

Mesa

Cápsulas del tiempo: mensajes para el futuro

Eduardo Abaroa— Moderador

Carlos Motta y Runo Lagomarsino— El futuro dura para siempre

Esta presentación está basada en una conversación entre Runo Lagomarsino y Carlos Motta, publicada en el libro *El futuro dura para siempre* (Gävle Konstcentrum/IASPIS, 2011) y expresa nuestra relación con diversas nociones del futuro.

En noviembre de 2010, en una de las paredes exteriores del Museo de Arte Contemporáneo de Atenas, apareció un grafiti que decía: “El futuro dura para siempre”, que había sido pintado al día siguiente de la inauguración de “La política del arte”. El grafiti estaba relacionado con las protestas habituales durante la crisis económica griega, pero en el contexto del museo también se leía como un gesto de escepticismo hacia el arte político que se exhibía en ese preciso momento dentro de la institución. Habíamos estado pensando en cómo llamar nuestro libro que reúne hipótesis e ideas de artistas y teóricos latinoamericanos acerca del futuro de Latinoamérica, y la frase era afín con nuestra intención, así que decidimos utilizarla, ya que estamos interesados de manera especial en la forma en que el futuro se imagina desde la calle y desde el arte en América Latina.

“El futuro dura para siempre” es una expresión abierta que señala la ambigüedad y las múltiples formas de abordar un tema tan vasto como es el “futuro”. Generar ideas acerca del futuro es, en sí, una especie de paradoja. Si pensamos en imaginar el futuro de Latinoamérica, por ejemplo, nos encontramos con que hay tantas representaciones de Latinoamérica como hay representaciones e ideas sobre el futuro mismo. Elaborar hipótesis sobre el futuro de esta región es *imposible* si no se emplea un lente crítico para repensar cómo y desde qué perspectivas se han escrito sus historias y visiones.

“El futuro dura para siempre”, como afirma Roberto Jacoby en su entrevista para nuestro libro, significa que: “En marzo de 2004, cuando el presidente Kirchner da la orden de bajar los retratos de los dictadores Videla y Bignone, que colgaban de las paredes de instituciones militares, en ese momento se conjugan pasado, presente y futuro, en ese preciso momento están las tres instancias del tiempo histórico”. “El futuro dura para siempre” nos hace también recordar a Zhou Enlai, el primer ministro chino que en 1953 se encontraba en Ginebra con motivo de las negociaciones de paz para poner fin a la Guerra de Corea, y respondió a un periodista francés que le preguntó lo que pensaba acerca de la Revolución francesa: “Aún es muy pronto para



saber". "El futuro dura para siempre" también evoca la historia de un hombre boliviano que durante una marcha en apoyo a la nueva constitución de ese país llevó una bandera estadounidense en su zapato. Estaba realizando una protesta individual dentro de la protesta colectiva. Había lucha en su zapato. El futuro se encuentra allí: entre el zapato y el pie.

La idea de que el futuro se encuentra entre el zapato y el pie sugiere que somos responsables de su construcción. El futuro se encuentra en cada paso que damos. El futuro *será* solamente producto del presente y un reflejo del pasado. La dificultad de imaginar el futuro es interesante, especialmente el de Latinoamérica, una región tan vasta caracterizada por la inequidad social y económica, y por las historias de opresión. Lo que torna imposible imaginar el futuro son los diferentes marcos conceptuales culturales que hemos concebido para ello: la ciencia ficción, las utopías, las distopías, etc. ¿ Tal vez, para imaginar el futuro, se necesita permanecer al margen de esos sistemas de pensamiento? ¿Cómo puede uno pensar en el futuro más allá de la idea de lo que se supone que es el futuro?

Como pensadores críticos tenemos un profundo descreimiento con respecto a las narrativas históricas referentes a Latinoamérica. Esas visiones hegemónicas, a saber, la Conquista, el colonialismo, la opresión, la intervención de Estados Unidos, etc., deben cuestionarse.

No con el fin de negar que dichos acontecimientos se hayan producido, sino para definirlos como lo que realmente fueron y no como han sido narrados de manera singular por *la* "Historia". Quizás el futuro es un sitio y un tiempo de revisión y de asumir la responsabilidad respecto de nuestra insensata irresponsabilidad histórica.

En Latinoamérica a diario se cuestionan las narrativas históricas. Desde las Madres de la Plaza de Mayo, que no sólo han desafiado el estatus quo en Argentina de manera sistemática a lo largo de 30 años, sino que también han redefinido estrategias de resistencia para los movimientos sociales de toda la región, incluso "el giro hacia la izquierda", el cambio político que se ha producido en la última década en la región y ha deseado modificar de forma muy consciente la identidad oficial de varios países, pueden encontrarse ejemplos de batallas contra las fuerzas del poder hegemónico.

