluyendo el psicoanálisis y la semiótica- que los rodean), etc... Lo que fue radi-

cal en el arte conceptual, y lo que, y agradezco poder decirlo, todavía no ha sido perdido de vista, fue el trabajo que requirió -más allá del **objeto-** reconocer, intervenir, realinear, reorganizar, estas redes de diferencias en las que la verdadera definición de "arte" y lo que **re-presenta** se constituye: esta vislumbraación nos permitió la posibilidad de la ausencia de la "presencia", y de este modo la posibilidad de **cam-bio**.

### **Pero a pesar de ello...**

He subrayado que la historia y la pre-historia del arte moderno en nuestra cultura falocéntrica y patriarcal está sellada por la presencia del fetichismo, el fetichismo de la **presencia**. No pretendo decir con ello que el arte ha de ser **reducido** al fetichismo, o que el fetichismo yace "detrás" de todas las representaciones en una relación de causa a efecto, más bien preferiría una metáfora usada por Foucault en un contexto diferente y hablar de la "acción capilar" del fetichismo. Es fundamental en el informe de Freud sobre el fetichismo el hecho de que lo llame "repudio", ese corte entre el conocimiento y la creencia que toma la forma característica de "Lo sé muy bien, pero sin embargo...". El repudio de la creencia es la **forma** del fetichismo, aquella que opera para proteger un sentido de la autointegridad narcisista velando la diferencia, la otredad, el **otro lado**. Hoy, lo que en efecto se ha convertido en la postura oficial de la institución del arte es un repudio respecto a la historia.

He estado usando la expresión "postmodernismo" para referirme al arte producido después de que el modernismo tardío de Greenberg perdiera su hegemonía ideológica, el momento del conceptualismo y lo que le siguió. Pero si la expresión "postmodernismo" ha de significar algo más que un sentido meramente tautológico, entonces hemos de mirar más allá de las fronteras autodefinidas del "mundo del arte" -**Arte-** hacia las más generales conmociones culturales/ políticas/ intelectuales y **epistemológicas** del período de postguerra. Si por conveniencia expositiva, y a modo de alegoría, fuéramos a "personificar" una figura del "premodernismo", podría ser caracterizado por el sujeto del humanismo, concededor de sí mismo, puntual, "expresión" de sí mismo, y/o su mundo

(un mundo exterior, como "realidad") hacia un lenguaje transparente. El "modernismo" llegó con las revoluciones sociales, políticas y tecnológicas de principios del siglo XX y puede ser caracterizado por un sujeto existencialmente difícil hablando de un mundo de "relatividad" e "incertidumbre" a la vez que incómodamente conocedor de la naturaleza convencional del lenguaje. El sujeto "postmodernista" debe convivir con el hecho de que los lenguajes no sólo son "arbitrarios" sino que el tema mismo del postmodernismo es un "efecto de lenguaje", una precipitación del mismo orden simbólico del cual el sujeto humanista se suponía maestro. "Debe convivir con", **pero sin embargo** puede vivir "como si" los grandes relatos de la historia humanista, "las grandes historias relatadas", todavía no estuvieran acabadas -acabadas en el cambio de siglo-, con Marx, Freud y Saussure; acabadas con el armamento nuclear y la tecnología del microchip; acabadas, en la segunda mitad del siglo, con la creciente conciencia política de las mujeres y el "tercer mundo". En efecto, sabemos lo que ha pasado este siglo, y a pesar de ello todavía no se da por hecho; y por ello se sigue hablando sólo de este país, la prensa habla del conflicto de las Malvinas y del Matrimonio Real, y la vuelta al heroísmo en la pintura y a las imágenes duramente logradas, tan respetuosas y competentes como las muestras de un bordado victoriano.

"La verdad" fue un carácter principal en los lienzos alegóricos del humanismo; en las alegorías postmodernistas la Verdad ha sido reemplazada por las gemelas "Relatividad" y "Legitimación". Una respuesta a la heterogeneidad radical de lo posible ha sido siempre la homogeneidad de lo **permisible**, expresado en términos de narrativa, en términos de alegoría; ofreciéndonos las imágenes de esos papeles que podemos adoptar, esos sujetos que podemos llegar a ser, si vamos a convertirnos en seres socialmente "significativos". Son estas narrativas, estos sujetos, los que **ahora** están en discusión en el momento del postmodernismo. Toda esta búsqueda a través del bazar iconográfico del pasado es sintomática de ello, en arte, en moda tanto como, cada vez más, en política. Como ya he apuntado, esta actividad arqueológica puede revelar los fundamentos de nuestros "sistemas de creencias" modernos, clarificando simultáneamente el terreno para la reconstrucción, que no "arrasará" el pasado, sino que mantendrá, precisamente, su **diferencia**; o esta actividad

puede acabar donde empezó, en la nostalgia, en la repetición, en la afirmación de que el presente y el pasado son, de algún modo, lo mismo. Es la represión de la diferencia para preservar lo existente, lo cual genera el síntoma "fetichismo". El Psicoanálisis nos muestra cuán celosamente, y con qué habilidad, guardamos nuestros síntomas; no les dejamos hablar de nuestro **deseo**. Pero el mismo deseo puede encontrar otros significados sintomáticos, puede encontrar formas simbólicas alternativas (todas no son iguales en términos de sus consecuencias) en "route" a una "redistribución del capital" en la economía del deseo. Mientras tanto, la consecuencia del repudio del arte moderno por parte de la historia moderna evoca su casi total caída, pero sin producir ninguna consecuencia.

(Traducción: A. Mauri)

(1) "hardon" = erección; "hard-won": duramente ganado (N. del T.)

