



## Nuevas poéticas históricas en las bienales de arte. Arte y acción social<sup>1</sup>

Pol Capdevila<sup>2</sup>

Recibido: 25 de marzo de 2019 / Aceptado: 12 de junio de 2020

**Resumen.** Vivimos tiempos complejos y cargados de contradicciones. Este artículo analiza la manifestación de esta complejidad en el arte de acción social tomando en consideración un elemento fundamental: el tiempo. Para ello, la primera parte del artículo presenta los principales modelos de temporalidad aplicados a nuestra sociedad: el primer modelo se refiere a la experiencia cotidiana del tiempo; el segundo, a la temporalidad histórica, y el tercero, a modelos sobre las tendencias generales de nuestra sociedad. Para organizar esta topografía, me he inspirado en el esquema de aporías temporales de Ricoeur en *Tiempo y narración*. La obra de Ricoeur argumenta que los diferentes modelos del tiempo no son compatibles entre sí, sino complementarios. La tesis del artículo consiste en trasladar este análisis al arte. Así, afirmaré que el arte contemporáneo manifiesta, sin cohesionarlas, las contradictorias visiones del tiempo y sus correspondientes tensiones sociales. Para desarrollar esta idea, analizaré la paradójica estructura temporal de formas artísticas como la apropiación, la performance y la participación. Estas formas aparecen en los dos proyectos artísticos que analizo al final como ejemplos representativos de la documenta 14 de Kassel. *El molino de sangre* y *La sociedad de amigos de Halit* son dos proyectos que, aunque de naturaleza diferente entre sí, tienen en común el poner de relieve conflictos sociales e históricos a partir de aporías temporales. Ambos tienen también como novedad buscar una salida pragmática a estas contradicciones.

**Palabras clave:** Arte y tiempo; la historia en el arte; aporías del tiempo; modelos del tiempo; arte y sociedad; Documenta 14.

### [en] New Historical Poetics in Art Biennials. Art and Social Action

**Abstract.** We live in complex and contradictory times. This article analyzes the manifestation of that complexity in social action art, focusing on a core element, namely, time. First, the article presents the main models of temporality applied to our society. The first model refers to our everyday experience of time; the second, to historical temporality; and the third, to models of overarching trends in our society. To organize this topography, I have followed the scheme used by Ricoeur in *Time and Narrative*. Ricoeur argues that the different models of time are not compatible but complementary. In this article I transfer Ricoeur's analysis to art. I claim that contemporary art manifests the [prevailing??] contradictory views of time and the related social tensions, without reconciling them. To develop this idea further, I analyse the temporal structure of artistic forms such as appropriation, performance and participation. These forms appear in the two artistic projects I analyse at the end of the article as representative examples from documenta 14 in Kassel: *The Mill of Blood* and *The society of friends of Halit*. Though very different in themselves, these projects have two things in common: they both unfold temporal aporia and in so doing throw social and historical conflicts into relief; and they both break new ground by seeking a pragmatic solution to those conflicts.

**Keywords:** Art and time; history in art; apories of time; art and society; Documenta 14.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación PGC2018-093502-B-I00 "Investigación artística y pensamiento estético. Un punto de encuentro entre la filosofía, el arte y el diseño", 2019-2022.

<sup>2</sup> Universidad Pompeu Fabra (España)  
E-mail: pol.capdevila@upf.edu  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2575-3802>

**Sumario:** 1. Aporías de la temporalidad contemporánea. 1. 1 La experiencia del tiempo en el mundo actual. 1. 2 La temporalidad histórica. 1.3 Un tiempo global o temporalidades autónomas. 2. Analogías entre lo contemporáneo y la aporética del tiempo de Ricoeur. 2.1 Tiempo objetivo o subjetivo. 2.2 El tiempo como uno o como pasado, presente y futuro. 2.3 Inteligibilidad del tiempo 3. Problemas filosóficos relacionados con el tiempo y su articulación en la narración. 4. La temporalidad de las estrategias artísticas contemporáneas. 5. *El molino de sangre*: aporías temporales y problemáticas filosóficas. 6. Forensic Architecture o cómo llevar al arte hacia la historia, la verdad y la sociedad. 7. Conclusión. Referencias.

**Cómo citar:** Capdevila, P. (2020) Nuevas poéticas históricas en las bienales de arte. *Arte y acción social*. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 865-883.

## 1. Aporías de la temporalidad contemporánea

El arte es sensible a los problemas de la sociedad contemporánea, tanto en su capacidad de reflejarlos como en la de responder a ellos creativamente. En este primer apartado haré referencia a algunos de estos problemas desde la óptica de la temporalidad. He clasificado estos problemas en tres ámbitos de experiencia: 1. fenomenología de la experiencia cotidiana, 2. experiencia histórica y 3. conciencia de época –o *Zeitgeist*–.

### 1. 1. La experiencia del tiempo en el mundo actual

Desde diferentes perspectivas como la filosofía y la sociología se ha tratado de describir la estructura temporal de la experiencia cotidiana en nuestra sociedad actual. Una de las líneas principales consiste en describir el predominio de la temporalidad cronológica, estructurada por el tiempo abstracto del reloj y del calendario. Según estos estudios, el ritmo de la vida se regula hasta tal extremo con el parámetro de la productividad que se está reduciendo enormemente el tiempo de descanso y los tiempos muertos han pasado a ser un tabú en nuestra sociedad (Attali, 1985; Crary, 2014). Sin embargo, éste no es el único diagnóstico y, frente a él, aparecen análisis opuestos. Éstos afirman que nuestra época ofrece un amplio abanico de experiencias temporales esencialmente diferentes entre sí. La llamada heterocronía se habría hecho posible gracias a la mediación tecnológica de nuestra experiencia, que accede a la realidad mediante diferentes tipos de dispositivos (Keightley, 2012). En esta línea, pero en el campo de los estudios culturales, se afirma que la pluralidad de experiencias temporales la aportan actividades creativas como el arte o el cine (Hernández, 2016; Speranza, 2017). Vivencias de este tipo ofrecerían alternativas a la uniformización del tiempo cronológico, como lo son también el demorarse, la lentitud, el no-hacer, el aburrimiento o la búsqueda del instante propicio –*kairós*– o conectado con el todo (Rosa, 2016).

