

RESEÑA DE MALOS NUEVOS TIEMPOS. ARTE, CRÍTICA Y EMERGENCIA, DE HAL FOSTER

POR MAGALÍ HABER

En *Malos nuevos tiempos*, Hal Foster se propone hacer la historia de “algún arte de los últimos 25 años”. Para esto último, recorre cinco estrategias o dilemas que orientaron –aunque sin regularlas– las prácticas estéticas de tal período. Cada uno de los ejes constituye un capítulo donde se articula la hipótesis del desplazamiento, entre los años 80 y principios de los 90, del énfasis en lo imaginal y lo textual, propio del arte posmoderno, hacia lo real y lo histórico. A los cinco dilemas (Abyecto, Archivista, Mimético, Precario y Poscrítico) se suman una breve introducción y una “Coda final”.

75

Abyecto

El capítulo “Abyecto” se inicia con un breve desarrollo de la teoría lacaniana de la mirada. En *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Jaques Lacan descompuso la perspectiva ocularcentrista de la relación del sujeto con la mirada. Esta pasó de ser algo encarnado en un sujeto que observa a un objeto a ser algo ya presente en el mundo, preexistente al sujeto. A partir de un esquema basado en dos conos contrapuestos, el psicoanalista sugirió que al mirar, el sujeto se proyecta a sí mismo en el espacio, concibiéndose como una mancha en el espectáculo del mundo. Asimismo, el objeto, al ubicarse en el punto de la luz, es capaz de devolverle la mirada. La luz que cae sobre el sujeto puede pensarse entonces como la mirada del objeto que vuelve sobre el sujeto, ahora convertido en imagen.

Según tal esquema, la diferencia entre los humanos y los animales radicaría en que los últimos quedan “atrapados en la mirada del mundo [mientras que] los humanos no nos hallamos tan reducidos a esta ‘captura imaginaria’, pues tenemos acceso a lo simbólico” (Foster, 2017: 14). El dominio de la mirada surge como efecto de la función de una pantalla tamiz que desarma la mirada en imágenes. Una deposición de la mirada en el sentido de “deponer un arma”.

Sin embargo, retomando a Philip Dick, Foster sugiere que en la mirada perduraría un sentido atávico, vinculado al sentimiento animal de vulnerabilidad que se experimentaba frente a los depredadores. Si a esto se suman las teorizaciones lacanianas en torno al ojo maligno, que detiene el movimiento y mata la vida por su capacidad de cegar y castrar, entonces resulta constitutiva de la mirada su dimensión paranoide, e incluso, aunque el autor no lo diga, la persistencia de un resto indomable –entre los que miran y son mirados, es decir, en las imágenes mismas y en esos que son y se constituyen en imágenes mientras miran–. En este contexto, el giro hacia lo abyecto en el arte configura un rechazo a pacificar la mirada. Su propósito fue atacar la imagen, desgarrar la pantalla

para lograr que la mirada brillase, que el objeto existiera, que lo real apareciese en toda su gloria.

Foster se detiene en la obra de Cindy Sherman, quien entre 1975 y 1972 tematizó la brecha entre los cuerpos imaginados y los reales; una “brecha del no reconocimiento que intentamos llenar de imágenes fantasmáticas de nuestro yo ideal tomadas principalmente de las industrias del entretenimiento y de la moda todos los días y todas las noches de nuestras vidas” (16). Luego, entre 1989 y 1990 la artista pasaría a interesarse por las víctimas de la moda, la pérdida de conciencia del ego, la desublimación y el horror ante el cuerpo materno. Para abordar la desublimación, su mecanismo y sus efectos, el autor retoma la definición de abyecto de Julia Kristeva, quien lo define como una categoría del no ser, ni sujeto ni objeto, vinculado al cadáver o al momento previo a la separación del cuerpo de la madre. Dado que lo abyecto es aquello de lo que un sujeto debe deshacerse para constituirse como tal, supone un cuerpo vuelto del revés, un sujeto abyectado o arrojado fuera de sí mismo. Las materias privilegiadas del arte abyecto en el período analizado suelen ser las secreciones sexuales, menstruaciones, vómitos, heces y sus escenarios, las escenas de desastres, guerras civiles, sexo.

