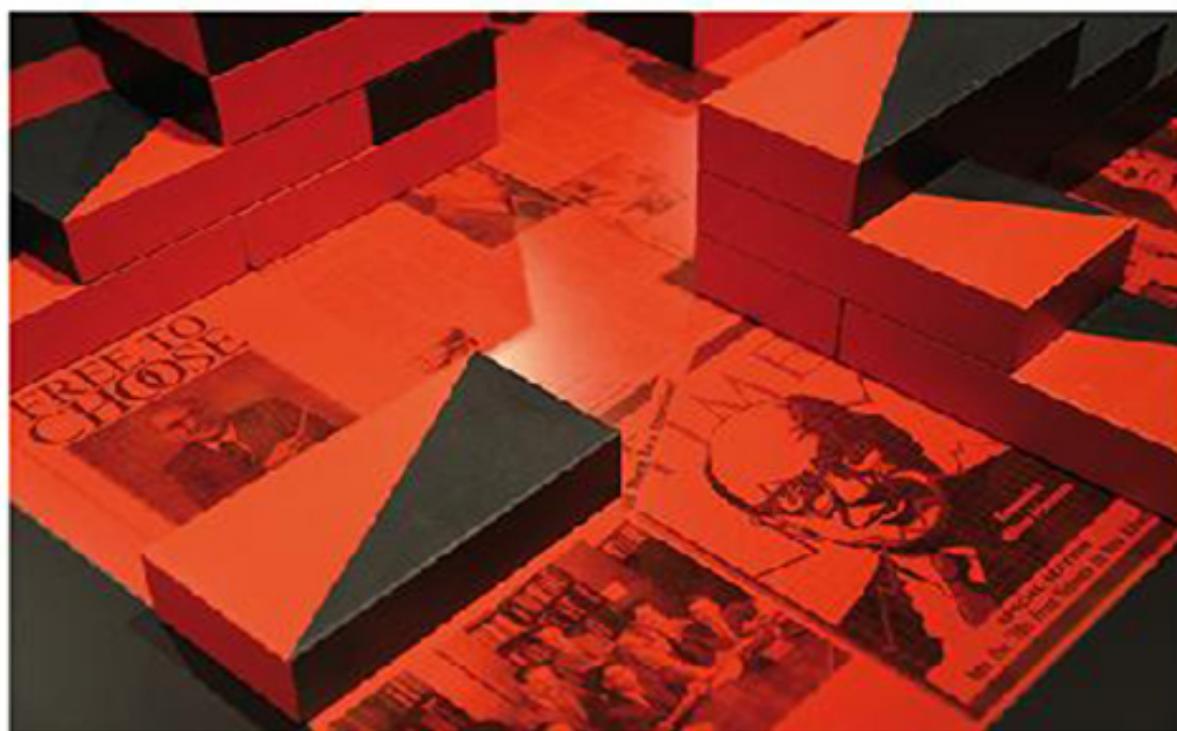


EL ARTE A CONTRATIEMPO

HISTORIA,
OBSOLESCENCIA,
ESTÉTICAS MIGRATORIAS

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ
AKAL / ARTE CONTEMPORÁNEO



AKAL
ARTE CONTEMPORÁNEO 39

DIRECTORA

Anna Maria Guasch



akal

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño cubierta: RAG

Imagen de cubierta: Patrick Hamilton, *The Chicago boy's project* (El ladrillo),
2018-2019. Detalle. Por cortesía del artista.

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Miguel Ángel Hernández Navarro, 2020

© Ediciones Akal, S. A., 2020

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

 **[facebook.com/EdicionesAkal](https://www.facebook.com/EdicionesAkal)**

 **[@AkalEditor](https://twitter.com/AkalEditor)**

ISBN: 978-84-460-5003-2

Miguel Ángel Hernández

EL ARTE A CONTRATIEMPO

Historia, obsolescencia, estéticas migratorias



Frente al tiempo lineal, acelerado y capitalizado del presente, en las últimas décadas un gran número de artistas ha tratado de explorar modalidades alternativas de experiencia temporal: interrupciones, demoras, alteraciones, saltos, discontinuidades, desincronizaciones... contratiempos que ponen en jaque un imperialismo cronológico cuyo origen puede buscarse en los albores de la modernidad y cuyos efectos llegan hasta nuestros días, multiplicados y expandidos.

Partiendo del análisis de la obra de artistas como

Rodney Graham, Tacita Dean, Fernando Bryce, Patrick Hamilton o Xu Bing, y de pensadores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Mieke Bal o José Luis Brea, los ensayos de este libro modulan esa tesis a través de una serie de cuestiones fundamentales para entender el arte y la cultura visual de las dos últimas décadas: la potencia crítica de la obsolescencia y el retorno de la materialidad, el arte de historia y su cuestionamiento de la linealidad temporal, el anacronismo y la heterocronía, las estéticas migratorias, la complejidad del arte global, el fenómeno del bienalismo y la ética curatorial, las políticas del arte o la potencia del pensamiento visual. Cuestiones todas atravesadas por la convicción de que el arte piensa y nos hace pensar, y que, hoy más que nunca, se configura como un espacio único para ensayar formas críticas y diferentes de recordar el pasado, habitar el presente e imaginar el futuro.

Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977) es escritor y crítico de arte. Profesor titular de Historia del Arte y subdirector del Centro de Estudios Visuales de la Universidad de Murcia, ha sido director del CENDEAC, Research Fellow del Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) y Society Fellow de la Society for the Humanities (Cornell University). Entre sus ensayos sobre arte y cultura visual, destacan *La so(m)bra de lo real* (2006), *Robert Morris* (2010), *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (2012) y la edición, con Mieke Bal, de *Art and Visibility in Migratory Culture* (2011). Ha publicado también los libros de cuentos *Infraleve: lo que queda en el*

espejo cuando dejas de mirarte (2004), *Demasiado tarde para volver* (2008), *Cuaderno [...] duelo* (2011) y los diarios *Presente continuo* (2016), *Diario de Ithaca* (2017) y *Aquí y ahora* (2019), y las novelas *Intento de escapada* (2013, Premio Ciudad Alcalá de Narrativa), *El instante de peligro* (2015, Finalista del XXXIII Premio Herralde de Novela) y *El dolor de los demás* (2018, Premio Libro Murciano del año). Es miembro del colectivo curatorial 1er Escalón y desde 2006 mantiene regularmente el blog *No (ha) lugar* (nohalugar.blogspot.com).

