

Keith Moxey— ¿Qué tiempo es mañana?

Familiarizados con la idea de que el tiempo es una construcción, una invención, que depende de la ingenuidad humana para obtener sus múltiples definiciones, a menudo olvidamos que también es un concepto moldeado por las relaciones de poder. A principios del modernismo y en el contexto de una conciencia poscolonial según la cual el tiempo no fluye a la misma velocidad en todo el mundo, poder localizar dónde ocurre el tiempo se ha convertido en un problema. ¿Dónde está ocurriendo el tiempo, en Nueva York o en Nairobi? Esta charla explora los dilemas que se le presentan a la escritura histórica por la dificultad actual de determinar dónde puede estar sucediendo el tiempo.

Tal vez la mayor dificultad para entender la naturaleza histórica de lo contemporáneo —y más específicamente, del futuro— no reside en el constante incremento de la velocidad con la que ocurren los eventos, o en la instantaneidad de la comunicación en la era del internet, sino en la dificultad de lograr acuerdos con la naturaleza del desarrollo temporal¹ asincrónico. Si reconocemos que el tiempo tiene distintos valores en distintos lugares del mundo poscolonial, es difícil seleccionar una dimensión dentro de su multiplicidad, cuyas características definen un periodo; por ejemplo, lo “contemporáneo”. ¿En qué terrenos puede reducirse un relato a múltiples esquemas temporales que privilegien una narración en particular?² ¿Puede la sincronía reconciliarse con la *asincronía* —una idea del tiempo con muchos esquemas— o acaso esta maniobra da como resultado una contradicción, un obstáculo insorteable hacia cualquier prospecto futuro para lo que llamaremos historia “universal”? Para ser más directos, la cualidad no sincrónica del paso del tiempo no puede cuadrarse con la creciente necesidad de una narrativa histórica.

La creciente conciencia sobre la multiplicidad del tiempo ha llamado la atención de un gran número de historiadores y críticos de arte, así como de una exhibición en el Tate Modern.³ Nicolás Bourriaud, el curador de la exhibición *Altermoderno*, sostiene que ya terminó la posmodernidad y que nos encontramos en un momento que él etiqueta como “altermodernidad”, un término que se debe entender, más que como un periodo, como un momento, ya que no guarda relación alguna con el pasado.

Una característica del ahora es su *heterocronía*, es decir, “una visión de la historia humana integrada por múltiples temporalidades”.⁴ La postura de Bourriaud intenta evitar las implicaciones teleológicas que a menudo han marcado esfuerzos anteriores de periodización, así como connotaciones forzosamente esencialistas asociadas con un intento de definición y narración. En vez de imaginar una proliferación de historias —una para cada una de las distintas manifestaciones del tiempo— Bourriaud asume que la contemporaneidad es ahistórica. La heterocronía se traduce como acronía. La multitud del tiempo, la cantidad de formas de flujo del tiempo y la

potencial dificultad de disminuir su velocidad, se interpretan como la evidencia de la ausencia de tiempo. Empero, al intentar evadir lo atractivo que puede ser el tiempo “universal”, esta estrategia fracasa en reconocer la posibilidad de que el tiempo posee muchas texturas y dimensiones. Las trayectorias heterocrónicas atravesadas por distintas culturas se rechazan en favor de un “no tiempo”, que alisa y olvida las especificidades de la ubicación geográfica y cultural.⁵

La naturaleza heterocrónica de las culturas del mundo, incluyendo sus incoherencias e inconmensurabilidades, sólo puede articularse mediante la referencia de un común denominador. En el contexto actual, sería una falsedad no reconocer la presencia de un sistema de tiempo dominante puesto en marcha durante el periodo colonial. La distinción entre los colonizadores y los colonizados, frecuentemente marcada por cuestiones raciales, sirve para reforzar el sentido de supremacía de los exploradores blancos cuyos regímenes económicos y militares pudieron dominar al mundo. Tales actitudes se confirmaron posteriormente con las filosofías occidentales de fines del siglo XIX, es decir, con la Ilustración, cuando un sistema epistémico, basado en la idea de objetividad rigurosa, garantizaba un deseo insaciable de conocer y, con ello, controlar al mundo. Esto parecía fácil, hasta hace relativamente poco tiempo, para los académicos europeos y estadounidenses dedicados al estudio del arte moderno y contemporáneo, con el propósito de ignorar el arte producido en culturas fuera de Occidente.⁶