Lo abyecto implica un movimiento hacia lo informe, se trata de un exterior que se vuelve interior, donde la figura y el fondo se confunden junto con la indistinción entre el yo y el otro. Se da, por lo tanto, una oscilación hacia lo obsceno, que Foster concibe como una mirada sin marco para contenerla, escena donde escenificarse ni pantalla tamiz de la imagen. Lo obsceno conforma, por ende, un ataque a la pantalla, a la escena de la representación. Es un intento de apertura imposible a lo real.

Para pensar la relación entre la sublimación y la desublimación se detiene en el surrealismo y retoma los puntos de contacto y diferencia, en relación con la ley, entre Georges Bataille y André Breton –ambos ensayaron modos de tensar los límites de la sublimación–. Arriba, por lo tanto, a una noción de vanguardia como transgresión. Esta, a diferencia de la vanguardia heroica, no se considera a sí misma por fuera del orden simbólico, sino que, por el contrario, transgrede dentro del orden, delineando y presionando, como sugiere Eric Santner (1996), sobre un “punto de crisis interna”. Para la vanguardia ya no se trata de una transgresión absoluta, de romper con el orden simbólico, sino de “revelar su crisis, registrar puntos en que se abren nuevas posibilidades merced a esta crisis” (Foster, 2017: 26).

El diagnóstico que se desprende del recorrido por el arte abyecto contemporáneo es que se trata de una época fascinada por el trauma y la abyección, por una posesión convulsiva, por un éxtasis en la desintegración imaginaria de la pantalla tamiz y del orden simbólico, pero, al mismo tiempo, del horror y desesperación ante tal desintegración.

El capítulo cierra con una reflexión en torno a la proliferación de una *lingua del trauma* en el arte –en sus mecanismos y en su escritura– y el modo de comprensión de la historia. Se trata de una redefinición de la experiencia personal y colectiva en términos de trauma que produce un movimiento paradójico en torno a la crítica posestructuralista de la noción de sujeto. Dado que la experiencia del trauma siempre es extemporánea al sujeto –su sentido está siempre por venir– implica una implosión del sujeto; pero, a su vez, supone –en épocas multiculturalistas– una afirmación de los sujetos por la vía del testimonio. Foster sugiere al respecto que más que ante la muerte del autor estaríamos frente a un autor *zombie*.

Archivista

El impulso archivista es identificado por el autor en el período de la segunda preguerra, vinculado a la ampliación política y tecnológica en los repertorios del arte y luego se reactiva en la posguerra cuando la apropiación de imágenes y los formatos combinatorios se convierten en idio-

mas habituales. Pero con la era digital, en torno al año 2000, retorna con particular energía en los formatos de la instalación y la performance. El archivo hoy se erige como alternativa a la base de datos. Los macrodatos son poscríticos y poshermenéuticos, basados en la corrección de datos más que en la interpretación de indicios. El archivo se diferencia de estos mediante una demanda de interpretación humana.

Este tipo de arte utiliza y produce archivos informales subrayando la condición híbrida de los archivos. Estos son: encontrados y contruidos, fácticos y ficticios, públicos y privados. Dado que su matriz es la de la cita y la yuxtaposición, se trata de un complejo de textos, imágenes y objetos. El arte de archivo se interesa por los meros comienzos o los proyectos incumplidos para generar a partir de ellos nuevos puntos de partida. Por lo tanto, su dimensión temporal es compleja, de pre o pos producción en los términos de Nicolas Bourriard (2007), es decir, información presentada en forma de *ready-made*.