### 1. 2. La temporalidad histórica

Los estudios que analizan la temporalidad en el plano del tiempo histórico plantean el problema de la evolución o el progreso. Koselleck ha explicado cómo la sobrevaloración del horizonte de expectativas en la modernidad, la excesiva atención hacia lo nuevo por llegar, ha hecho perder atención sobre la experiencia

del pasado y ha reducido progresivamente el espacio de experiencias del presente (1993). De este modo, el presente se ha ido encogiendo y nos proyecta hacia el futuro en un movimiento acelerado. La incapacidad de vivir en el presente a causa de un exceso de velocidad de nuestras vidas también ha sido señalada por otros teóricos (Virilio, 1991). Otros análisis, herederos no siempre reconocidos de las tesis posmodernas del final de la historia, enfatizan la inmovilidad del presente, que se extiende hacia el futuro y hacia el pasado. En este lento presente o régimen de presentismo, todo cambio histórico permanece en la superficie de una sociedad que, en lo profundo, ya no avanza (Fukuyama, 1989; Gumbrecht, 2010; Hartog, 2003). Otros ven compatibles las tesis de la velocidad con la de la quietud: mientras que nos lanzamos al desenfundado consumo especular, nuestra lejanía con el tiempo rural nos ha hecho perder la noción de tiempo profundo (Jameson, 2003). También para Rosa, que afirma que la transformación acelerada de la tecnología y de la esfera de la cultura se utiliza para consolidar las estructuras de poder (Rosa, 2008; Beriain, 2008). En general, estos modelos de conciencia histórica y social se caracterizan por identificar la invasión de una forma del tiempo –futuro o presente- sobre las otras dos formas del tiempo –presente y pasado-.

Otros críticos sentencian, con Hamlet, que el tiempo se ha dislocado. Desde esta posición, la experiencia del pasado, el presente y el futuro son posibles, pero el problema consiste en articularlas en una unidad. Se ha perdido la capacidad de dotar de sentido al tiempo, que es en el fondo como si éste hubiera muerto (Han, 2017). Como soluciones, algunos han reivindicado la recuperación de las luchas históricas, ni que sea a modo de resistencia ante el fin de los tiempos (Foster, 1983)-. Otros ensalzan la memoria y su capacidad para generar anacronismos productivos que puedan activar potencialidades reprimidas en el pasado y abrir nuevas posibilidades para el futuro (Didi-Huberman, 2000; Ranciere, 1996; Bal, 2016).

### 1.3. Un tiempo global o temporalidades autónomas

Desde una perspectiva gnoseológica, aparece un tercer grupo de problemas, que se relacionan con la pretensión de definir una tendencia o imagen esencial de lo contemporáneo. Hay propuestas esencialistas en las que el sentido de “juntos en el tiempo” –como indica la etimología: ‘con-tempus’- se define como un progreso hacia la globalización de uno o más sectores de nuestra sociedad –económico, tecnológico, cronológico, científico, mediático, de la industria del ocio, etc.-. La globalización puede adquirir formas muy concretas a partir de fantásticos ejercicios de sinécdoque: sociedad del espectáculo, de la vigilancia, del riesgo, de la precariedad, sociedad líquida, terrorismo global, cataclismo medioambiental... Frente a los esencialismos de la contemporaneidad, propuestas más prudentes reivindican la complejidad y se erigen en defensores de la multiplicación de perspectivas. Aparecen entonces las caracterizaciones de tendencias como poscolonialismo, cosmopolitismo, heterocronía y pluralidad narrativa. Se trata de tendencias que representan valores de alteridades incuestionables que resisten a la globalización uniformizadora (Said, 1978; Moxey, 2013; Smith 2009; Giunta 2014). Es interesante observar cómo tanto la tendencia hacia la homogeneización global como la de la dispersión de lo heterogéneo generan una atmósfera epistemológica indomable, donde se pierde el esquema referencial premoderno y se convierte en el caldo de cultivo perfecto para el relativismo y las *fake news*.

He tratado de señalar algunos de los problemas acuciantes que acechan al hombre contemporáneo. Respecto a la clasificación por niveles de experiencia que he utilizado, me es útil para entender estas problemáticas en su articulación temporal. Esta clasificación la he creado de forma análoga a la de las tres aporías sobre el tiempo desarrolladas por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, de tal modo que las lecciones del filósofo francés nos sirvan como una herramienta de análisis y reflexión de la temporalidad en diferentes fenómenos culturales. En el próximo apartado, voy a consolidar estas relaciones y, en el siguiente, extraeré las conclusiones teóricas que nos ofrece la comparativa. Con todo ello, espero poder mostrar al final cómo el arte contemporáneo refleja y responde a algunos de los problemas existenciales actuales.

## 2. Analogías entre lo contemporáneo y la aporética del tiempo de Ricoeur

En su magna obra *Tiempo y narración* (1983-85), el filósofo francés analizó en profundidad las grandes especulaciones sobre el tiempo de Aristóteles, Agustín de Hipona, Kant, Husserl y Heidegger y concluyó que, al desarrollar sus diferentes aspectos, todas ellas tropezaban con problemas teóricos que no lograban resolver. Ricoeur agrupó estos problemas en una triple aporética del tiempo. Por abstractas que parezcan estas especulaciones, tratan de dar cuenta de la realidad del tiempo y, por tanto, considero que se pueden utilizar como modelos para entender las experiencias temporales de nuestra época. En los siguientes párrafos categorizaré los problemas sobre la temporalidad de lo contemporáneo planteados más arriba como formas particulares de las aporías del tiempo. Hay muchos fascinantes asuntos relacionados con cada aporía, pero tendré que limitarme a ser lo más esquemático posible.<sup>3</sup>

### 2.1. Tiempo objetivo o subjetivo

En el primer grupo de problemas me he referido al plano de la experiencia cotidiana para contraponer la imposición de un único tiempo, la temporalidad cronológica –externa, abstracta y uniforme- con la experiencia de múltiples temporalidades –diferentes en intensidad, extensión, etc.-. Esta contraposición es análoga a la primera aporía del tiempo, que aparece cuando la filosofía trata de articular aspectos de la perspectiva cosmológica y de la perspectiva fenomenológica.