Las narrativas suprimidas que están fuera de tiempo a causa de la institucionalización del tiempo colonial ofrecen posibilidades ilimitadas para los futuros historiadores: muchas de estas historias quedan por escribirse y la relación entre sí, así como con la historia dominante de la modernidad, aún debe contarse. Al escribir sobre el arte contemporáneo de Europa del Este, Piotr Piotrowski describe la situación de la siguiente manera:

El centro dicta los cánones, la jerarquía de valores y de normas estilísticas; la periferia tiene que adoptarlas en el proceso de recepción. Puede pasar, claro, que la periferia tenga sus propios artistas sobresalientes, pero el reconocimiento y su consagración en la historia del arte depende del centro, de las exhibiciones organizadas en Occidente y en los libros publicados en los países occidentales.⁷

El libro de Terry Smith *What is Contemporary Art?*⁸ (¿Qué es el arte contemporáneo?) es, tal vez, el intento más ambicioso escrito a la fecha para reflexionar sobre los problemas históricos que surgen en el arte contemporáneo mediante la desacreditación de conceptos teleológicos del tiempo histórico. Las reflexiones de Smith coinciden

con aquellas articuladas por Bourriaud al dudar de si lo contemporáneo puede o debe tratarse como un periodo:

Ya no se siente como “nuestro tiempo”, porque “nuestro” no puede estirarse lo suficiente para abarcar su contrariedad. Ni tampoco es “un tiempo”, porque si lo moderno se inclinara sobre todo a definirse como un periodo, y clasifica el pasado en periodos, en la contemporaneidad la periodización es imposible. La única cosa potencialmente permanente en este estado de las cosas es que puede durar una cantidad no específica de tiempo: el presente puede volverse, perversamente, “eterno”.⁹

Como Bourriaud, Smith quiere evitar lo que percibe como peligros “esencializantes” inherentes al proyecto de periodización, mediante la argumentación de que el arte contemporáneo es demasiado diverso para describir o categorizarse en cualquier modalidad. La contemporaneidad está marcada por lo imposible de su definición; es un momento histórico que se identifica por antinomias irreconciliables. La ironía inconsciente de esta postura es que reemplaza un esencialismo por otro: si la periodización depende de la identificación y de la definición de características temporales, también lo hace la idea de un vacío atemporal, de un “no tiempo”.

Así como el argumento de Smith es un reto dramático hacia una teoría evolutiva de la historia, y expresa una amplia y legítima insatisfacción con su falta de justicia hacia la experiencia histórica, también afirma que la historia ha llegado a su fin, y que la estructura narrativa de la que ha dependido la atribución de significado al pasado ya no es relevante. Un ataque al esencialismo inherente de la narrativa, no obstante, tiene tantos resultados favorables como desfavorables: al negar la legitimidad de un concepto hegemónico del tiempo, el argumento niega también el significado a todos los sistemas de tiempo y sus narrativas consecuentes, muchas de las cuales tradicionalmente se han marginalizado. Al eliminar el tiempo “universal”, esta perspectiva no sólo elimina diferencias entre lapsos temporales, sino también la posibilidad de que existan otras formas de contar el tiempo.

En contraste con el deseo de ordenar lo coetáneo para prescindir de la necesidad de una periodización total, permanece una compulsión duradera de entender lo contemporáneo como un periodo, como el arte de un momento histórico, por ejemplo, que sucede al modernismo y al posmodernismo. Si lo contemporáneo como un periodo se incorpora a una narrativa evolutiva identificada con el modernismo, entonces simplemente se vuelve otra etapa en una historia familiar, pero desacreditada. Privilegiar el presente y los rasgos de las culturas que dominan la escena interna, como el lugar al final del tiempo del cual otros momentos pueden calibrarse

y evaluarse, extiende la estructura historicista de un entendimiento del pasado al implicar que el presente cumple con un desarrollo histórico.