Sus obras suelen constituirse en un espacio de estudio, en la apertura de un tiempo de conocimiento tanto para quien lo produce como para sus espectadores. Genera mutaciones de conexión y desconexión de estructura rizomática donde cualquier punto conecta con cualquier otro. Por este motivo, el arte archivista se caracteriza por el interés hacia información histórica perdida que es puesta a disposición del público en forma de narraciones visuales y por perseguir un conocimiento alternativo. Su objetivo es convertir a espectadores distraídos en indagadores comprometidos. La idea es “exponer a diferentes públicos a archivos alternativos de cultura pública y cargar de afecto esta relación” (Foster, 2017: 54). Se trata de un trabajo libidinal capaz de reimaginar la relación entre sujeto y objeto en que el capitalismo transformó la libido. Se intenta producir una revitalización de restos culturales a partir de la recuperación de figuras radicales, gente y lugares así como de prácticas perdidas, caducas o varadas.

Uno de los desplazamientos que se produce afecta al artista, quien se convierte en archivero o curador, exacerbando así la tensión entre originalidad y autoría. Otro es, a pesar de su cercanía con el *ready-made*, el desinterés por la crítica institucional al museo y por el orden de la representación (ya que lo que hace es proponer otras formas de ordenar). Sin embargo, se aleja también de la cita aislada del “pastiche posmoderno”, ya que se trata de construir un archivo contrahegemónico para articular diferencias.

Si bien este tipo de obra se presenta en términos casi benjaminianos, ya que se configura como un “portal entre un pasado inacabado y un futuro reabierto” (Foster, 2017: 60) mediante intervenciones precisas en tiempos superados, el objetivo no es aprovechar las energías revolucionarias de los pasados desenterrados, sino presentarlos como enigmas sin solución y sin salvación –incluso algunos artistas entran en conflicto con los pasados que desentierran–. En relación con el referente, entonces, se podría decir que retorna, pero es tratado como un punto ciego. Otra diferencia con Walter Benjamin es que, como se sugirió más arriba, el impulso archivista, a diferencia del impulso alegórico, parte de una “voluntad de conectar, de un deseo de relacionarse, de “explorar un pasado extraviado, de cotejar algunas de sus huellas, de averiguar qué queda para el presente” (78).

El arte de archivo es inseparable de la industria de la memoria e insinúa que esta es amnésica a su manera. Sus manifestaciones exigen, por lo tanto, una práctica de contramemoria. Está ligado también a una razón de archivo, propia de las sociedades de control en las que todas las acciones pasadas son registradas con el fin de predecir comportamientos futuros. Nuevamente aparece la dimensión paranoide como la otra cara de la ambición utópica:

Tal vez sea la dimensión paranoide del arte de archivo la otra cara de su ambición utópica: su deseo de convertir lo retardado en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida en posibles argumentos para tipos alter-

nativos de relaciones sociales, de transformar el no lugar de un archivo en el nuevo lugar de una utopía [...] El movimiento en el arte de archivo para convertir ‘sitios de excavación’ en ‘sitios de construcción’ es también bienvenido en otro sentido: sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que considera lo histórico como poco más que lo traumático (Foster, 2017: 80-81)

Mimético

El recorrido de lo que Foster denomina arte mimético se ocupa de un arte *kitsch* que en Estados Unidos comenzó a impregnar la sociedad a partir del 11 de Septiembre de 2001. Foster recorre a partir de allí el *kitsch* de la revolución industrial y sus vínculos con los fascismos y totalitarismos pasados y actuales. Al respecto, recupera el acercamiento propuesto por Clement Greenberg, quien analizó...

cómo el kitsch dicta su consumo a través de fórmulas predigeridas y efectos programados. Esta noción de ‘sentimientos ficticios’, a los que casi todo el mundo puede acceder, pero nadie poseer, llevó a Theodor Adorno a definir en su *Teoría estética* (1979) el *kitsch* como un parodia de la catarsis. También permitió a Milan Kundera argumentar en *La insoportable levedad del ser* (1984) que el *kitsch* es fundamental para nuestro ‘acuerdo categórico con el ser’, es decir, para nuestro asentimiento a la proposición de que ‘la existencia humana es buena’ a pesar de todo lo ‘inaceptable’ que hay en ella, esa realidad de mierda y muerte que cubre todo, porque ‘la verdadera función del *kitsch* es ocultarla tras una cortina’ (Foster, 2017: 92).