Cómo se nombra un lugar, cómo se articula y quién lo hace, es algo crucial, pero evitar las trampas del nacionalismo y el proteccionismo es igualmente importante. Debe haber estrategias de resistencia preparadas para construir un "nosotros" más integrador; no sólo para construir un discurso sobre el futuro, sino para realmente cambiar el presente.

El cineasta checo Jan Švankmajer sugirió que "la imaginación es subversiva porque enfrenta lo posible con lo real". Así pues, enfrenta lo *real*, el peso y la responsabilidad por las acciones del pasado, con el *futuro*, se logra el aligeramiento potencial

de ese peso mediante la rectificación de nuestras acciones. La imaginación por sí sola no nos lleva muy lejos; es necesario poner esos imaginarios a trabajar para ejercer influencia y cambiar la realidad. La lección que se deriva de los numerosos movimientos sociales en Latinoamérica es que la imaginación y la acción son avenidas de esperanza, no para hacer un mundo *mejor*, sino para hacer un mundo *bueno*. Las acciones y reclamos de las Madres de la Plaza de Mayo, por ejemplo, son profundamente políticas, porque ellas se organizaron para denunciar y rechazar las fuerzas del silencio, y equipararon el silencio con aceptar la muerte de sus hijos. Las Madres actúan desde un lugar emocional, el dolor, y transforman ese dolor en acción política organizada. Esa clase de acción política es el futuro. El futuro es un proceso de rectificación al que se llega a través de la estrategia y la imaginación.

¿Cómo imaginar una posición con respecto a la idea de la “acción” desde el campo del arte? ¿Pueden crearse pequeños espacios de resistencia en un campo constituido tan claramente por un discurso neoliberal? ¿Cómo formular el espacio entre la acción y el pensamiento, entre la imaginación y el movimiento?

Las obras de arte pueden operar precisamente en la intersección entre la imaginación y el movimiento, y en el punto de convergencia entre la reflexión y la acción. Una acción artística puede tener un compromiso social y cuestionar lo político; puede resistir e infligir, puede denunciar y transformar imaginarios. La historia del arte latinoamericano abunda en estas instancias, en particular en las décadas de 1970 y 1980. Basta pensar en las acciones reveladoras del Grupo CADA, en el poder simbólico del “siluetazo” en Argentina, en la apertura democrática de los “parangolés” de Hélio Oiticica en las calles de Río o en los *performances* callejeros de ASCO en Los Ángeles, por mencionar tan sólo unos pocos ejemplos en los cuales el arte y las ideas fueron política y acción.

La intersección de la acción y la imaginación, o quizás podríamos llamarlo las “posiciones de movimientos”, son algo central en el arte, un circuito cerrado continuo que cambia de maneras poco perceptibles, como una grieta, o como un desplazamiento. Sin embargo, en el arte, la representación de ese “movimiento” no debe ser siempre el ideal. Pensemos por ejemplo, en la acción de Francis Alÿs “Cuando la fe mueve montañas”, en el cual 500 voluntarios provistos de palas formaron una hilera al pie de una duna de arena gigantesca en las afueras de Lima y se les pidió que movieran una cierta cantidad de arena una determinada distancia, desplazando de ese modo una duna de arena de 1,600 pies de largo una distancia de aproximadamente cuatro pulgadas desde su posición original. Se podría interpretar esta cadena humana como una metáfora de lo imposible o de la lentitud del cambio, o de la importancia de las acciones de un cuerpo colectivo. Pero la obra es también una exposición paradójica de minimalismo y “megalomanía”. La obra, sin embargo, no es una representación

de ninguna de estas interpretaciones; es en realidad *el acontecimiento*, el desplazamiento mismo de la montaña. La política y la poética de este hecho convergen en la puesta en práctica del acontecimiento: un acontecimiento que no tiene un significado señalado y puede, por lo tanto, tener múltiples interpretaciones.

Mientras trabajábamos en este texto durante otoño de 2010, Nueva York se convirtió en una sede de protesta política y disenso: un número inmenso de personas descontentas con el capitalismo y la injusticia económica ocuparon Zuccotti Park bajo el slogan “Ocupa Wall Street”. Las protestas se relacionaban con un reclamo o mensaje específico. La ocupación *fue* el mensaje y tuvo que ver con la radical reconstrucción de un buen presente con el futuro en mira. La protesta como mensaje se relaciona con reconocer y expresar la naturaleza matizada del sistema y su manifestación como una especie de pulpo hambriento que lo devora todo con sus tentáculos. La protesta como mensaje se relaciona con la resistencia como una forma de disenso y una manera de construir nuevas avenidas para el futuro. Durante una de las protestas, Brian Holmes habló en el parque utilizando la configuración del “micrófono humano”, y dijo: “Tomará mucho tiempo construir un futuro mejor pero, a lo largo del camino, ¡debemos mantener esta llama encendida!”. Al pronunciar esas palabras, Holmes nos recordó que los sueños de la izquierda son siempre hermosos. Además nos recordó que el futuro es, de hecho, la forma en que nos comprometemos con el presente. El futuro del capitalismo es su rectificación hacia un orden más justo; el futuro del sistema reside en identificar sus inequidades de múltiples matices y oponerse responsablemente a ellas; el futuro se escribe a diario.