De la misma forma que la escritura histórica de los siglos XIX o XX, lo contemporáneo se vuelve el último lugar desde cuya perspectiva exaltada es posible discernir las obras de un “espíritu” hegeliano. La narrativa, la forma retórica a la cual pertenece la escritura histórica, parece insistir en que el presente no puede concebirse como un periodo sin estar incorporado a una narrativa teleológica. Si la cronología reside en agendas ideológicas, entonces las relaciones de poder de las que dependen no pueden ignorarse.

Al no creer que la contemporaneidad occidental goza de una posición privilegiada en la secuencia progresiva de periodos históricos, su condición posmoderna continúa buscando entender su propia situación.¹⁰ ¿Y ahora qué? Tal vez la misma materialidad de la cultura, los vestigios físicos del paso del tiempo con su exigencia de una respuesta perceptual y cognitiva del espectador, sugieren otra forma de pensar el tema de la periodización. George Kubler, el historiador del arte con un acercamiento más poético al acertijo del tiempo, escribió: “El reloj cultural [...] camina principalmente sobre fragmentos arruinados de materia, recubiertos de tiraderos de basura y cementerios, de ciudades abandonadas y pueblos enterrados”.¹¹

Para cualquier estudio de lo visual, las huellas y rastros de la existencia del tiempo se encuentran en los artefactos. Muchos, sino es que todos esos objetos, han estado adscritos a una estética y a una presencia ontológica que les impide acomodarse dentro de los sistemas epistemológicos. Intiman en exceso de lo enteramente comprensible, algo que el lenguaje no puede capturar. Incluso si las imágenes sirven como registros del tiempo y del lugar de su creación, también apelan a los sentidos y poseen una fuerza afectiva que les permite llamar la atención en ubicaciones temporales y culturales, lejos de los horizontes en que fueron creadas.

La dimensión fenomenológica de la historia del arte siempre ha insistido que un artefacto visual puede crear su propia historia. Al argumentar que las imágenes piden atención y demandan interpretación, varios pensadores actuales han desarrollado el concepto de *anacronismo* como medio para describir el proceso de meditación entre artefactos que tanto solicitan una respuesta afectiva y que invitan al deseo del historiador contemporáneo o el crítico a crear significado.¹² Al poner énfasis en la contemporaneidad de su respuesta a las imágenes y al acomodar la historicidad de sus propias ubicaciones temporales en los relatos de los horizontes históricos, tales pensadores han irrumpido de forma efectiva sobre cualquier distinción entre el pasado y el presente.

Al tejer lo que ha sido con lo que ellos a menudo nos ofrecen, se pretende concebir una concepción distinta del tiempo que ya no esté dominada por la progresión

lineal con la que está tan familiarizada la historia del arte, sino una que más bien borre la distinción entre el observador, ubicado en un lado del tiempo y, en el otro, la época en que la obra se creó. La textura del pasado se teje a través de la recepción de la obra en el presente. La historia se reconoce como un intento para comprender la otredad de la distancia temporal mediante un reconocimiento de la imposibilidad total de hacerlo. Desengañado de cualquier pretensión de ofrecer un recuento “objetivo” del pasado, este tipo de escritura objetiva afirma la presencia del presente en el pasado, así como del pasado en el presente.

Si la obra de arte lleva su propio tiempo, o tiene el poder de crear tiempo en respuesta de aquellos que lo reciben, ¿cómo debe entonces narrarse? ¿Cómo es un objeto físico que parece escapar de los límites del lenguaje para volverse sujeto de su poder? ¿Cómo puede reconciliarse anacronía con cronología? Construir un periodo y definir lo temporal, así como el valor ontológico de los objetos, está claramente cargado con la dificultad de suscribirse al “final de la historia”. La periodización implica negociar con la naturaleza no sincrónica de la temporalidad y con la necesidad de relacionar múltiples cursos del tiempo entre sí en una narrativa que no ejerza, en ninguna de ellas, una violencia indebida.