Las principales características del nuevo arte *kitsch* serían la acumulación de objetos e imágenes que generan una belleza convulsa. Foster sugiere una implicación complementaria entre progreso tecnológico y regresión social así como una proliferación de información e imágenes controlada por un puñado de gobiernos y corporaciones mediáticas. Estos dispositivos, debido a su capacidad de modelar afectos o sentimientos de las masas, son pensados desde una paranoia crítica similar a la del surrealismo.

Foster se detiene en la producción artística de Thomas Hirschhorn, quien encuentra estrategias y situaciones para su arte precario en el tacho de basura capitalista. Busca y se vale de recursos políticos y culturales latentes en el *generall intellect* de la gente común. Trabaja, al igual que el *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss, con lo a mano. Se orienta a un público no exclusivo, habitante de barrios marginales y sus altares y obras por lo general se realizan en tales espacios. “Si hoy vivimos en una cultura del afecto, insinúa Hirschhorn, entonces debemos utilizar sus medios” (Foster, 2017: 133). Se trata de “motivos sentimentales y opiniones emotivas que nos habitan –y hasta nos interpelan– profundamente aunque no son propiamente nuestros: afecto como un ‘aparato mediático tecnológico’” (133).

El trabajo con y desde lo precario reenvía a la dimensión criatural, aquello abandonado al estado de excepción, a la suspensión de la ley –vidas precarias, en términos de Judith Butler (2006)–. La búsqueda de aperturas criaturales implica la indagación en el mundo común de palabras e imágenes cotidianas que recuerdan a Bertolt Brecht, Andy Warhol y a Joseph Beuys. Se descubren así impulsos creativos y críticos en el mencionado *general intellect* de gente común, en materiales cotidianos –cartón, cintas de embalajes, técnicas comunes, fotos recargadas de la red, etc–. Las obras precarias no pretenden la participación del público sino su implicación, basada en la lógica del don y el fan. El artista da primero y compromete al público a dar a su vez, en una lógica diferente de la

mercantil. La lógica del fan supone un compromiso sin justificación con objetos de devoción, altares a artistas, escritores marginales y filósofos en barrios periféricos, muchas veces de inmigrantes.

Poscrítico

Entre los años de 1980 y 1990 se dio, según Hal Foster, una derrota de la teoría crítica. En Estados Unidos esto sucedió con el golpe sufrido por las humanidades y los museos a partir de su descalificación y su subsiguiente desfinanciamiento. Sin embargo, también fue cuestionado desde cierto progresismo teórico como el desarrollado por Bruno Latour o Jaques Rancière. El primero sostiene que el crítico adopta la posición de conocimiento ilustrado que desmitifica las creencias de otros más ingenuos; el error del crítico, por lo tanto, sería no volver su mirada antifetichista hacia su propia creencia –basada en poderes de desmitificación–. El crítico se comporta como un antifetichista para lo que no cree, positivista para las ciencias en que cree y realista para lo que estima. En el caso de Rancière, se trata de sus críticas al vanguardismo iluminista, al pedagogicismo que en el caso del arte deriva en la asunción de la pasividad del espectador. Según Foster ambos autores se hallan atrapados en su propio discurso circular.

A ellos se suma cierta vertiente del discurso del afecto: *vibrant matter* o el materialismo vital de Jane Bennett, basado en una proyección de lo humano sobre lo no humano. También menciona dentro de la historia del arte –sobre todo en el campo de los estudios de arte medieval– textos que atribuyen poderes a las imágenes y deseos a los cuadros (W.J.T Mitchell, Georges Didi-Huberman), en estos casos, la obra de arte es pensada en términos de subjetualidad. Su objeción es que la relación entre el sujeto y el objeto de la experiencia ya estaba anulada por la forma mercancía. Esta implica hechizo y agencia, ya son construcciones humanas que adquieren agencia propia. Se tratará entonces de continuar sosteniendo y realizando la crítica antifetichista.