Pensado en el contexto de Latinoamérica, la construcción del futuro es también un tema apremiante. La expansión del “mundo”, el desarrollo del mercado y de la mano de obra (en primer lugar, la esclavitud) y la construcción de Estados-nación sólidos recibieron un gran énfasis durante la colonización de la región del continente americano; como lo expresa Walter Mignolo, la colonización de “Las Américas” es la otra cara de la modernidad. El futuro de Latinoamérica es la narración y la re-narración del discurso colonial y poscolonial a manera de herramienta filosófica para comprender el pasado, y como un arma política (parafraseando a Marx) para la vida contemporánea. Estas estrategias proveen una manera de examinar las estructuras hegemónicas impuestas por el colonialismo en la región. Para comprender la historia colonial debemos reconocer su presencia matizada en todo el continente. También es necesario que miremos desde varios ángulos, más allá de las dicotomías convencionales, para poder captar aquellas cosas que quedan escondidas en las grietas.

Tomemos otro ejemplo de un tema muy relevante para nosotros: la narración, conceptualización y materialización del “arte político en América Latina”. ¿Cómo se ha historiado esta forma de producción de arte desde los años sesenta hasta el presente?

El relato del arte latinoamericano ha sido en gran medida un proceso ideológico, si hablamos en términos de proporcionalidad, como es el caso de la Conquista o el colonialismo. La historia “oficial” del arte latinoamericano se ha escrito según los cánones europeos y estadounidenses, y esa historización ha estado en manos de historiadores, críticos y coleccionistas de arte con un “gusto” occidental. Esfuerzos recientes para re-contextualizar la producción artística regional han mostrado la relevancia de las perspectivas locales, ya sea que respondan o no a movimientos estéticos internacionales. En la última década, la Red Conceptualismos del Sur, Luis Camnitzer o Jennifer Flores Sternad, por nombrar sólo tres ejemplos sobresalientes, han hecho esfuerzos intelectuales para construir una contra-narrativa conceptual que se oponga al discurso modernista dominante. Red Conceptualismos del Sur hace esto de una forma interesante, evitando y criticando la transformación en fetiches, algo común en obras de corte político de las décadas 1960-1980, y reactivándolas al poner el énfasis en la fecha y localización específicas de dichas obras pero, al mismo tiempo, insertando las obras en un discurso contemporáneo crítico. Su estrategia es una declaración poscolonial del potencial político de la hibridación. Una hibridación que concuerda muy bien con el título paradójico de una de las obras de Francis Alÿs: “A veces hacer algo poético puede transformarse en algo político y a veces hacer algo político puede transformarse en algo poético”. La historia del “arte político” de Latinoamérica demuestra de hecho la relación entre “movimiento” y “acción”. El arte latinoamericano ha estado profundamente entrelazado con las realidades sociales, étnicas, económicas y políticas de la región, y ha creado *futuros* de esperanza, poesía, política y cambio por medio de acciones en pequeña escala.

El futuro necesita escribirse, pero la cuestión más desafiante en este momento es: ¿Qué queremos que sea el futuro? Imaginamos un buen futuro en términos políticos, ecológicos, sociales o culturales, pero la historia demuestra continuamente que los sueños de unos son las pesadillas de otros. A manera de conclusión, abordamos y proponemos una tesis: debemos resistir a los conceptos totalizadores y tal vez la *categoría* “futuro” sea un concepto totalizador. Existen tantos *futuros* como realidades presentes. Imaginamos que depende de nosotros identificarnos colectivamente con una forma de vida que consideramos digna de vivir, así como de construir nuestro futuro sobre la base de esas creencias.

Theodor Ringborg—

El 18 de junio de 2011, cinco cápsulas de tiempo elaboradas por Jason Dodge, Leif Elggren, Ellie Ga, Rosalind Nashashibi y Raqs Media Collective fueron enterradas en los terrenos de Alby Estate en Moss, Noruega, sin que se revelara su contenido.

La ubicación exacta de dichos receptáculos fue registrada por la ITCS (*International Time Capsule Society*, Sociedad Internacional de Cápsulas de Tiempo) y no deberán desenterrarse hasta que hayan transcurrido 50 años, es decir, el 18 de junio de 2061.