*A la memoria de José Luis Brea,
que habitó el presente pensando desde el futuro.*

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

Según el diccionario de la RAE, un contratiempo es un «accidente o suceso inoportuno que obstaculiza o impide el curso normal de algo». Pero también puede referirse a los «movimientos desordenados que hace un caballo», y, en términos musicales, a la acentuación del tiempo débil de un compás, manteniendo siempre un silencio en el tiempo fuerte. En las tres acepciones –interrupción, alteración y desacompasamiento– alude a la ruptura de lo previsto, a la frustración de la expectativa y a la emergencia de una lógica nueva que pone en jaque los patrones conocidos.

En *L'Histoire à contretemps*, Françoise Proust recurre a esta figura para resumir el pensamiento sobre la historia de Walter Benjamin[1]. Para Proust, la visión histórica de Benjamin tiene que ver, en última instancia, con la irrupción de una suspensión en el devenir de la historia, una especie de cortocircuito que hace saltar por los aires la linealidad y continuidad del tiempo. Un contratiempo que redime la historia y hace justicia al pasado. Aunque este sentido del contratiempo está cerca del accidente que irrumpe y desbarata la normalidad, en el pensamiento de Benjamin también encontramos una alusión al contratiempo en tanto que tiempo alterado, desordenado y desincronizado[2]. La propia experiencia de la modernidad remite a la presencia de tiempos contrapuestos en colisión constante. Esta sería la clave de la actitud moderna que Benjamin rescata de Baudelaire: el vivir con el paso cambiado, a la contra del tiempo moderno, como el *flâneur*, con un pie en el presente y otro en el pasado, testigo de las transformaciones pero sin dejarse devorar del todo por ellas[3]. Paradójicamente, esa misma actitud es la que, según Giorgio Agamben, caracteriza el modo de ser del contemporáneo: aquel que está dentro y fuera de su presente, «el que divide el tiempo, e inscribe en él una cesura y una discontinuidad»[4]. Y es que ser contemporáneo, para el filósofo italiano, pasa por establecer «una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia»[5]. Alterar, interrumpir, experimentar el desfase y la *discronía*. O lo que es lo mismo: habitar a

contratiempo.

Esa actitud a la contra –caracterizada por la detención, el salto y la discontinuidad, pero también por la desincronización, la demora o la anticipación– es precisamente uno de los rasgos que mejor definen al arte avanzado de la modernidad y la contemporaneidad –eso que habitualmente llamamos «arte de vanguardia»–, desde finales del siglo XIX a nuestros días. Una serie de prácticas –y esta es, enunciada de modo rápido, una de las tesis de este libro– que, más allá de sus diferencias, contextos específicos y particularidades, se encuentran atravesadas de principio a fin por un impulso común: una resistencia ante la experiencia del tiempo capitalista, un régimen cronológico cuyo origen puede buscarse en los albores de la modernidad y cuyos efectos llegan hasta nuestro presente, multiplicados, acelerados y expandidos[6].

Los ensayos de este libro, escritos durante la última década, articulan esa tesis de varios modos. Aunque no se trata de una obra sistemática, las intervenciones, lecturas y reflexiones de estas páginas se encuentran hilvanadas por una misma idea rectora: la potencia del arte para, a través del contratiempo, explorar temporalidades alternativas. El capítulo primero, «Contratiempos del arte contemporáneo», que hace las veces de introducción, trata precisamente de construir una suerte de cartografía preliminar de esta exploración. Partiendo de ese mapa preparatorio, he organizado los ensayos en tres grandes bloques que giran en torno a algunas cuestiones fundamentales del arte de las últimas décadas y su relación con el tiempo. El primer bloque, «Historia y obsolescencia», está centrado en los diversos usos del pasado, la historia y la memoria en el arte reciente. En este contexto, los capítulos 2 y 3, «El futuro fue ayer» e «Historia y fetichismo», analizan la fascinación por lo obsoleto en la cultura contemporánea e identifican diferentes modalidades de retorno del pasado en el arte y la cultura visual de nuestros días. En ambos casos, resulta fundamental el pensamiento sobre la historia de Walter Benjamin, cuyas ideas están en la base de la reflexión sobre las prácticas de historia que analizo en detalle en los capítulos 4 y 5 a través de la obra de Fernando Bryce y Patrick Hamilton. Estos artistas encarnan el papel de historiador materialista imaginado por Benjamin en sus tesis sobre la historia y cuestionan los discursos históricos establecidos. En el caso de Fernando Bryce, mediante el montaje, la descontextualización y el anacronismo, y en el de Hamilton, a través de la ficción y la puesta en crisis de la historia como

relato verídico e inamovible.