La perspectiva cosmológica toma como punto de partida los fenómenos naturales y da cuenta del tiempo del cosmos. Siguiendo la metáfora que nos regaló Aristóteles, piensa este tiempo como una línea, un transcurrir donde los puntos son instantes que se suceden y miden un antes y un después, es decir, un orden y una dirección. Se trata de un tiempo externo al sujeto, inmenso, regular y, por ello, sirve como medida del movimiento en la naturaleza.

Es importante tener en cuenta que el tiempo de la naturaleza considerado desde la perspectiva cosmológica no es el mismo que el tiempo del reloj y el calendario –que ha adquirido el nombre de tiempo cronológico-. El tiempo que producen estos

<sup>3</sup> Para una exposición extensa y detallada de las aporías sobre el tiempo, ver Ricoeur (1998), Parte IV y “Conclusiones”. En otro artículo, he resumido las aporías del tiempo y las he aplicado a ámbitos concretos de la experiencia humana, con el propósito de ofrecer una herramienta teórica para analizar los diferentes aspectos de la experiencia temporal, especialmente en el arte “Aporetic Experiences of Time in Anti-Narrative Art”, *Journal of Aesthetics and Culture*, 7:1, septiembre 2015 <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v7.28310>.

dispositivos se basan en fuerzas naturales y ciclos de los astros, pero son invenciones humanas que poseen características diferentes a la temporalidad natural. Sin embargo, una de las ideas principales de teóricos como Crary y Attali consiste en que los dispositivos del reloj y el calendario han llegado a gobernar la vida humana hasta tal extremo que el tiempo cronológico se ha convertido en una segunda naturaleza. El ritmo de nuestras vidas ya no lo marcan los ciclos naturales, sino el reloj y el calendario y, en este proceso de naturalización, el problema es que ya no queden – apenas- reductos para otro tipo de vivencias temporales.

La perspectiva contrapuesta a la cosmológica es la fenomenológica. Ésta toma como punto de referencia la vida de la conciencia, para la que toda experiencia se hace consciente en presente. Este presente se extiende en dos direcciones, hacia el pasado en forma de recuerdo y hacia el futuro en forma de expectativa. Su extensión es imaginada como una duración continua de una conciencia que encadena contenidos mentales. Como ya observó Agustín de Hipona, depende de una dialéctica entre atención y distensión de nuestra conciencia que el tiempo presente se experimente como más breve e intenso o más amplio y homogéneo.

La perspectiva fenomenológica afirma la irreductible subjetividad de la sensación del paso del tiempo en cada situación dada. Además, la atención y la distensión, como observó Walter Benjamin, pueden estar mediadas por los medios técnicos. De este modo, a diferentes medios técnicos de acceso a la realidad, diferentes temporalizaciones de la experiencia: más o menos lentas, inmediatas, congeladas, repetitivas, interrumpidas, ordenadas o no en una estructura con sentido, etc. Para muchos teóricos del arte y de los medios, la vida contemporánea es heterocronía y ofrece múltiples temporalizaciones de la experiencia.

## **2.2. El tiempo como uno o como pasado, presente y futuro**

En segundo lugar, he agrupado cuestiones referidas a la conciencia histórica a partir de dos posiciones generales divergentes, no siempre contrapuestas a la práctica: por una parte, aquellas que defienden la colonización de una forma del tiempo –futuro, presente o pasado- sobre las demás. Por otra, aquellas que afirman la fragmentación del tiempo en tres tipos de experiencias, el presente, el pasado y el futuro, pero ahora ya incomunicadas entre sí e incapaces de articularse en un sentido unitario.

Estas posiciones contrapuestas pueden considerarse como formas actuales de la segunda aporía propuesta por Ricoeur. Ésta contrapone la habitual manera de pensar y hablar del tiempo como uno solo con la clara diferenciación de sus tres formas de ser: el pasado, el presente, y el futuro. Mientras que para nosotros el tiempo es uno, las cualidades del recuerdo, la percepción y las expectativas –las formas de los tres “éxtasis del tiempo –en términos de Ricoeur-, son diferentes. También lo son, de modo análogo, los tres tiempos sociales –historia, actualidad y futuro-.

Por ejemplo, como versión actual del modelo de un tiempo unitario, he presentado las tesis de la colonización de una forma del tiempo sobre las demás, especialmente la del presentismo, en que la experiencia del pasado y del futuro se difumina en un presente que no avanza. Al modelo unitario he contrapuesto las teorías que afirman la desarticulación de pasado, presente y futuro. Estas teorías expresan de modo concreto los problemas teóricos que habían tenido filósofos como Husserl para abordar la unidad de los tres tiempos (Ricoeur, 1998: p. 1005-1006).

### 2.3. Inteligibilidad del tiempo

En el tercer grupo de problemas he mencionado aquellas aproximaciones teóricas que plantean una esencia de lo contemporáneo frente aquellas que defienden una multiplicidad de perspectivas y de aspectos temporales. He apuntado especialmente a la contraposición entre, por una parte, los diagnósticos sobre la tendencia uniformizadora de la globalización y, por la otra, las fuerzas que impulsan la diferencia y la pluralidad. ¿Hacia dónde tiende(n) nuestra(s) sociedad(es)?

En esta pregunta aparece un profundo problema gnoseológico que Ricoeur categorizó como la tercera aporía del tiempo o sobre su inescrutabilidad. Al analizar cómo cada filósofo desarrollaba el concepto de tiempo, observó que todos terminaban por presuponer características que provienen de tradiciones precedentes. Es decir, que lo que se intenta constituir –el tiempo– “aparece como perteneciente a un orden del constituyente siempre ya presupuesto por el trabajo de constitución” (Ricoeur, 1998 p. 1019). El tiempo se muestra, pues, como inescrutable e irrepresentable. Esto es lo que explica, según Ricoeur, que aparezcan múltiples y parciales figuraciones del tiempo humano, pues “lo que no es representable sólo puede proyectarse dentro de representaciones fragmentarias” (ib. p. 1022).