Cada vez que la ocasión se presta para ello, aprovecho para reiterar que esas cápsulas de tiempo se mantienen en espera, puesto que lo más peligroso para cualquier objeto de esta naturaleza es, paradójicamente, el tiempo mismo. Las cápsulas de tiempo suelen olvidarse simplemente porque requieren, de manera intrínseca, del tiempo que nos toma olvidarlas. Mientras están pendientes, los objetos, los lugares y los planes se van debilitando en nuestras mentes hasta que se eliminan de la superficie del recuerdo. Sin recordatorios intermitentes, es casi seguro que esas cajas se mantengan donde están aun después de su duración designada y que, por lo tanto, nunca sean exhumadas. Prueba de ello es un prolífico archivo de cápsulas dispersas por el mundo, la mayoría de las cuales permanecerán en un estado de “tic tac”. He dicho y escrito estas precisas palabras porque entonces, tal vez, podríamos no olvidarnos de lo que nos espera.

Hablo de nosotros, pero bien podríamos no ser nosotros. Nosotros, todos o algunos, podríamos haber muerto. Puedo decir, casi con certeza, que algunos de los artistas involucrados en el proyecto, de manera un tanto mórbida, no estarán presentes. Yo podría lograrlo si soy lo suficientemente afortunado para cumplir 78 años. ¿Quién será entonces el que desentierre esas cajas si para ese momento nosotros compartimos su suerte?

No lo sé, lo cual está muy alineado con este proyecto como un todo. No sé casi nada acerca de cualquier cosa relacionada con este ejercicio. No sé qué se enterró, ni lo sabe nadie más que los artistas. No sé exactamente por qué enterramos algo y no sé qué sucederá en un lapso de 50 años, lo que significa, por extensión, que no sé nada acerca de la época en la que estas vasijas serán desenterradas. Yo, y todos los que estamos relacionados con la exhibición, permanecemos en una proverbial sala de espera, confundidos sobre qué estamos esperando con exactitud y qué, exactamente, es lo que hemos hecho.

La cápsula de tiempo —debe decirse antes de hablar más acerca de no saber nada— es una herramienta ampliamente comprensible que se implementa en aquellas situaciones en las que se considera o se intenta desafiar el tiempo, la presencia y la contemporaneidad. Hay miles de cápsulas por ahí y han sido usadas durante miles de años con el fin de guardar, para la posteridad, una selección de objetos que se suponen representativos de la forma de vivir en una época en particular. Tales recipientes han tenido el doble propósito de mover a los participantes a la reflexión sobre su propia era cultural y a tomar en consideración las generaciones venideras. Las cápsulas de tiempo se han empleado, en ocasiones, de forma artística, aunque

típicamente se sirven de ellas las comunidades en general o, específicamente, las comunidades científicas. Suele recurrirse a ellas por diversión, por el espectáculo que supone o para la investigación. Pero casi siempre tienen la intención de reflejar su propia época mientras invitan a vislumbrar futuros imaginables.

En cuanto a las cuestiones prácticas relativas a estas cajas en particular, simplemente envié a los artistas sus respectivos contenedores, mismos que soportarán la prueba del tiempo, otorgándoles la libertad de poner adentro lo que quisieran. Por supuesto, se ofreció un presupuesto para la producción de dichos objetos, así como una remuneración para el artista, como en cualquier exhibición. Posteriormente los creadores sellaron las cajas y me las devolvieron. Por lo tanto, nadie sabe lo que hicieron, excepto ellos. Las cajas se enterraron sin ceremonia, a la mitad de la noche, en los terrenos protegidos, afuera de la Galería F15, que era sede de la Bienal en Alby Estate, en Moss, Noruega.

Tomando en cuenta todo esto, hay dos cosas esenciales para la exhibición: una es el tiempo, su existencia y su experimentación. Creo que mediante la presencia prolongada de las cápsulas, el tiempo se hace evidente, como consecuencia de su existencia velada y duración establecida, para aludirlo brevemente, al enfatizar su experimentación, por condensada e inadecuada que ésta pueda ser. Ello quiere decir que la cápsula le da vida al tiempo. Enfrentar el hecho de que algo sucederá en 50 años, de que un tiempo de 50 años *hacia adelante* existe siquiera, es una noción impactante si se piensa en ello, y un curioso efecto posterior es que, tras visitar el sitio donde está la cápsula, en vez de tener un recuerdo, uno seguirá anticipando. Y todos sabemos que, en los lugares donde nada sucede y no hay nada más que anticipación, el tiempo se hace sentir de manera extraordinaria, como cuando esperamos el autobús durante un rato muy largo.

El otro elemento que es importante mencionar en este caso, en referencia a esta exhibición en particular, es la Galería F15, afuera de la cual están enterradas las cápsulas. La sala F15 se construyó como la conocemos en 1868, aunque la historia de Alby Estate data, a través de un sinnúmero de formaciones, del 800 a.C. Debido a su historia, la finca, junto con sus terrenos y los alrededores, ha sido denominada reserva natural, por lo cual no pueden efectuarse en ella alteraciones duraderas. Por lo tanto, la ubicación en la que está enterrada la cápsula es inmutable, excepto por el crecimiento natural de los árboles. Nada cambiará en ese lugar más que el avance natural del tiempo y cualquier cosa que se haga visible dependiendo de él.