Sobre todos estos retornos del pasado, sobrevuela la cuestión del anacronismo y su potencia para traer el pasado al presente, romper la linealidad histórica y retorcer el tiempo. El anacronismo como contratiempo. Algo semejante ocurre en la segunda parte del libro con el concepto de *heterocronía*. De una manera u otra, el problema de la multiplicidad temporal preside los ensayos que reflexionan sobre las estéticas migratorias y el arte más allá de Occidente. Para centrar el debate, en el capítulo 6 intento plantear una definición del término *estéticas migratorias*, un concepto empleado de modo acrítico en muchos textos contemporáneos y que, sin embargo, posee un origen y una historia concretos que resulta necesario desentrañar. Entre los rasgos que definen a estas modalidades de acción y pensamiento, se encuentra una atención especial al cruce y convergencia de tiempos. Una heterocronía que trato de estudiar en los capítulos siguientes a través de casos particulares. En «Desincronizados», partiendo de la toma de conciencia de que la migración no sólo es un desplazamiento en el espacio, sino especialmente en el tiempo, observo algunas prácticas artísticas que muestran el conflicto temporal de lo migratorio en el arte. En «Moverse en el tiempo», me detengo en el análisis de la obra visual de Mieke Bal –de cuyas teorías, por otra parte, este libro es deudor– y planteo una lectura temporal de sus vídeos, que en cierta manera son una contraparte de sus textos sobre el tiempo trastornado. El capítulo 9, «Desvelar la tradición», lleva la reflexión a un contexto diferente, el arte chino contemporáneo, y, tomando como eje una obra del artista Xu Bing, pone en juego el conflicto temporal y la colisión de tradiciones, orígenes y tecnologías en el mundo global. Por último, en el capítulo 10 presto atención al «efecto ángel exterminador» del arte español actual, su aparente dificultad para escapar del origen y situarse como un «otro» capaz de enunciar su lugar en el contexto de la globalización.

La tercera parte del libro reúne ensayos que caminan en direcciones diferentes, pero que tienen en común una preocupación por las políticas culturales y los modos en los que el arte se expone y es recibido. El capítulo 11, «Low-fi Revolution», propone una lectura de las relaciones entre la estética del movimiento 15M y algunas de las derivas del arte político contemporáneo. Más como intuición que como análisis profundo, el texto trata de revelar el viaje de los conceptos políticos hacia el arte y su retorno, transformados, a la esfera de la política. Asimismo, se interesa por la potencia

de la obsolescencia y la precariedad en un sentido semejante al explorado en los ensayos de la primera parte del libro. Los dos siguientes capítulos se centran en la exposición como forma artística y en la figura del comisario como artífice y productor de sentido. «La demanda del comisario» esboza una suerte de «ética curatorial» que se sustenta en una negociación constante entre tres demandas contrapuestas entre sí: la de la institución, la de la obra y la del público. El comisario deberá modular esas demandas y equilibrarlas con la suya propia. De lo contrario, la exposición corre varios peligros: entre ellos, el de convertirse en propaganda de la institución, en mero entretenimiento para el público o en una especie de obra firmada por el comisario como artista. Eso es precisamente lo que examino en «La bienal como obra de arte total», donde, a través de un acercamiento al fenómeno del bienalismo, señalo la relación de «la forma bienal» con las políticas culturales neoliberales y la transformación de la experiencia artística contemporánea.

Tanto las políticas culturales como las alteraciones de la experiencia en la contemporaneidad fueron analizadas con brillantez e inteligencia por José Luis Brea, cuyo pensamiento sobre el arte, la crítica, la imagen y la cultura visual constituye un referente esencial en la teoría del arte en español. El último capítulo de este libro está dedicado a esta figura fundamental y propone una relectura de su obra a través de la idea de «anticipación». De alguna manera, su filosofía se adelantó al presente y atisbó una serie de mutaciones y potencias que sólo ahora comenzamos a comprender. Finalizar con la consideración de sus propuestas nunca atendidas del todo, más que una conclusión, es en realidad un envío y una invitación a continuar pensando, a cuestionar el orden del tiempo y a observar con atención los diversos futuros del presente.

*

Este libro recoge el trabajo de la última década. Durante varios años, acaricé la idea de escribir un ensayo sistemático sobre los usos del tiempo en el arte contemporáneo. Mientras demoraba esa obra futura cuya forma nunca acababa de llegar, no cesaba de escribir pequeños ensayos sobre artistas y problemas concretos en los que iba desgranando esas ideas que supuestamente iban a constituir el «gran» libro sobre el tiempo en el arte actual. Sólo al final, diez años después, fui consciente de que el único libro

que podía –o sabía– escribir era el que tal vez, sin saberlo, había estado escribiendo. Este libro. Un libro fragmentario, lleno de idas y venidas, reiteraciones y silencios, intuiciones generales y lecturas puntuales; un libro, no obstante, que representa bastante bien la evolución y fluctuación – también la frustración– de un pensamiento sobre el arte y la cultura visual.

Muchos de estos textos surgieron de encargos concretos, invitaciones a conferencias, libros colectivos o monográficos de revistas. Se trata, pues, de ensayos que nacen a medio camino entre la historia del arte y la crítica cultural; a medio camino también entre la academia y el mundo del arte; un paso más allá del suplemento cultural, pero un paso más acá de la historia del arte erudita. Textos intersticiales que también pretenden moverse entre disciplinas, tiempos y contextos. En ese intersticio entre lugares, y a pesar de su origen y alcance diferentes, los diversos capítulos acaban formando una constelación de problemas y teorías comunes y elaboran una visión particular del arte contemporáneo: articulan un sentido del arte como resistencia, como lugar en el que aún es posible proponer formas críticas de habitar el mundo, pero también advierten acerca de los peligros de los falsos modelos de arte político, los discursos vacíos y la banalización de la experiencia artística a través de «lo retro» (frente a la revolución del pasado), «lo intercultural» (frente al antagonismo y la complejidad de lo social) o «lo comprometido» (frente a la lógica compleja del arte crítico). En última instancia, lo que propongo es una selección de poéticas e ideas artísticas de los últimos años –una historia discontinua del arte reciente–, pero también un sentido particular y, en cierto modo normativo, de cuál es el modelo de arte que realmente necesitamos –una crítica de las prácticas contemporáneas–. Quizá por esto último, podría decirse que, por encima de cualquier otra cosa, este es un libro de crítica de arte –entendida ésta según la célebre definición de Baudelaire, «parcial, apasionada, política»[7]–. Un libro que utiliza el arte como herramienta para pensar el mundo, pero que intuye que también en él perviven las energías para transformarlo.