El compromiso de trasladar múltiples formas del tiempo en una narrativa singular para así adscribirles significado siempre estará sujeta a la revisión. Mientras tanto, parece imperativo distinguir la otredad de momentos específicos para construir la idea de un periodo, ya sea en el pasado o en el presente. También es necesario admitir que tales distinciones nunca son permanentes y que sus diferencias dependen de los intereses del ahora. Como lo señala Lydia Liu al discutir los problemas de traducción en la era de la “globalización”, el concepto de *diferencia* depende del contexto en que se dice.¹³

La *periodización* —la categorización del tiempo— es crucial en la escritura histórica, como lo es la renegociación continua de las que deben considerarse las características identificables de un periodo. Los historiadores se encuentran en la situación paradójica de insistir en que las distinciones entre momentos históricos importan, mientras que deben reconocer que las cualidades de tales diferencias nunca pueden arreglarse. Lo que cuenta como pasado o como presente bien puede ser una fabricación, pero la distinción que otorga crea una estructura con la cual es posible tratar la trayectoria de un pasado sombrío a través de la brillante intensidad del presente y así hasta un futuro opaco e irreconocible.

Si nunca estamos completamente conscientes de lo que es ser “contemporáneo”, la escritura histórica se llevará a cabo en circunstancias de incertidumbre e, incluso, en una suerte de ceguera. Si la historia traiciona inevitablemente la naturaleza del presente en que está escrita, aquellos que se dedican a ella tienen, por lo

tanto, sólo una idea indistinguible de las cualidades de su propia ubicación temporal. El presente parece estar lleno con la presencia del pasado, así como con la anticipación del futuro. ¿Tiene una identidad que podamos llamar propia? Kubler es quien logra articular la dificultad de estas circunstancias de manera más eficaz:

La actualidad es cuando el faro de luz se oscurece entre los flashes de luz: es el instante entre los tics del reloj; es un intervalo vacío resbalando por siempre a través del tiempo: la ruptura entre el pasado y el futuro; el espacio entre los polos del campo magnético girando, infinitesimalmente pequeños, pero contundentemente reales. Es la pausa intercrónica cuando nada está pasando. Es el hueco entre los sucesos.¹⁴

El tiempo pasado que se define en términos del presente es, por ahora, una contradicción, sin embargo, su significado se transforma si el encuentro anacrónico con otros horizontes históricos —una interacción mediada a través de artefactos, ya sea imágenes o libros— se toma en cuenta. Los objetos visuales son profundamente históricos, no porque hayan sido mortificados y forzados a ser parte de una epistemología sin vida, sino precisamente por ello, porque no pueden ser capturados, congelados o embalsamados. Artefactos de todos tipos, ya sea que hayan acordado el estatus privilegiado de arte o no, piden sus propias interpretaciones. Si el reloj de la historia transcurre como los fragmentos de materia de Kubler, estos fragmentos son parte tanto del presente como del pasado.

La idea de que la contemporaneidad es tan distinta que no puede colocarse dentro de una perspectiva histórica parece ser producto de la oscuridad actual, del “hueco entre los sucesos”, de la imposibilidad de distinguir lo que está pasando alrededor de nosotros. Nos guste o no, “esto también pasará”, y lo contemporáneo probablemente se periodice y vuelva a periodizar en contextos futuros de maneras inesperadas y, por ahora, improbables.

Consciente de la dificultad de decir algo concluyente sobre un tema tan elusivo como el tiempo, permítanme concluir esta charla. Más que olvidar la necesidad de caracterizar algo tan escurridizo y efímero como el tiempo, una conciencia de la heterocronía (el significado cambiante en distintos contextos culturales) se enfatiza la urgencia de buscar ideas adecuadas para entender su multiplicidad. La idea de que la contemporaneidad es una forma de “no tiempo” en que la historia ya no opera, amenaza con empobrecer no sólo un sentido de la alteridad del pasado, sino una apreciación de las diferencias entre las culturas.