Dado que la teoría crítica y el arte crítico se volvieron antiestéticos, dice Foster, debemos estar atentos a la dialéctica entre lo estético y lo antiestético y a la capacidad de lo estético para resistir la ideología, es decir, a la capacidad sensual de la obra de arte para no ser totalmente subsumida en el incesante flujo de información e imágenes. Debemos buscar una apertura a modos de compromiso alternativos no opuestos a la experiencia estética y la reflexión crítica.

En relación con el arte participativo, Foster se pregunta si responde a la disolución de la esfera de la comunicación –en los términos de Jürgen Habermas–. El arte se presentaría entonces, en los términos de Hans Obrist, como un sitio de sociabilización y discusión, un lugar de producción de lo ético y lo cotidiano, “una manera de explorar otras posibilidades de intercambio”, “un modelo de vivir bien”. Frente a la necesidad de nuevas formas de ciudadanía el impulso participativo sería una especie de naturaleza compensatoria.

Mnemotecnias de lo bello

Las reescenificaciones en las últimas décadas de performances y danzas de los años sesenta y setenta, ni del todo vivas ni del todo muertas, son pensadas por Foster como la hora *zombie* en el museo, la toma de eventos en vivo en instituciones dedicadas al arte inanimado. Estaríamos ante una institucionalización de las performances y una recuperación de prácticas alternativas y de eventos perdidos.

Una posible explicación que se ofrece en el texto es que frente a la hipermedia habría una especie de sed de presencia, de cualquier cosa que se sienta como una presencia. Foster retoma a Johanna Burton para referirse a los “sofisticados hologramas, tanto de pasado como de presente, de realidad como de ficción” (Foster, 2017: 163). Lo performativo virtualiza, no actualiza como en los

actos de habla; ofrece una presencia espectral que nos deja con hambre. Incluso los espectadores se espectralizan. En tanto todo es registrado, son eventos diseñados para ser reproducidos como imágenes. Al no habitar en el espacio tiempo del evento se vive una temporalidad arrojada al futuro, una especie de inexistencia. Se produce también una tensión entre entretenimiento y performance, estrellas y performers, performance e imágenes, entre lo singular y lo iterativo.

Como se mencionó más arriba en relación con el archivo, la recreación histórica reaviva el pasado: “evoca un antes (pre) y un después (post) de una manera que aspira a abrir posibilidades para el presente” (Foster, 2017: 167); solo que en este caso, podríamos agregar sin necesariamente acordar, se esperan efectos más intensos de la copresencia de los cuerpos. Incluso, yendo más lejos se podría decir tal vez que el arte de archivo es performático y participativo.

Según Foster, lo performativo es acogido de tan buena gana porque cumple en apariencia el sueño de las vanguardias: “activar al espectador”. Su ejecución incompleta e inacabada produce muchas veces indiferencia, una informalidad que desalienta la atención. Es un falso problema el de la necesidad de activar al espectador dado que esto implica pensar al sujeto como pasivo, así como la necesidad de animar objetos sin vida del museo. Esto último, dirá el autor, forma parte de una ideología humanista en la senda inaugurada por Erwin Panofsky: animar lo que de otro modo permanecería muerto. La réplica apropiada, según el autor, es la de Amy Knight: en realidad nunca vivió y su reanimación es prueba de ello.