*

Una parte sustancial del material con el que se ha construido este libro ha sido publicada con anterioridad. Aunque he modificado y adaptado muchos de los ensayos para esta publicación, he tratado de mantener su estructura, ideas y referencias originales en la medida de lo posible.

Entiendo los textos como reacciones e intervenciones específicas a problemas situados en su tiempo. Y es también así como deben ser leídos, en conversación con el momento en el que fueron escritos.

Una versión del capítulo 1, «Contratiempos del arte contemporáneo», se publicó originalmente en *Puentes de crítica literaria y cultural* (4 [2015], pp. 68-77), y después formó parte del libro *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*, editado por Ana García Alarcón, Isabel Durante y yo mismo (Murcia, CENDEAC, 2016). Algunos fragmentos del capítulo 2, «El futuro fue ayer», fueron publicados durante varias semanas en la web de pensamiento *Salonkritik* (octubre-diciembre, 2011). Después, recompuestos en forma de capítulo de libro, aparecieron en Bernardo Pérez Andreo y Pedro Amorós (eds.), *De la indignación a la rebeldía* (Madrid, Ediciones Irreverentes, 2013). Una versión previa del capítulo 3, «Historia y fetichismo», vio la luz en un número especial sobre el fetichismo en *Revista de Occidente* (237 [2011], pp. 27-47). El capítulo 4, «Replicar la historia: repetición y anacronismo en Fernando Bryce», se publicó originalmente en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del arte* (4 [2016], pp. 45-60), y con posterioridad, ligeramente transformado, en Keith Moxey y Dan Karlholm (eds.), *Time in the History of Art* (Nueva York, Routledge, 2018, pp. 133-147). El capítulo 5, «Historia y ficción y verosimilitud», el más reciente de todos, lo escribí para el libro-catálogo *Patrick Hamilton: la historia a contraluz* (Santiago de Compostela, Dardo, 2019, pp. 133-155).

El primer texto de la segunda parte, «Estéticas migratorias», es una adaptación de la entrada que escribí para la *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 343-346). El capítulo 7, «Desincronizados», se publicó por primera vez en la revista *Arte y políticas de identidad* (2 [2010], pp. 9-24). Una versión previa del capítulo 8, «Moverse en el tiempo», apareció en el catálogo *Mieke Bal. Retrospectiva fílmica* (México, 17, Instituto de Estudios Críticos, 2015, pp. 33-47). El capítulo 9, «Desvelar la tradición», nació como conferencia invitada al «International Symposium on the *Background Story*», celebrado en el Inside-Out Museum de Beijing (13-14 de diciembre de 2013), y posteriormente se publicó en Tim Murray (ed.), *Critical Essays on Xu Bing's Background Story and his Oeuvre* (Beijing, Life Bookstore Publishing, 2016, pp. 31-50). El capítulo 10, «El tiempo de la fuga», se escribió para el catálogo de la exposición *El ángel exterminador. A Room for*

Spanish Contemporary Art, comisariada por Fernando Castro en el Centre for Fine Arts, Bruselas, entre 28 de abril y el 20 de junio de 2010 (Madrid, SEACEX, 2010, pp. 80-115).

El capítulo 11, «*Low-fi Revolution*», nació de la invitación de Fernando y Ernesto Castro para participar en el libro colectivo *El arte de la indignación* (Salamanca, Delirio, 2012, pp. 103-122). El capítulo 12, «La demanda del comisario», se publicó en el número monográfico «Ethics» de la revista *Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship* (12 [2011], pp. 5-13). El capítulo 13, «La bienal como obra de arte total», fue escrito para un monográfico de la *Revista de Occidente* sobre la cuestión del bienalismo (393 [2014], pp. 11-27). Por último, el capítulo 14, «El pensamiento anticipado», es el resultado de la invitación al Coloquio Internacional *Las tres eras de la imagen. Actualidad y perspectiva de los estudios visuales*, organizado por el Centro de la Imagen y 17, Instituto de Estudios Críticos, en Ciudad de México, del 15 al 17 de marzo de 2015. El texto se publicó en el libro *Los cuerpos de la imagen* (México, Diecisiete, 2018).

*

En estos diez años, he tenido la suerte de encontrar a personas e instituciones cuya generosidad y apoyo no puedo dejar de agradecer en estas páginas. Muchas de las ideas sobre la temporalidad y las estéticas migratorias surgieron y evolucionaron tras el contacto con la obra de Mieke Bal. Tener la oportunidad de trabajar a su lado –y sobre todo experimentar su amistad, decisión y empuje– ha sido uno de los mayores regalos que me ha proporcionado la vida académica. En 2008 tuve el privilegio de comisariar junto a ella la exposición *2Move: Movimiento doble/Estéticas migratorias*. Esa fue la primera de una serie de colaboraciones que se han extendido en el tiempo y, afortunadamente, parecen no tener fin. Agradezco al ICA de la Región de Murcia y al Zuiderzee Museum de la ciudad de EnkhuiZEN su confianza y apoyo en aquella exposición que, de algún modo, fue el inicio del proceso de pensamiento que culmina en este libro. Algunas de las ideas que surgieron allí se encuentran en la base de mi interés por la temporalidad y las tecnologías obsoletas. Ese fue el tema de mi proyecto de investigación en el Sterling and Francine Clark Art Institute entre febrero y junio de 2010. Ese cuatrimestre tal vez haya sido el más productivo de toda mi carrera. Allí tuve la suerte de discutir mi trabajo con

Keith Moxey y Michael Ann Holly, a quienes les debo, aparte de su desprendida hospitalidad, una precisa respuesta a muchas de las ideas de estos textos. También fueron tremendamente provechosas las dos estancias de las que disfruté en la Society for the Humanities de la Universidad de Cornell. Primero, como beneficiario de una beca de movilidad José Castillejo, entre octubre y diciembre de 2011, y, después, como Society Fellow, durante el curso académico 2015-2016. En ese último periodo, tuve la oportunidad de confrontar la investigación sobre la temporalidad con el resto de los becarios de la Society for the Humanities y presentar mi trabajo en el Congreso «Time, on the Critical Edge». Agradezco al personal de la Society y especialmente a su director, Timothy Murray, el apoyo logístico y el soporte afectivo e intelectual durante esos meses. También en Cornell pude poner en común muchas de las ideas de este libro en el seminario de posgrado «Counter-Time: Anachronism and Obsolescence in Contemporary Art». Y en ese mismo lugar tuve la enorme suerte de coincidir con Enzo Traverso y descubrir en él a un interlocutor de lujo con quien discutir durante horas sobre el sentido benjaminiano de la historia y la potencia del arte para dar cuenta del pasado.