Corro el riesgo de ser considerado melancólico. Un sueco bergmanesco que entierra cosas por su desconfianza del presente. Pero debo admitir que mi labor como curador pertenece, en mayor parte, a objetos en un tiempo y espacio inmediatos y que con esto busqué crear una exhibición en otro tiempo y espacio. Me propuse

hacer una exhibición más “ahora” que otras, pero también más “después” de lo usual. Y este otro ámbito se convirtió en el futuro.

La exposición de objetos en el tiempo y el espacio no es necesariamente un acercamiento que necesite modificarse, pero la cápsula de tiempo, como metodología, estimula cuestiones que otras exhibiciones, que se valen de presentaciones más tradicionales, suelen no ser capaces de articular de manera igualmente distintiva. Para provocar consideraciones relativas a las nociones de lo que es la contemporaneidad y lo que constituye una exhibición, intenté *presentarla*, además de motivar la reflexión espacio-temporal del espectador, y probablemente uno debe transgredir la exposición de las cosas *aquí y ahora*, que es la cualidad característica de la mayoría de las exhibiciones.

La cápsula de tiempo no es una crítica ni una revolución contra la manera más habitual en la que el arte se expone, y tampoco es mi intención enterrar cada exhibición que realice. En cambio, es una forma auxiliar y adecuada de crear una experiencia. Complementa los objetos en nuestro tiempo y espacio, y propone al espectador una forma distintivamente alternativa de participación y presencia, además de involucrarlo en ella.

Lo que pretendo decir es que hay ciertas curiosidades, tales como las cápsulas de tiempo, que manifiestan una alianza oblicua con éste. Nublan la *horología* usual y demuestran la heterogeneidad temporal al capturar circunstancias y momentos en los que el tiempo se articula, mismos que, además, evocan nociones de lo que puede hacerse dentro del tiempo, con el tiempo como material. Los ritmos no convencionales, las recurrencias disímiles y las cronologías revertidas fracturan la ilusión cotidiana de secuencia, la representación habitual del tiempo; hacen aparecer pasadizos, túneles y recovecos que conducen a una comprensión alternativa de cómo éste transcurre.

De cualquier forma, 50 años, como en este caso, es un periodo bastante breve para una cápsula de tiempo y, en consecuencia, la cápsula relevante no es tanto una tubería hacia un futuro inverosímil, como es una presencia persistente en un evento que vuelve a suceder, periódicamente (la Bienal), que motiva a establecer y reestablecer indagaciones sobre el tiempo, la contemporaneidad, el futuro y el arte, de manera continua a lo largo de los años, dentro de una generación.

Debe decirse aquí que la oportunidad para un proyecto como éste no puede presentarse en una circunstancia mejor que una bienal. Cualquier bienal es una exhibición ya determinada en el tiempo. Ocurrirá cada dos años y luego volverá a ocurrir. Es una exhibición en la que el tiempo desempeña de por sí un papel significativo y, por consiguiente, su extensión se posiciona con más naturalidad. Cada bienal subsecuente a la que vio el inicio de esos 50 años tendrá que manejar la presencia de las cápsulas de la manera que sea, incluso si decide hacer caso omiso de ellas.

Por supuesto, comprendo que la posibilidad de no ver nunca lo que los artistas participantes han creado, o tener que esperar 50 años para hacerlo, puede ser molesto, pero esta exhibición podría crear un lugar que, en vez de ofrecer motivación visual efímera que se desvanece en el tiempo, como tantas otras cosas, constituya una exhibición a la que no acudamos para salir rutinariamente en cuanto entramos, sino que, de manera inevitable, nos movamos a través y hacia ella, imaginando continuamente lo que los artistas han creado, anticipando la fecha de su desenterramiento y renegociando nuestra orientación temporal. Uno debe, de cuando en cuando, al menos parcialmente, transgredir la cualidad distintiva de la mayoría de las exhibiciones: la exposición de cosas en el *aquí y ahora* y, en cambio, dirigir la vista hacia una exhibición *allá y después*, incluso si, desafortunadamente, el resultado es que algunos de nosotros nunca veamos las obras de arte.

La cápsula, como parte de la Bienal Momentum 2011, no tiene intenciones, estrictamente, de “preservar” la cultura para generaciones futuras y no intenta “educarlas” acerca del arte del pasado, aunque ésa podría ser una de sus consecuencias. En cambio, concebir una noción de aquello con que los artistas participantes han contribuido brinda un razonamiento muy similar al del pronóstico del futuro. Nosotros, quienes estamos aquí ahora, intentaremos concluir qué han hecho los artistas con base en su trabajo previo y continuaremos anticipando la cápsula hasta que seamos encomendados, cuando el plazo se cumpla, a recuperarla. De esta forma, es una suposición acerca del futuro basada en el pasado.