Siguiendo el paralelismo de Ricoeur, la multiplicación de versiones sobre la contemporaneidad, sean esencialistas o pluralistas, demuestra más bien que lo contemporáneo como idea unitaria es inescrutable. Quizás hacia este carácter aporético de la idea de lo contemporáneo apunten definiciones paradójicas como: “temporal unity in disjunction and disjunctive unity of present times”, del reconocido filósofo del arte Peter Osborne (2013, p. 17).<sup>4</sup> ¿Puede ser que el arte sólo logre afrontar nuestra contemporaneidad mediante aporías e imágenes contradictorias, si bien complementarias?

### 3. Problemas filosóficos relacionados con el tiempo y su articulación en la narración

Como respuesta a la pregunta anterior, la tesis principal de Ricoeur plantea que sólo es posible una experiencia completa y consistente del tiempo en las narraciones, y que cualquier otra forma de pensar el tiempo cae en contradicciones irresolubles. El filósofo francés se refiere a las narraciones en un sentido amplio, que comprende tanto la historia y la relación de hechos ordinarios como la literatura y el arte. La narración es, según Ricoeur, nuestra forma de experiencia temporal común. Como argumentó en *Tiempo y narración*, “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (1995, p. 113).

Nos interesa tener en cuenta que la narración, al articular las diferentes aporías del tiempo, aporta también una respuesta práctica –no una solución teórica– a los problemas filosóficos que dependen del tiempo. La narración articula una visión de la vida humana a través de una estructura temporal; incluye, por tanto, en un todo coherente, consideraciones sobre la realidad y sobre el yo, sobre nuestra manera de

<sup>4</sup> “unidad temporal en divergencia y unidad divergente de los tiempo presentes” (Traducción propia).

conocerla, sobre la vida moral y sobre las formas de representarla; articula cuestiones de ontología, epistemología, ética y estética.

Para que en los siguientes apartados podamos analizar cómo el arte plantea ciertos problemas sobre la existencia humana, deberé antes exponer qué problemáticas filosóficas van ligadas a cada aporía del tiempo. También veremos el tipo de soluciones que puede aportar la poética.

3.1. Las contradicciones entre la perspectiva cosmológica y la fenomenológica señalan un problema de articulación entre el tiempo del mundo y el del sujeto – individual y colectivo-. En clave contemporánea, uno de los problemas fundamentales que están en juego en este debate sobre la temporalidad es la formación de las subjetividades.<sup>5</sup> Como solución a la aporía, Ricoeur argumenta que la teoría narrativa propone la configuración de la trama, construida por las acciones de los sujetos. La trama narrativa ofrece una solución práctica a la antinomia de la identidad, puesto que la representa como idéntica a sí misma y diversa en el plano subjetivo (Ricoeur, 1998, pp. 994 ss).

3.2. La segunda aporía destaca el conflicto entre la singularidad o pluralidad del tiempo. Se trata, por tanto, de la posibilidad de que pasado, presente y futuro –en tanto que experiencias diferenciadas- se articulen unitariamente, en un todo con sentido –biografía, comunidad, etc.-. Uno de los debates contemporáneos más activos al respecto consiste en la posibilidad de intervenir en el sentido histórico, en la capacidad de una comunidad para proponer futuros y de incidir en el acontecer social.

La poética ha planteado diferentes soluciones narrativas para articular los problemas de la segunda aporía. Ricoeur, en primer lugar, descarta la solución hegeliana de que la historia encarna el desarrollo del espíritu objetivo y que el final de la historia se realiza la verdad y la libertad. El pensador francés ofrece dos soluciones limitadas: la primera consiste en la mediación de la narración histórica, que tiene a la humanidad como idea regulativa y a la posibilidad de una única historia universal como horizonte deseable pero inalcanzable.<sup>6</sup> La segunda solución está simplemente apuntada en *Tiempo y narración*, pero es fundamental en el contexto de ciertas prácticas estéticas contemporáneas, como mostraré más adelante. Esta solución consiste en rescatar el concepto nietzscheano de la *fuerza del presente* y aplicarla a la idea de *iniciativa*. Apunta, pues, más a la práctica que a la poética –aunque el narrar sea también una práctica-. La iniciativa es un momento de la acción justo en el presente de su realización, y que considera la situación precedente –pasado- con un futuro que se dirige a transformar. Además, va más allá de la visión del historiador añadiéndole una mayor potencia al momento presente, puesto que lo traslada de la categoría del ver a la categoría del hacer.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> La imposición de órdenes temporales heterónomos ha sido estudiada en la sociología. Véase, por ejemplo, Be-riain (2008).

<sup>6</sup> Esto significa que la humanidad no es una realidad empírica y que la historia de todos sus pueblos se puede interpretar mediante un horizonte unitario de futuro que es inalcanzable y que, por tanto, se reinterpretará siempre de nuevo.

<sup>7</sup> Alfredo Martínez (1999) ha destacado la importancia de estos conceptos en la resolución pragmática de la segunda aporía, y que el propio Ricoeur todavía no había valorado suficientemente en *Tiempo y narración*. Un análisis detallado de la evolución de Ricoeur sobre la función del concepto de iniciativa demuestra que, al fin y al cabo, “la anunciada *réplica* a la segunda aporía es más práctica que poética” (p. 133).

3.3. La tercera aporía del tiempo plantea la posibilidad de una única y completa definición o imagen del tiempo. En relación a la solución que daría la poética a la tercera aporía, Ricoeur reconoce que la gran variedad de representaciones del tiempo que ha dado la cultura constatan la irreductibilidad del tiempo a una única intuición. Como hemos apuntado anteriormente, “el relato no agota el poder del decir que refigura el tiempo” (Ricoeur, 1988, p. 261). La pluralidad de representaciones sobre el tiempo que produce nuestra cultura son una toma de conciencia –ocurrida en la posmodernidad- de esta limitación.