Las teorías acerca de la muerte del autor –desarrolladas entre otros por Michel Foucault y Roland Barthes– efectuaron una crítica de la obra como sistema cerrado y del artista como fuente de sentido. Hoy, sin embargo, habitamos la indeterminación y la proliferación de estrategias de participación, que son cualidades devaluadas en ciertos sectores de la sociedad: lo indeterminado se ve socavado por lo lógico de los macrodatos y lo participativo disminuido por democracias que se han visto superadas por la oligarquía. Estaríamos entonces ante la amenaza de ilegibilidad. De acuerdo con Foster, no asistimos al esperado nacimiento del lector sino al embrollo del espectador. Y la paradoja es que vuelve a reposicionar al artista como origen y fin de la obra, precisamente aquello que buscaba enmendar. La activación del espectador ya no es un medio sino un fin. Se promueve la comunicación y la conectividad como fin en sí por un *arte hecho bajo compulsión*. Retomando parte de lo sugerido anteriormente, para Hal Foster hay una atribución a las obras de arte de una determinada política “sobre la base de una débil analogía entre una obra de arte abierta y una sociedad inclusiva” (Foster, 2017: 174). La colaboración se presenta como una “anticipación de la colectividad” y como un bien casi automático. Habría una activación de la colaboración como fin en sí, autónoma y automática.

Por último, a partir de este énfasis en actividades performativas y colaborativas, Foster se interroga si estas producen un desplazamiento de las convocatorias políticas en la ciudad. También se podría pensar esto último en sentido inverso (como lo hace Judith Butler en sus últimos libros, pero también diversos historiadores latinoamericanos como Ana Longoni en *El Siluetazo* (2008), como una especificidad de los Organismos de Derechos Humanos argentinos, o incluso actualmente el movimiento *Ni una menos*): ¿qué efectos genera la irrupción de la performance en las calles?

Los flujos de información y redes de imágenes nos sumen en una fluidez extrañamente estática. Muchas de las estrategias de las vanguardias y los movimientos artísticos anteriores –incluyendo al arte posmoderno– han dejado de ser eficaces, o al menos sus respuestas deben ser repensadas de acuerdo con nuestra actualidad. En este punto el autor sugiere un enfoque neositucionista. La provisionalidad, heterogeneidad, la obra abierta, la crítica formal y la respuesta de lo informe –la puesta en forma de la ausencia de forma– para quebrar los clichés cristalizados y la participación compulsiva del espectador –que paradójicamente oscila entre el sociologismo y el esteticismo– propios de un contexto de agonismo, disgregación y particularización debe convertirse en una po-

tente llamada. En tal sentido, un enfoque neosituacionista debería apuntar a una “epistemología de la búsqueda” (David Joselit) capaz de redirigir el poder y la publicidad a reformatearlas eficazmente. En tal sentido, la brecha entre la obra de arte y la red en lugar de ser eliminada debería ser reforzada, para hacer que esas condiciones sociales petrificadas bailen de nuevo, en el modo de la exacerbación mimética.

Si con Kant la pregunta era “¿es bello?” y con Duchamp “¿es arte?”, hoy es “¿cómo me afecta?”. De la pregunta por la calidad se ha pasado a la del interés y de ahí al interrogante en términos de *pathos* –que no se puede valorar objetivamente o comunicarse a otros–. Más allá de las críticas señaladas, para Foster el arte conserva aún la capacidad de tomar posición a través de una constelación precisa entre lo estético, lo cognitivo y lo crítico.

Lo que más bien valoro es un sentido de realidad, en la acepción fuerte del término: obras de arte que son capaces de constelar no solo diferentes registros de experiencia (estético, cognitivo y crítico), sino también diferentes órdenes de temporalidad. Esta constelación se opone a la confusión virtual de espacios y a la confusión zombie de tiempo con que comencé [...] Esta realidad no es tan dramática como la “imagen dialéctica” de Benjamin; está en espíritu más cerca de la definición baudelaireana de la pintura como “mnemotécnica de lo bello”, siempre y cuando se considere esta técnica de la memoria sensible a la otra de lo bello que una vez llamamos lo sublime y ahora a menudo vemos como lo traumático. Al mismo tiempo, tal realidad no puede quedar fijada a una visión traumática del pasado; es decir: al mismo tiempo que invoca el arte del pasado, debe también referirse a futuras tareas (Foster, 2017: 179-180)

Bibliografía

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal, 2017.
- Santner, E. (1996). *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press.