Una parte importante de este trabajo se ha llevado a cabo gracias a dos proyectos de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad: «Temporalidades de la imagen: anacronismo y heterocronía en la cultura visual contemporánea» (2013-2016), del que fui investigador principal, y «El espacio articulado: contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual» (2016-2018), dirigido por Jesús Segura. También ha resultado esencial el apoyo de VISUM, el Centro de Estudios Visuales de la Universidad de Murcia, auspiciado por la Fundación Séneca y liderado por Alejandro García Avilés.

Otras muchas personas han sido fundamentales en la redacción de estos textos. Las invitaciones y propuestas de Fernando Castro, Ernesto Castro, Fernando Larraz, Bernardo Pérez Andreo, Viktor Misiano, María Virginia Jaua, Michael Kelly, Shin-Yi Yang o Dan Karlholm se encuentran en el origen de alguno de estos ensayos. También han sido de gran ayuda las conversaciones y discusiones con colegas y amigos como Juan Antonio Suárez, Álvaro de los Ángeles, Luis Vives Ferrándiz, Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta, Vicente Luis Mora, Amelia Groom, Christine Ross, Francisco Jarauta, Graciela Speranza, Remedios Perni, Aurora Fernández Polanco, Simon Crithley, Michael Kelly, Renate

Ferro, María Ángeles Sánchez Rigal, Sergio Porlán, Pablo Genovés o Ernst van Alphen. Y las aportaciones constantes de mis estudiantes de doctorado, Irene López, Rocío Abellán, César Novella, Tatiana Abellán, Theor Román, Patricia García Gómez, Rodrigo Carreño y Javier Jiménez Leciñena.

También debo hacer explícito el agradecimiento a mis compañeras del colectivo curatorial 1er Escalón, Ana García Alarcón e Isabel Durante. Con ellas, entre otras muchas cosas, comisarié la exposición *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad* en el CENDEAC, Murcia (2016). Allí pudimos trasladar al espacio expositivo algunas de las preocupaciones de este libro y volví a ser consciente de la centralidad de las obras en la producción de pensamiento. El arte piensa y hace pensar. Por eso quisiera agradecer especialmente la contribución de los artistas sobre cuyo trabajo escribo en este libro. Y me gustaría destacar la ayuda y cortesía de Fernando Bryce, Patrick Hamilton, Gonzalo Ballester, Daniel Lupión, Xu Bing, Santiago Sierra, Mieke Bal y Michelle Willams Gamaker. Asimismo, agradezco la asistencia de Sara S. Guerrero en la edición final de este manuscrito.

He aprendido y he crecido como historiador del arte gracias a los libros de Akal. Los de esta colección en particular me abrieron la puerta a un mundo que transformó por completo mi modo de pensar y escribir sobre el arte. Por esa razón, que este libro vea la luz en Akal/Arte contemporáneo me hace especialmente feliz. Y no puedo dejar de manifestar mi gratitud a Anna Maria Guasch y a Jesús Espino por confiar en estos textos y darme la oportunidad de convertirlos en ese libro que no supe escribir.

Por supuesto, esta larga lista de agradecimientos no estaría completa sin mi familia y mis amigos, que han alentado este trabajo lento y silencioso. Sobre todo, Raquel. Siempre.

Y, por último, José Luis Brea. Este libro está dedicado a su memoria. Su pensamiento marcó un antes y un después en la reflexión sobre el arte y la visualidad en España y en Latinoamérica. En septiembre de 2020 se cumplen diez años de su muerte. El recuerdo de su amistad es uno de mis bienes más preciados.

Murcia, 30 de diciembre de 2019

[1] Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, París, Éditions du Cerf, 1994.

[2] Walter Benjamin, «Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo», en *Obras*.

Libro I/Vol. 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 87-301.

[3] Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1994; véase Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1991.

[4] Giorgio Agamben, «¿Qué es lo contemporáneo?», en *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 17-27, p. 26.

[5] *Ibid.*, p. 18.

[6] Véase, entre otros, David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

[7] Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 101.

1. CONTRATIEMPOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En *Punto omega*, Don DeLillo describe la experiencia de un visitante que se encuentra en una galería frente a *24 Hour Psycho* (1993), la obra de Douglas Gordon que consiste en la ralentización del célebre filme de Alfred Hitchcock hasta llegar a las veinticuatro horas de duración (Fig. 1)[1]. En la sala, protegido por la oscuridad y bañado por la luz de las imágenes, el protagonista de la novela de DeLillo tiene la sensación de habitar un tiempo diferente y encontrarse frente a un modo de percepción alternativo al de la vida cotidiana. Para el personaje, como para cualquiera que haya experimentado la instalación de Gordon, el tiempo se ralentiza, casi parece que se detiene, aunque nunca se detenga del todo. La obra provoca una apertura del tiempo de la imagen cinematográfica. Nos hace conscientes de los intersticios que hay entre un plano y otro, nos muestra que esa continuidad aparente de la imagen-movimiento es, en efecto, sólo aparente, y nos invita, en última instancia, a mirar en los intersticios, en las elipsis entre fotograma y fotograma, en esos lugares que no tienen lugar cuando la imagen se desarrolla a su velocidad habitual, 24 imágenes por segundo. Gordon, pues, abre la imagen. La abre deteniéndola, pero no del todo. No la ofrece como algo estático, como una imagen-fija, sino como una imagen que está a medio camino entre la imagen-fija y la imagen-movimiento, una imagen que, como expresa el protagonista de la novela de DeLillo, es «puro cine, puro tiempo».