Tabla 1. Esquema para la relación de las tesis sobre la temporalidad contemporánea y su relación con la aporética del tiempo de Ricoeur

<b>Modelos o niveles de temporalidad</b>	<b>Contraposición de tesis de la filosofía y la sociología</b>	<b>Paralelismo con la aporética del tiempo de Ricoeur</b>	<b>Problemáticas inherentes a la temporalidad</b>	<b>Soluciones aportadas por la teoría narrativa</b>
1. Experiencia cotidiana	1.1. Predominio temporalidad cronológica vs. 1.2. Heterocronía y multiplicidad de experiencias temporales	1.1. Perspectiva cosmológica vs. 1.2. Perspectiva fenomenológica	Formación de subjetividades	Desarrollo de la subjetividad de modo narrativo
2. Tiempo histórico	2.1. Absolutización de una forma del tiempo: aceleración social (futuro), presentismo vs. 2.2. Desarticulación de las formas del tiempo: pasado, presente y futuro sin sentido o relación	2.1. Unidad de la historia humana vs. 2.2. Pluralidad de historias de las civilizaciones	Articulación del pasado, la época contemporánea y el futuro en un todo o proyecto	Soluciones parciales: - Historia universal  - Concepto de iniciativa (práctica individual o intervención social)
3. Comprensión general del tiempo	3.1 Globalización homogénea vs. 3.2. Imposibilidad de definir una tendencia homogeneizadora	3.1. Posibilidad de conocer qué es el tiempo vs. 3.2. Inescrutabilidad del tiempo	Posibilidad de una imagen del tiempo ( <i>Zeitgeist</i> )	Ricoeur descarta una solución

#### 4. La temporalidad de las estrategias artísticas contemporáneas

Frente al inabarcable universo de la cultura visual actual, ¿hay formas estéticas que representen nuestra época o puedan ser llamadas contemporáneas? Ante la avalancha de posibles respuestas, utilizaré un criterio de selección a partir de la caracterización que hizo Agamben. Según él, “es contemporáneo aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (2011 p. 20). Mirar en lo oscuro significa dirigir la atención hacia aquello que en general no se quiere ver, los aspectos conflictivos de una sociedad. Pero puede hacerlo no sólo con voluntad de crítica, sino para aportar aquello que enriquezca el presente. Por eso, el contemporáneo percibe lo que ha sido sembrado y que crecerá en el futuro. Según Agamben, el futuro no siempre tiene la forma de una novedad: “hay una secreta afinidad entre lo arcaico y lo moderno” (ib.26), pues a veces lo novedoso se encuentra escondido en el pasado olvidado, en la prehistoria. Por ello, ser contemporáneo significa ser anacrónico, romper la continuidad del tiempo, introducir fisuras y cortes en el tiempo que generen la posibilidad de una rearticulación del pasado, el presente y el futuro.

Si conjugamos la caracterización de Agamben sobre lo contemporáneo y la teoría del tiempo de Ricoeur, podremos tomar como fenómenos contemporáneos desde una perspectiva crítica no aquellos que reconcilian las contradicciones temporales de nuestra época mediante narraciones coherentes, sino los que, al subvertir la narratividad, hacen emerger las aporías temporales y manifiestan los conflictos de nuestro mundo.<sup>8</sup> Introduciré ahora las tres estrategias típicas a partir de las cuales algunas prácticas artísticas propias de lo contemporáneo consiguen esto último y analizaré sus características temporales. Me refiero a la apropiación, la performance y la participación. Como prácticas que han cobrado carta de naturaleza en lo contemporáneo, no hará falta presentarlas de modo general.

La apropiación de motivos, formas y estilos de otras obras de arte o ámbitos de la cultura visual se consolida como práctica artística legitimada a partir de los años setenta, a pesar de que para entonces ya tenía una dilatada historia. Como apropiación de elementos del pasado, fue identificada por algunos críticos del arte como un abandono del proyecto moderno y un retorno de la tradición en sus diferentes formas e imaginarios (Bonito Oliva, 1982; Joachimides, 1981). Esta posición conservadora tuvo su réplica inmediata. Desde posiciones progresistas, se defendió la apropiación como la posibilidad de completar el proyecto reprimido de las vanguardias y, por tanto, como una manera de mantener una lucha de resistencia por el sentido histórico moderno (Foster, 1983). Sea como fuere ambas posiciones manifestaban un cierto agotamiento del proyecto moderno y de su capacidad de empujar hacia el futuro mediante la invención de nuevas formas.

Actualmente la estrategia apropiadora reformula su recuperación crítica del pasado. La apropiación puede introducir anacronismos en la obra para, en primer lugar, subvertir el modelo cronológico del tiempo, entendido éste como fundamento de una ideología que convierte el acontecer en una cadena causal donde un cambio profundo no es posible (Foster, 1983). En segundo lugar, el anacronismo puede rescatar del pasado futuros enterrados en el olvido y darles una fuerza renovadora. Véase, por ejemplo, el interesante estudio de Mieke Bal sobre el proyecto fotográfico

---

<sup>8</sup> Sobre el sentido filosófico del arte anti-narrativo o anarrativo, he desarrollado una argumentación más detallada en el artículo citado anteriormente: Capdevila 2015.

*Midcentury Studio* de Stan Douglas, creado en 2010 (2016). El artista simula la obra de un fotógrafo del año 1946 y de los distintos géneros que estaban a su alcance. Activa, así, un diálogo entre el presente y el pasado, que en parte se confunden y en parte se diferencian, como en un juego de heterocronía. No se trata de un juego formal. El detallado análisis de Bal identifica los aspectos críticos de la obra, que cuestiona de modo sutil la historia social norteamericana representada en las fotografías y plantea, así, la posibilidad de pensar las relaciones sociales de modo diferente.

A pesar de lo dicho y de los elogios que recibe hoy, es importante reconocer que el anacronismo no posee un inherente potencial desestabilizador. El anacronismo es de por sí aporético porque hace aparecer los conflictos inherentes a los diferentes modelos sobre la temporalidad: entre una identidad actual y una deseada –primera aporía-, y entre el sentido de la historia y la capacidad de una sociedad de incidir en ella –segunda aporía-. Por ejemplo, el anacronismo como repetición del pasado puede fundamentar un modelo esencialista de la identidad, puede criticar valores asociados con el motivo original, o puede impulsar un movimiento creativo.