¿Qué ha hecho Raqs Media Collective, por ejemplo? Su interés en el tiempo es claro pero, ¿podríamos postular, aunque fuera vagamente, lo que aquí han creado? ¿O de Rosalind Nashashibi, una cineasta cuyos filmes frecuentemente abordan el lento paso del tiempo? ¿Qué hace un cineasta con una caja?

La multitud de perspectivas es, de cualquier manera, excesiva como para abordarlas todas de forma distintiva. La cuestión del tiempo y el discurso filosófico que abarca se encuentra intrincado de manera significativa por opiniones y conclusiones en conflicto, y dar breve cuenta de la deliberación relativa a las experiencias de la presencia y la esencia del tiempo, así como a las ampliamente variadas analogías para describirlo, en gran medida terminaría siendo insuficiente.

Más aun, mucho del “resultado” final de esta exhibición específica depende, en cierto grado, de la cuestión que representa primariamente: la del tiempo. El tiempo debe pasar, de cualquier forma en que fluya, si fluye, para que la cápsula ingrese en un ámbito desde el cual uno pueda imaginar y experimentar el pasado, el presente y el futuro. Lo relevante está, por lo tanto, en la espera y, esencialmente, en una exhibición para la que los artistas han creado obras de arte que sólo ellos conocen, una exhibición que no será desenterrada sino hasta el 18 de junio de 2061.

Cosmin Costinas—

Gracias, Shuddha, por invitarme a hablar, por realizar esta desafiante propuesta y por hacerlo, además, de esta manera misteriosa, enigmática y melancólica; es algo que siempre he admirado en tu trabajo y en tu persona. Y gracias también al increíble equipo de SITAC por su maravilloso trabajo al hacer de éste un evento impecable.

Llegar de Hong Kong a un evento cultural en la Ciudad de México es verdaderamente impactante. Uno no puede sino comparar los esfuerzos realizados por éste país para construir una infraestructura cultural apta para la nueva Cuenta Larga, con las grandes instituciones de la cultura que se han producido durante un siglo de aspiración francófila y 90 años de estatismo pseudosocialista. No hay forma de llegar a ninguna conclusión satisfactoria después de esta comparación.

Voy a reseñar brevemente una exhibición que curé el otoño pasado; una exhibición que, se suponía, iba a exponer las miradas, ideas, formas y representaciones instantáneas de la estructura geopolítica del mundo en los albores de la nueva Cuenta Larga y, desde mi postura personal, ésta sería la última exhibición hecha en Europa antes de partir. La exhibición en BAK, Basis voor Actuele Kunst, en Utrecht, Países Bajos, se llamó *Spacecraft Icarus 13: Narratives of Progress from Elsewhere* (*Nave Espacial Ícaro 13: Narrativas del progreso desde otro lugar*).

Icarus 13 es el nombre del primer viaje espacial al Sol, una misión que estuvo a cargo de Angola. Esto parece completamente absurdo, tal vez más por la improbable bandera ondeada en la excursión que por su destino inhóspito. No obstante, materia de la obra del artista Kiluanji Kia Henda: *Icarus 13* (2002) es una serie fotográfica que pretende documentar una exitosa misión espacial, la cual lleva el nombre poco prometedor del personaje griego que intentó volar y fue castigado por su *hybris* cuando sus alas de cera se derritieron al acercarse demasiado al Sol. Pero más allá de la ironía, la poesía y una mezcla de ficción pura y monumentos históricos reales, la obra grita la historia de sueños y progresos, de desilusión, resiliencia y resistencia que ha caracterizado a las décadas que han seguido a la independencia en Angola.

Esta historia está estrechamente ligada a la experiencia de ser uno de los países que cayeron en conflicto, tanto fuera como dentro de los bloques americanos y soviéticos, durante la Guerra Fría. En la obra de Henda, desplegar el registro de las misiones no es una prioridad en lo absoluto; se trata más bien de una muestra de lugares reales y cuadros locales desde la mirada de Angola. *Icarus 13* es, de hecho, un mausoleo inacabado construido por los soviéticos durante la época de la Guerra Fría, cuando Angola era uno de los campos de batalla en la guerra de poder entre dos superpotencias. El Observatorio Astronómico es otra estructura inacabada, ahora, una sala de cine de la época colonial. El escenario de la escena de lanzamiento es,

de hecho, una imagen de las celebraciones que estallaron cuando el equipo nacional de fútbol de Angola calificó para el Mundial de 2006.

Esta amalgama juguetona de distintas épocas e intensidades históricas, que van desde la tragedia hasta la celebración, de los contextos en que se lleva la frente en alto y después se baja, una incursión poderosa en aspectos clave de varias formas de entender el progreso a partir de la posguerra y hasta nuestros días, desde las diversas fuentes pasadas de articulación hasta las diferentes narrativas que se centran en torno a ella, y desde el descrédito hasta la insistencia en reivindicar su pertinencia. Ésta fue la obra que sentó las bases de la exhibición y que compartió su título. Pero hay otra imagen: el fantasma de otra era que flota sobre la exhibición, un cadáver en su clóset.