Al personaje de DeLillo las imágenes acaban produciéndole una toma de conciencia del tiempo, una experiencia temporal en la que, al final, «uno es consciente de que está vivo». Se trata de la sensación de habitar un tiempo diferente, un tiempo otro, alejado del rumor de la calle. Un tiempo que no es, sin embargo, el tiempo detenido, eterno y quieto, que habitualmente encontramos en el espacio artístico. No se trata de un tiempo sin tiempo –y esto es lo que más parece interesar a DeLillo– sino más bien de un tiempo

otro. Un tiempo que se mueve a una velocidad para la que no llegamos a estar preparados. Porque la imagen nunca llega a detenerse del todo, de modo que no hay una posibilidad de *acompañamiento* total. El tiempo nunca está ahí como quisiéramos que estuviera. Y de esa manera, paradójicamente, somos conscientes de él.



Fig 1. Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993.

La obra de Gordon es una apertura del tiempo, pero también una apertura de la tecnología. El artista abre la imagen filmica como quien abre un juguete. La desmonta, la *hackea*, la profana o, como ha sugerido Nicolas Bourriaud, la *posproduce*[2]. Se apropia de las imágenes y les otorga un nuevo significado que, sin embargo, no borra totalmente el sentido primigenio, sino que lo pervierte, lo resquebraja y lo hace evidente. Abrir la imagen es aquí abrir el tiempo. Y abrir el tiempo es, sin duda, espacializarlo, crear un intersticio, un lugar para habitarlo.

En última instancia, lo que le interesa a Gordon es producir una experiencia temporal autoconsciente. Una experiencia que nos conduzca hacia un tiempo alternativo. La imagen como un contratiempo. Un tiempo a la contra. A la contra del tiempo moderno. A la contra de ese tiempo estandarizado que Sylviane Agacinski ha llamado «la hora occidental» y que no es otra cosa que el tiempo del trabajo, del progreso, de las máquinas, un tiempo sobre el que el sujeto ya ha perdido toda posibilidad de soberanía[3]. El tiempo acelerado que surge de la experiencia de la modernidad. La célebre escena de *Tiempos modernos* en la que Chaplin, extenuado por la cadena de montaje, comienza a atornillar todos los objetos que tiene a su alrededor, sirve de metáfora perfecta –quizás algo exagerada, es cierto– para esa modernidad que expande el ritmo de la máquina a la cotidianidad, produciendo sujetos que interiorizan y hacen suyos los

tiempos de la cadena de producción (Fig. 2).



Fig. 2. Charles Chaplin, *Tiempos modernos*, 1936.

El nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la «sujeción» a un tiempo que ya no era el de los cuerpos sino un tiempo ajeno, el tiempo de la sucesión y la repetición acelerada de lo mismo que favoreció la creación de «esclavos temporales»[4]. En cierto modo, se podría decir que la modernidad instauró el tiempo único de la producción y la tecnología – único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso–, el tiempo de la continuidad y la velocidad o, como ha sugerido Mary Ann Doane, el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, los tiempos de la so(m)bra, que escapan a la luz del espectáculo[5]. Se trata del ritmo de la producción, que elimina todo aquello que no sirve para que el sistema funcione de modo correcto: los afectos, las emociones, todo aquello que no puede ser fácilmente absorbido y comercializado. Autores como Paul Virilio o Hartmut Rosa han teorizado sobre esa maquinización, aceleración y desaparición progresiva del tiempo que caracteriza a nuestra era[6].

Para Hartmut Rosa, la aceleración es precisamente una de las características fundamentales del mundo actual[7]. Se trata de un proceso que hunde sus raíces en los inicios de la era industrial y que puede observarse a tres niveles: la aceleración de la tecnología, la de los cambios sociales y la del ritmo de la vida diaria. Tres ámbitos relacionados que nos hacen experimentar el presente de modo acelerado. Un presente hipermoderno en

el que el propio tiempo tiende a su desaparición[8]. Ya no nos vale la rapidez; ahora es necesaria la instantaneidad. Aquí y ahora. Sin esperas. Las cosas suceden en tiempo real. En un parpadeo. A eso es a lo que Manuel Castells llama «tiempo intemporal» o John Urry «tiempo instantáneo»[9]. Un tiempo sin tiempo. Ya David Harvey advirtió que la condición de nuestro tiempo tenía que ver con una compresión espacio-temporal en la que tanto el tiempo como el espacio se reducen[10]. Una anulación paulatina de las distancias y los tiempos de espera producida en última instancia gracias a una aceleración de los flujos del capital: cuanto más rápido circula la mercancía, más crece el sistema.

Si lo pensamos bien, frente a ese tiempo capitalizado, transparente y acelerado, el tiempo de la obra de Douglas Gordon, con la que comienza este texto, propone un tiempo tangible, un tiempo que el sujeto casi puede apresar con sus manos. Duración pura. Más allá del tiempo de los relojes, más allá del tiempo artificial. Un tiempo material, denso, dilatado, habitable; una *room-time*, una habitación de tiempo. Una experiencia que, como ha observado Luciano Concheiro en su crítica de la aceleración contemporánea, suspende el flujo temporal a través de la potencia del instante: «un parpadeo durante el cual sentimos que los minutos y las horas no transcurren»[11].