La dimensión performática va apareciendo en el arte en la medida en que éste abandona su paradigma representacional e invade el espacio y el tiempo físico del público, primero mediante la objetualidad de la obra mediante la presencia y después con la acción de los propios artistas. Destacaré sólo tres cualidades temporales particulares.

En primer lugar, la obra enfatiza su naturaleza procesual. Tanto si es una acción –directa o grabada- como un objeto –figurativo o abstracto-, la obra deja de ser algo perfectamente acabado y pierde la atemporalidad virtual clásica. Participa del tiempo del público, ocupa su tiempo como duración y le interpela en su situación presente.<sup>9</sup>

En segundo lugar, la naturaleza procesual obstruye el desarrollo de una estructura semántica. Como Adorno ya supo ver, “la insuficiencia constructiva” del arte enfatiza la percepción de la materialidad y de los componentes por encima del todo (Adorno 1970). Esto rompe la estructura teleológica de la construcción del sentido y pone de manifiesto las convenciones y estructuras de creación de significados (Menke, 1997).

Sin poder determinar un *telos* semántico para la obra, el presente de la experiencia estética se puede extender indefinidamente. Este tipo de temporalidad, que enfatiza el presente por encima del pasado y el futuro, introduce un tercer problema semántico-narrativo. Amelia Jones ha analizado cómo, en virtud de su específica temporalidad, la obra o acción se resiste a ser incorporada a narrativas generales –historias del arte, por ejemplo- y deja en un plano ambiguo también su influencia en las obras posteriores (Jones, 2013). Pero lo que, parafraseando a Adorno, podríamos llamar insuficiencia metanarrativa es precisamente lo que permite a la performance abrir un espacio de participación no determinada, un espacio para nuevas relaciones entre los asistentes. De este modo, el carácter performático del arte, que enfatiza la experiencia del presente, introduce la posibilidad de otras estrategias que potencian la iniciativa colectiva y, como tal, la dimensión de futuro.

El elemento performático está, pues, íntimamente relacionado con el participativo. Christine Ross ha analizado de modo brillante los mecanismos temporales de la experiencia estética que empujan al espectador a una actitud participativa. Algunas obras de video de Melik Ohanian se apropian y mezclan diferentes registros de una

<sup>9</sup> Aspecto observado ya por Fried en su conocido artículo “Arte y objetualidad” (2004).

realidad común: el audio del último discurso de Allende durante el bombardeo al Palacio de la Moneda el 11 de setiembre de 1973 con las imágenes que el propio Ohanian ha tomado de Santiago de Chile. Según Ross, el montaje anacronista produce una experiencia perceptiva desincronizada que rompe la continuidad de la historia con el presente. Para poder articular el material disperso de la obra en una unidad, algo que es una disposición cognitiva primaria, el espectador debe adoptar un rol análogo al del testimonio, un rol, por tanto, paralelo al que hace la historia (Ross 2008, 145, cita sobre esto a Ricoeur). Confrontarse con los acontecimientos del pasado como un testimonio y al reinterpretarlos a través de sus propios ojos con las claves del presente, significa abrirse a nuevos desarrollos de la historia, “in short, is more about the conditions of possibility of futurity than its noticeable actualization” (Ross 2008, p. 148).<sup>10</sup>

Si, gracias a su performatividad, el aspecto participativo forma parte de cualquier obra artística, lo es de modo especial en el llamado arte relacional. Es cierto que la participación está sobrevalorada en muchos proyectos relacionales insustanciales, pero también lo es que el arte relacional ha creado un espacio de participación cualitativamente diferente. Su recepción es, además de intersubjetiva, también colectiva y, por tanto, abre la posibilidad de un ejercicio de iniciativa.<sup>11</sup> Esto afecta a la cualidad temporal de lo estético. Mientras que, como acabamos de ver, la obra visual anacrónica puede comprometer a su público con las “condiciones de la futuridad”, la obra relacional introduce un proyecto de acción sobre un futuro cercano. Su estructura temporal no está determinada por un ideal utópico (Bourriaud, 2013), sino por una acción artística colectiva. Muchos proyectos artísticos contemporáneos, especialmente cuando se contextualizan en bienales y otros grandes acontecimientos del arte, consisten en actividades con colectivos locales, con los que trabajan directamente en una conjunción articulada de intereses.

Actualmente, diferentes instituciones artísticas, especialmente algunas bienales, tratan de llevar más allá de sus propias fronteras la acción artística y convertirla en una iniciativa práctica. Como explica Möntmann, el arte, especialmente empujado por las bienales y otros acontecimientos artísticos de carácter global, ha adoptado métodos de producción y distribución propios de la economía global y con ellos ha pasado a ocupar otras esferas públicas: el arte se ha sumergido en el mundo [plunge into the world] (2017).<sup>12</sup> Con ello ha cambiado también su voluntad de incidir en la sociedad. Möntmann observa que en el panorama de los grandes acontecimientos artísticos, el arte que retoma el pasado no lo hace para preservar su memoria: “it pluralizes the temporality of the contemporary moment and endows it with the potential to think alternative presents” (2017, p. 128).<sup>13</sup> Me interesa retener la idea de esta íntima relación de los artistas y de las instituciones artísticas con el mundo que le rodea. Solo habría que matizar el acento temporal: como veremos en el siguiente apartado, más que pensar “presentes alternativos”, el arte, al activar performáticamente los pasados mediante una iniciativa colectiva, se dirige a cambiar el rumbo del futuro.

<sup>10</sup> “brevemente, se trata más de las condiciones de futuridad que de su patente actualización” (traducción propia).

<sup>11</sup> Pisamos aquí un complejo problema. Me limitaré a definir la experiencia estética como intersubjetiva en virtud de que cada espectador, frente a una obra, tiene en cuenta a los demás, como sujeto de una comunidad –Kant, KU §40-41. La experiencia estética es colectiva cuando un grupo de personas participan conjuntamente de la obra.

<sup>12</sup> Möntmann cita el libro *Forgetting the Artworld* de Pamela A. Lee (Cambridge, MA: MIT Press, 2012), p. 5.

<sup>13</sup> “el arte pluraliza la temporalidad del momento contemporáneo y lo dota de potencial para pensar presentes alternativos” (traducción propia).

