

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 Benjamin¹. 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 desincronizado². 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 ellas³. Paradójicamente, esa misma actitud es la que, según Giorgio Agamben, caracteriza el modo de ser del contemporáneo: aquel que está

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.

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 expandidos⁶.

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

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.

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 acríptico 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, acaricié 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.

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

*

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.