24 Hour Psycho es uno de los múltiples ejemplos del interés que en los últimos años ha mostrado el arte contemporáneo por el problema de la temporalidad. Esta desnaturalización del tiempo y toma de conciencia de la experiencia temporal se ha convertido en uno de los lugares centrales del arte de las últimas décadas, especialmente –aunque no sólo– en lo que se ha llamado el *time-based art*, el arte de la imagen-tiempo. Obras detenidas, que flotan, a cámara lenta, a cámara rápida..., movimientos desnaturalizados, repeticiones, interrupciones, saltos temporales, discontinuidades, anacronismos, asincronías, desincronizaciones... A través de las más variadas estrategias y disciplinas, un gran número de artistas contemporáneos han comenzado a cuestionar la temporalidad hegemónica del presente, desfigurando y reelaborando la experiencia de ese tiempo lineal, estandarizado y «monocrónico» de la modernidad.

Algunas de estas estrategias han sido brillantemente analizadas por Graciela Speranza en *Cronografías*[12], un ensayo que observa los diferentes modos en los que arte y la literatura de la contemporaneidad resisten tanto a la aceleración y la velocidad de lo moderno como a ese estancamiento

contemporáneo del tiempo que François Hartog llamó «presentismo»[13]. Una tesis semejante es la defendida por Christine Ross, quien, tomando como punto de partida de esta reacción al régimen presentista, ofrece una extensa cartografía de prácticas y modos de hacer que alteran los usos hegemónicos del tiempo[14]. Más allá de la desnaturalización, perversión o profanación del movimiento de las imágenes, Ross sostiene que las resistencias al tiempo establecido son también centrales, por ejemplo, en la reflexión en torno a los discursos de la memoria y la historia, un trabajo que pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde presente y pasado se encuentran conectados y en constante movimiento.

Esta revisión de las cronologías hegemónicas a través de las imágenes coincide con la emergencia de toda una serie de propuestas historiográficas y metodológicas –como la historia anacrónica de Georges Didi-Huberman o la *Preposterous History* de Mieke Bal–[15] que plantean modelos de análisis de las imágenes caracterizados por la introducción de múltiples niveles temporales que se proyectan a través de la historia. Como ha sugerido Keith Moxey, dicha multiplicidad temporal adquiere un papel esencial en el escenario del arte contemporáneo global, donde un cúmulo de líneas temporales provenientes de diversos contextos del globo confluyen de modo antagónico y conflictual en lo que llamamos «el mundo contemporáneo», de manera que cualquier intento de escritura acerca del arte del presente necesita repensar el concepto de tiempo y valorar tanto la multiplicidad temporal –heterocronía– como la inversión del tiempo y la historia –anacronismo–[16].

Como quiera que sea, lo que está claro es que una breve mirada al arte contemporáneo de las últimas décadas encontrará toda una serie de poéticas que tienen al tiempo como centro de reflexión. En todos los casos, la dimensión del tiempo es utilizada como un arma de resistencia frente a los regímenes hegemónicos de temporalidad. Resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro. Tiempo desnaturalizado, profanado, tiempo de vida, subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Tiempos que alteran el modelo temporal instituido por la modernidad.

En lo que sigue trataré de exponer algunas de estas estrategias a través de las cuales el arte contemporáneo se enfrenta a su tiempo histórico. La tesis que pretendo mostrar es bien simple y está enunciada desde el principio: los

artistas proponen contratiempos, temporalidades alternativas que desmontan y cuestionan el régimen temporal hegemónico del presente.

En busca del tiempo perdido

Parece que hoy tenemos claro que no es posible pensar acerca del arte visual sin introducir de entrada la cuestión del tiempo. ¿Cómo hablar de escultura o pintura, por ejemplo, sin aludir a la experiencia perceptiva, a la narración detenida, a los tiempos de lectura de la imagen? Esto se hace aún más evidente cuando nos referimos al arte de las vanguardias, cuya reflexión sobre el tiempo se hizo presente a todos los niveles: desde la multiperspectiva del cubismo a la velocidad de los futuristas, pasando por el tiempo psíquico del surrealismo. El tiempo es un componente central de las artes plásticas.

Sin embargo, durante bastantes décadas, el tiempo fue expulsado del arte visual. El modernismo, la lectura hegemónica del arte del XX que configuró modos de ver, de experiencia, de producción y de exhibición, intentó abolirlo por todos los medios. Partiendo de la célebre división establecida por Lessing entre artes del espacio y artes del tiempo, críticos como Clement Greenberg[17] –durante los años cuarenta y cincuenta– o Michael Fried[18] –a lo largo de los sesenta– construyeron un sentido de lo moderno vinculado a la especificidad del medio: el tiempo era propio de la música o de la literatura; el arte visual, sin embargo, se desarrollaba en el espacio, sin tiempo. A partir de esas premisas, Greenberg y Fried concibieron modelos de experiencia estética centrados en la eliminación del tiempo. Modelos que sostenían que la experiencia que podía proporcionar la pintura o la escultura debía ser puramente visual, establecida a través de una especie de una «presenteidad» –*presentness*– alejada del tiempo de vida. Por esa razón, entre otras cosas, abogaron por un arte abstracto, más allá de la narración, de la política, de la historia..., de la vida. Un arte autónomo, puro, que convertía lo artístico en algo cercano a lo sagrado. La pintura de Pollock y la escultura de David Smith fueron para Greenberg la culminación de ese proceso de eliminación del tiempo que para él había comenzado mucho antes, con Manet, en los inicios del arte moderno.