## 5. *El molino de sangre*: aporías temporales y problemáticas filosóficas

En los dos primeros apartados he presentado las principales problemáticas temporales de nuestras sociedades y las he relacionado con las aporías filosóficas del tiempo. En el tercero, he argumentado que el arte, cuando transgrede la narratividad, puede manifestar estas aporías como problemas no resueltos, como conflictos y experiencias incoherentes. En el último apartado he analizado las características temporales de algunas de las prácticas artísticas actuales para comprender mejor cómo ocurre esto. En lo siguiente, expondré dos de los proyectos artísticos que han inspirado todo este marco teórico, analizándolos especialmente en su aspecto temporal. Extraigo estos proyectos de la documenta 14 y los considero representativos de parte de los que se realizaron allí. Esta quinquenal de arte contemporáneo, una de las más importantes, fue fundada en 1955 –plena postguerra– con una impronta vanguardista y una clara voluntad de incidencia histórica.<sup>14</sup>

El *Molino de Sangre* (Fig. 1) es el resultado de una larga investigación de Antonio Vega Macotela sobre el agotamiento. Se trata de una réplica a escala real de 9 metros de lado del molino de Cerro Rico (Bolivia), uno de los tres que se utilizaron en América Latina durante la época colonial. Estos molinos se instalaban en la salida de minas de gran altitud para acuñar monedas con el metal que extraían los mineros. Funcionaban con mano de obra esclava aborigen porque costaba demasiado trasladar a los animales, o estos, debido a la dureza de las condiciones, fallecían rápidamente. El título hace referencia a la sangre de los esclavos que movían el molino y con la cual éste quedaba manchado.



Figura 1. Antonio Vega Macotela, *El molino de sangre*, 2017, (Orangerie, Kassel), Acero, madera y vidrio, 5 x 9 x 9 m. Fotografía del autor.

<sup>14</sup> Esta idea se manifiesta en los primeros artículos del monográfico de *On Curating* dedicado a la documenta (Buurman, N. y Richter, D. (eds) 2017)

En lugar del esfuerzo y la sangre esclava de los aborígenes en Latinoamérica, el molino de la documenta utilizaba el esfuerzo de los visitantes –mayormente de raza blanca y de clase media o alta- para producir monedas que el artista ha bautizado como *teios*, fusión de la palabra griega *teos* (dios) y *tio* (el dios protector de los mineros en Bolivia). La moneda acuñada caía en una caja fuerte y activaba un dispositivo que creaba un *criptoteio*, una moneda virtual de tipo bitcoin. Según la descripción del proyecto, durante la tercera semana de la exposición en Kassel, se lanzaría una ICO (Initial Coin Offer) pública que daría el valor definitivo a los criptoteios. Estos se empezarían a vender al terminar la documenta para financiar el propio proyecto y un debate público en Ciudad de México sobre las alternativas a los mecanismos de producción de valor capitalista.<sup>15</sup>

El molino de Macotela evidencia, mediante las estrategias apropiadoras, performáticas y participativas, las problemáticas contemporáneas que he presentado al inicio y que he clasificado mediante las aporías de Ricoeur. En relación al primer grupo de problemas temporales, el movimiento circular del molino alegoriza, como si fuera un reloj –fue construido, por cierto, por una empresa de relojería- el modelo de historia cronológica: recupera la infame historia de enriquecimiento de la capital imperial española y nos hace tomar conciencia de cómo las identidades colectivas –de América Latina y Europa- dependen de las relaciones históricas entre el poder y los medios de producción. Al otro lado de la aporía, el molino temporaliza también el modelo de tiempo fenomenológico. En un acto de apropiación, el artista lo utiliza como anacronismo que invierte el sentido del pasado. Invirtiendo la relación amo-esclavo, el visitante, en su mayoría occidental y de clase media, empuja el molino, pero su esfuerzo no se verá compensado mediante una moneda-souvenir. El molino abre, pues, al visitante una temporalidad crítica al “Time is Money” de B. Franklin en la que se funda el capitalismo. El molino permite experimentar las dos temporalidades sin ofrecer al visitante una narrativa con las que articularlas unitariamente.

El *Molino de Sangre* también manifiesta los problemas de la segunda aporía: la activación performática de un dispositivo histórico construye un anacronismo donde pasado y presente se confunden. Estamos delante, pues, de un fenómeno típico del presentismo, versión contemporánea de la unicidad del tiempo. Sin embargo, el carácter crítico con el que el molino interpela al visitante –en virtud de su performatividad- le conduce a establecer una discontinuidad entre aquel pasado de opresión y un presente de toma de conciencia.

Finalmente, la tercera aporía se manifiesta en la obra de Macotela en tanto que el molino de sangre funciona hermenéuticamente como una alegoría de las relaciones de dominación de la historia colonial y de su continuidad en el presente. Se erige, pues, como un símbolo crítico de la época que vivimos. Por el contrario, al hacerse destruir, evita la cosificación típica en que las instituciones museísticas, al hacer entrar las obras en el tiempo muerto de la caja blanca, las convierten en piezas de estos mecanismos económicos y de poder. Se resiste, pues, a ser cosificado como imagen de nuestra época.

He argumentado que el proyecto de Macotela plantea las contradicciones de las tres aporías temporales sin resolverlas. En realidad, esto no es del todo así. El proyecto no se plantea simplemente como una obra para ser contemplada o con la

---

<sup>15</sup> A pesar de haber intentado contactar con el artista y su galería por diferentes medios, no tenemos noticia, sin embargo, de que esta iniciativa haya llegado a concluir.

que jugar a dar vueltas y acuñar monedas sin valor –lo que sería el *kitsch* de la participación artística-. Como proyecto, incluye una dimensión productiva esencial. Se plantea como una iniciativa –en el sentido referido anteriormente con Ricoeur-: la posibilidad de participar en una estructura productiva de valor económico – compraventa de bitcoins- y de pensar alternativas al sistema productivo neoliberal. Esta iniciativa articula en la práctica presente una relectura anacrónica del pasado y una búsqueda de nuevos futuros.