La imagen de Europa

Es una imponente figura de piedra azul de sulfato de cobre la alegoría de Europa, de Hendrik van den Eijnde, realizada en 1924 como parte de una serie de esculturas que representan los cinco continentes inhabitados. Están colocadas a lo largo de las columnas en el salón principal de la oficina de correos de Utrecht. La representación proviene de una época en la que Europa estaba confiada en que su curso histórico se dirigía hacia un progreso cada vez más grande y hacia la dominación mundial (la figura de Europa se aferra firmemente al mundo); pero experimentaba, al mismo tiempo, una necesidad constante de encontrar y representar un “otro” atrasado, incivilizado y ahistórico, para que su propio progreso, por contraste, fuera evidente.

Este juego de espejos ha perdurado a lo largo de muchos discursos sobre cultura y geopolítica, pero lo que ha cambiado drásticamente es la posición de los sujetos y su colocación con respecto a los espejos. Resulta aún más revelador que cuando la exhibición estaba montada, la oficina postal en Utrecht estaba cerrada como parte de un programa nacional de privatización. Esto era sólo parte de un programa aún más amplio para echar abajo el modelo de Estado benefactor que había sido el orgullo de la autorrepresentación de Europa como un faro de prosperidad durante la segunda mitad del siglo XX. La amnesia europea sobre esta situación es sólo comparable con su ceguera histórica, al adornar el proceso de decaimiento —lento pero firme— como signo de progreso nuevo y distinto, mismo que es el pensamiento neoliberal alentado.

El progreso se volvió un esfuerzo clave y una carga ideológica en tiempos de la Guerra Fría, siendo a menudo la meta principal y el propósito declarado de los políticos y del pensamiento sobre la sociedad. Estaba, no obstante, explicado a detalle con términos muy distintos, que dependían del partido que se tomara en la Guerra Fría: en Occidente el progreso se articulaba como el impulso hacia el crecimiento económico, la reconstrucción en Europa del Este y la consolidación del poder imperial

americano a inicios de la Segunda Guerra Mundial; en Oriente se apuntaba hacia el avance de un futuro comunista a lo largo del bloque soviético; y en el resto del mundo no alineado se producían distintas teorías sobre el desarrollo. Fuera cual fuera la formulación lógica, este *ethos* moderno miraba hacia un futuro que necesariamente sería una mejoría con respecto al presente, y tenía un impacto particular en el mundo, en especial en la parte del mundo que no estaba integrada con claridad en ninguno de los dos bloques contendientes.

Los últimos 20 años acabaron con muchas certezas sobre las posibles formas de desarrollo en las que se imaginaba el progreso. La caída del comunismo, así como la marginalización de políticas en pro de un discurso económicamente centrado, efectuadas por cada régimen neoliberal poderoso, fracturó articulaciones antes dominantes de progreso en un caleidoscopio de narrativas, visiones, construcciones y discursos, a menudo ambivalentes e ideológicamente híbridos. El bloque soviético y su versión particular de socialismo de Estado se colapsaron por supuesto de manera más dramática, pero las repercusiones que tuvo esto reverberaron en varias formas, no sólo en el antiguo bloque del Este, sino también en el Oeste y el resto del mundo.

Los modelos de progreso inspirados en los soviéticos, adoptados en muchos países recién independizados, con economías centralizadas y políticas industriales de sustitución de importaciones, fueron los primeros en desintegrarse. Distintas (así llamadas) “terceras vías” se vinieron abajo tras el fin de la Segunda Vía y el surgimiento de la Única Vía del capitalismo neoliberal. El triunfo de esta versión de progreso hizo al neoliberalismo, con sus ideas dudosas de economías de goteo y el desmantelamiento del Estado de bienestar, la elección por *default* de la mayor parte del mundo.

Imagen de Omar Meneses

Esta transición histórica puede notarse en la exhibición en dos posturas. Tomemos, por ejemplo, los impactantes documentales fotográficos de Omar Meneses de 1994 que retratan a personal doméstico arrasando con una villa lujosa en Chiapas, adornada con imágenes icónicas de Andy Warhol impresas en seda. La imagen refiere con toda claridad las manifestaciones masivas en México en contra de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), un tratado histórico en la expansión mundial del sistema neoliberal. Pero también habla sobre las enormes contradicciones de clase que aún marcan nuestro mundo, a pesar de los intentos políticos de etiquetar esos conflictos como sucesos del pasado.