A pesar de su preeminencia institucional, desde finales de los años cincuenta, ese modelo de visión comenzó a ser cuestionado por artistas, teóricos y críticos. En 1977, en su célebre *Pasajes sobre la escultura*

moderna, Rosalind Krauss mostró cómo el discurso sobre el arte moderno, y en particular sobre la escultura, había sido creado a través de la eliminación del tiempo, y dejó claro que una historia de la escultura moderna –del arte moderno en general– no podía ser llevada a cabo sin introducir la dimensión temporal[19]. Una dimensión que había sido fundamental desde los inicios de la modernidad y que lo era aún más en ese momento, con la entrada en el ámbito artístico de toda una serie de nuevas prácticas y disciplinas esencialmente temporales que dejaban patente la artificialidad de la concepción modernista del arte. Estas nuevas disciplinas –el vídeo, el cine, la fotografía o la *performance*– reclamaban el tiempo como categoría crítica. De esa manera, tras un periodo caracterizado por una absoluta «cronofobia» –por decirlo en palabras de la crítica Pamela Lee–[20], el tiempo comenzó a convertirse en una preocupación central para los artistas y los críticos, y podría decirse que, a partir de ese momento, tuvo lugar una especie de «recuperación del tiempo perdido» que adquirió las más diversas formas y estrategias.



Fig. 3. Robert Morris, *ContinUoUs Project Altered Daily*, 1969.

El trabajo con la duración y la experiencia de los marcos temporales fue, por ejemplo, esencial en el neodadaísmo y el desarrollo del arte de la *performance*, desde el célebre *4'33''* (1951) de John Cage, donde el tiempo marcaba la duración de la pieza, hasta las *One Year Performances* (1978-1986) de Tehching Hsieh, caracterizadas por la realización de

acciones radicales durante un tiempo preciso, en este caso, un año. Y junto a esta preocupación por el tiempo como delimitador de la acción, un gran número de artistas comenzó a interesarse por otra cuestión que había estado fuera del radar del modernismo: el proceso, la fenomenología del hacer, todo aquello que precedía al momento en que la obra se situaba casi como por arte de magia en la galería –el único lugar que interesaba al crítico modernista–. Artistas como Robert Morris o Robert Rauschenberg mostraron esa importancia de la temporalidad de la obra antes de ser finalizada, o incluso más allá, dejando claro que no había una obra al final, sino que la obra era el propio proceso, como sucedía en *Continuos Project Altered Daily* (1969), de Morris, donde el concepto de obra acabada es puesto en cuestión a través de la alteración continua de la obra durante las semanas que duraba la exposición (Fig. 3).

Se trataba de introducir el tiempo real en la obra de arte. Y esa misma introducción del tiempo natural fue esencial en las reflexiones temporales que inauguró el *Land Art*, presidido desde un principio por un intento de alinear y conjugar temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes: tiempo geológico, tiempo astral, tiempo humano, tiempo cultural y afectivo. La obra de Rauschenberg es un claro ejemplo de todo esto. Un problema que es contemporáneo también de ciertas escrituras artísticas del momento, especialmente visible en los textos de George Kubler, que afectaron e influyeron a toda una generación de artistas durante los sesenta[21].

La reflexión sobre el tiempo perceptivo fue otra de las maneras de recuperar el tiempo perdido. Desde el minimalismo, los artistas fueron conscientes de que la obra no podía ser experimentada en un vistazo, en un golpe de vista que sucedía en esa *presentness* que reclamaban los modernistas, sino que era necesario experimentarla temporalmente en el espacio, tanto a través del cuerpo como de la mente. La obra se leía y se interpretaba, había un proceso temporal en la experiencia artística que comenzó a ser puesto de relevancia. El espectador, de este modo, también recuperaba el tiempo que le había sido arrebatado.

Por último, podría decirse que la temporalidad fue central para otros muchos artistas que desde el arte conceptual reflexionaron sobre la subjetividad y la identidad. Quizás el ejemplo más claro de esto es la obra de On Kawara, tanto sus *Date paintings* (Fig. 4), pinturas de fechas que señalaban el día de su producción, como en sus telegramas y postales

realizados como marcadores temporales de la existencia, o sobre todo su *One Million Years* (1999), libros en los que están escritos un millón de años hacia el pasado y hacia el futuro y que hacen visible, al menos en su significado lingüístico, la metáfora de «hace mucho, mucho tiempo» o «en un futuro muy, muy lejano». El tiempo se convierte en una dimensión presente e ineludible.

Estos serían algunos de los innumerables ejemplos de trabajo con el tiempo durante los años sesenta y setenta. Un periodo en el que la dimensión del tiempo volvió a ser crucial para entender la experiencia artística. Como también lo fue, según Martin Jay, el lenguaje, el cuerpo o la política, en definitiva, la vida, que había sido expulsada del arte por los modernistas y que ahora volvía con intensidad recobrada[22]. De esta manera, como argumentó Hal Foster, el arte de las neovanguardias de los años sesenta y setenta suponía la culminación de uno de los objetivos centrales de las vanguardias históricas y de todo el arte moderno desde sus inicios: la ruptura de los límites entre el arte y la vida[23].

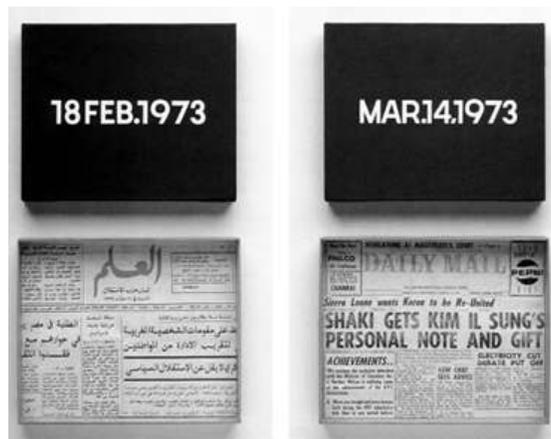


Fig. 4. On Kawara, *Date Painting (Mar. 11. 1967)*, 1967.

Tiempo desnaturalizado, tiempo abierto, tiempo afectivo

Tras la recuperación del tiempo, esta dimensión ya no se marchó de la práctica artística, ni de la reflexión crítica[24]. Y poco a poco se ha convertido en una categoría cuyo uso sirve para mostrar las resistencias de una obra a ciertas ideas centrales de la modernidad. Frente a la aceleración, la monocronía o el tiempo capitalizado, las experiencias temporales que