La imagen también expone el carácter clasista de los conflictos y las contradicciones de la celebración masiva y popular, ocasionadas por la toma de protesta del primer presidente proveniente de un contexto de clase trabajadora, con Brasilia como fondo de la gran falla del progreso modernista organizado, visto desde la perspectiva





Eduardo Abaroa modera la mesa 'Cápsulas del tiempo. Mensajes para el futuro' con Theodor Ringborg, Cosmin Costinas y Carlos Motta. SITAC X: El Futuro. De vuelta a la cuenta larga, 2012

de su realización urbana. Es esto lo que permite un análisis certero de masas e individuos, y sus respectivas agencias históricas, en el contexto del monumento a Washington.

Sin embargo, ciertas visiones del progreso no se vuelven narrativas o no siempre triunfan al cruzar las barreras del lenguaje y la representación con todas las jerarquías de relaciones de poder que un acto comunicativo implica, incluso entre agentes que se sobreponen a códigos en apariencia comunes. Los estudios poscoloniales han debatido extensamente la cuestión del habla y la comunicación, describiendo distintos modelos de organización; empero, estas abstracciones eran particulares de un mundo descrito únicamente a través de la visión parcial de la narrativa poscolonial, que tiene una tendencia a excluir otros fenómenos históricos y discursos ideológicos.

En las configuraciones rápidamente cambiantes del mundo post 89, las jerarquías estrictas de subordinación han sido reemplazadas, en un proceso paralelo al cambio de la hegemonía monolítica de Occidente, por un conjunto de relaciones problemáticas. En realidad, signos, códigos, lenguaje y, últimamente, clase, poder y derecho, se distribuyen de modo más complejo a través de fronteras y divisiones históricas.

Imagen de Europa-Utrecht

Pero regresemos, ahora sí, a la alegoría de Europa de Eijnde. En la época en que se creó la escultura, Europa se representaba a sí misma y al resto del mundo mediante narrativas del progreso, destinadas a subrayar su propia preeminencia. Hoy, al deconstruir esas obras, su representación ha perdido su función pública original. Como tal, Europa hace tiempo que dejó de ser el centro hegemónico del mundo, al haberse disuelto en la cultura de tiempos de la posguerra y recordarnos las herramientas imperfectas con las que lidiamos en nuestros juegos de representación y crítica.

Esto nos acerca al presente, después del final de la primera década post 89, cuando empiezan a surgir preguntas sobre la viabilidad de un modelo neoliberal antiestatus como herramienta para la hegemonía occidental, y cuando una serie de distintos modelos de oposición se multiplican una vez más. Desde el desarrollo capitalista dirigido al Estado, como el de China, hasta varios intentos en un gran número de países latinoamericanos para re-imaginar la justicia social a partir de una relación más complaciente con el capitalismo global, hoy día las ideas sobre el progreso se están presentando con un impulso más fuerte y con mayor confianza que en el Occidente previo, a pesar de su formulación frecuentemente problemática.

Imagen de Lin Yilin

Por ejemplo, la obra de Lin Yilin, *The Result of a Lot of Pieces* (*El resultado de muchas piezas*, 1994), un muro pesado y rugoso con billetes metidos entre los ladrillos y la figura de un cuerpo humano marcando un hoyo en el muro, ahonda sobre la ambi-

güedad del progreso entendido como expansión económica, con atención especial hacia su China natal. Un signo de crecimiento, de progreso, de presencia material y logros, el muro también es un emblema de la oposición, las divisiones y del encierro del ser humano en prácticas económicas. Desestabiliza y, a la vez, representa desde lo inmóvil una visión paradójica de nuestro presente distópico.

Imagen de Mauro Restiffe

Las impresionantes series fotográficas de Mauro Restiffe, tomadas en dos investiduras presidenciales distintas, aunque relacionadas por su atmósfera mesiánica y festiva, son las del presidente brasileño Luiz Ignacio Lula da Silva en 2003 (*Empossamento*, 2003) y del presidente estadounidense Barack Obama en 2008 (*Inauguration*, 2009). La primera muestra, en Occidente, una entidad que toma prestados muchos aspectos del sentido de derecho anterior de Europa, pero correspondiente a una nueva geografía, a ideologías específicas y épocas. Este Occidente ahora está agotando sus últimos recursos de legitimidad. Pero al igual que Europa en 1924 o en la Guerra Fría, hoy Occidente necesita representarse en contraste con el resto del mundo para convencerse y convencer a los otros de que sigue estando a la cabeza del progreso.

Sin embargo, y a diferencia de 1924, la marca de progreso neoliberal de la actualidad está propagando decadencia y confusión por todo Occidente. La exhibición intenta hacer visible esta contradicción, al repetir la estrategia de los constructores de la oficina de correos en Utrecht, que colocan al fantasma de Europa en un juego de espejos con imágenes, energías y representaciones del resto del mundo. Éstos emergen desde ese vago “*otra parte*”, cuando se ven desde la aun condescendiente delantera de Europa. A través de tal constelación, el camino de esta sumamente sospechosa noción de progreso se vuelve cada vez menos clara y la distribución de ganadores y perdedores a lo largo del mundo lo es todavía menos.