## **6. Forensic Architecture o cómo llevar al arte hacia la historia, la verdad y la sociedad**

Que la iniciativa social del proyecto de Macotela no haya dado señales de éxito parece un síntoma del calado de las aporías temporales contemporáneas, la resistencia del sistema y la dificultad de darles una salida práctica viable. Sin embargo, como proyecto que ejemplariza un tipo de prácticas artísticas y curatoriales actuales, indica un camino que se está haciendo más concurrido. También la documenta 14 ilustra los conflictos que subyacen en este tipo de prácticas: su traslado a Atenas, su Programa Público y una parte significativa de los proyectos que albergó pretendían tener una incidencia directa en colectivos sociales, en la construcción de prácticas culturales más allá de la propia institución y en la configuración de nuevos discursos ideológicos y epistémicos que anudan historia y compromiso con el futuro.<sup>16</sup> La documenta 14 –con su capacidad de representar y consolidar tendencias contemporáneas- fue un claro ejemplo de cómo gran parte del arte actual no se puede entender sin esta vocación de dirigirse hacia fuera del mundo del arte y de participar de la realidad social. Todo esto genera, naturalmente, una gran polémica, enormes expectativas, desacuerdos, malentendidos y extraordinarias decepciones.

Esta progresiva permeabilidad entre la esfera artística y la mundana motiva a la institución artística a acoger otro tipo de prácticas culturales y sociales que no son originariamente artísticas. Es necesario observar cómo este tipo de prácticas adquieren un estatuto diferente dentro de la institución del arte y cómo reflejan las problemáticas temporales contemporáneas. Analizaré ahora desde esta perspectiva el tipo de trabajos de la agencia Forensic Architecture.

Forensic Architecture (F.A.) no es un colectivo artístico. Es una agencia de investigación fundada en 2010 en el Goldsmith College por Ayal Weizman y un grupo de arquitectos, artistas, periodistas de investigación, cineastas y abogados. Investigan la violencia estatal y de las grandes empresas, particularmente cuando afecta al entorno arquitectónico, a partir de su propia iniciativa o como encargo de juristas internacionales y ONGs. Sus investigaciones tienen como objetivo inmediato esclarecer el relato de unos acontecimientos o denunciar un abuso de poder y los resultados se presentan en cortes internacionales y tribunales civiles, en los medios de comunicación y comisiones de la verdad.

F.A. se propone también un objetivo a largo plazo: configura estrategias políticas de defensa civil frente a las atrocidades del poder y colabora en la transformación de la construcción gnoseológica de la realidad. Su relación con la estética como

---

<sup>16</sup> Véase Szymczyk 2017 y el statement del Programa Público, diseñado por Paul B. Preciado: <https://www.documenta14.de/en/public-programs/>. Última consulta, 23 de marzo de 2020.

participación en la construcción de la ideología de lo sensible lo vincula a prácticas artísticas. En este sentido, su práctica se ha caracterizado como una “estética forense” (Forensic Architecture et al. 2017) y una “estética investigativa” (Keenan & Weizman, 2012); y se podría definir también como, tomando la idea de Rancière, una intervención en la distribución de lo sensible (Rancière 2000). F.A. impulsa, pues, un “ejercicio colectivo de imaginación” que implica, por una parte, la construcción de pruebas –que no su invención-. Por otra, la reflexión crítica sobre la naturaleza de las mismas y de su relación con la verdad, las formas de entender los derechos humanos, las relaciones de poder inherentes a las sociedades de hoy, etc. Esta dimensión profundamente crítica se expone de manera más habitual en ediciones de libros y exposiciones en instituciones como documenta, Macba, Haus der Kulturen der Welt, etc-.

Veamos un ejemplo. Su presencia en el interior de la institución artística pone a prueba la utilidad del modelo de aporías temporales que he utilizado para interpretar lo estético contemporáneo; su actividad en el mundo práctico, es decir, como iniciativa dirigida a la realidad social, articula dialécticamente algunas de las contradicciones.

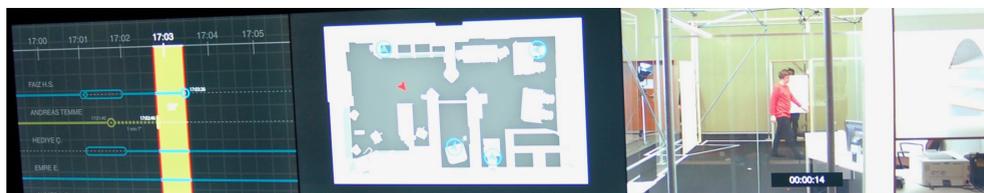


Figura 2. Forensic Architecture, *Contrainvestigación del testimonio de Andreas Temme en relación al asesinato de Halit Yozgat en Kassel, 6 de abril de 2006*, Neue Neue Gallerie, 2017, documentación en video e infografía, 3 monitores. Fotografía del autor.

La documenta 14 acogió un proyecto de F.A. en colaboración con The Society of Friends of Halit que ya había sido expuesto en la Haus der Kulturen der Welt y que trataba de esclarecer la muerte de Halit Yozgat en un contexto de asesinatos con eventuales motivaciones racistas y que pueden haber sido encubiertos por el sistema policial y judicial alemán. A los documentos audiovisuales recogidos y producidos por F.A., la documenta 14 también creó espacios de debate y un workshop sobre la codificación racial de las tecnologías de sonido.<sup>17</sup> Con todo ello, F.A. cuestionaba, por una parte, las narrativas oficiales sobre unos hechos y, por otra, ofrecía herramientas de reflexión y producción de pruebas forenses y señalaba un contexto de cultura racista que pervive en las estructuras de poder en Alemania (véase Fig. 2). La project manager del proyecto, Christina Varvia, afirmaba: “we want to show another possibility of art –one that can confront doubt, and uses aesthetic techniques in order to interrogate-” (citado en Perlson 2017).<sup>18</sup>

¿Cómo manifiesta F.A. las problemáticas temporales contemporáneas a partir de sus proyectos? En primer lugar, F.A. cuestiona los relatos oficiales, pero no

<sup>17</sup> Tecnologías implicadas en la construcción de narrativas coloniales y racistas: <https://www.documenta14.de/en/calendar/21264/sonic-segregations-a-critique-of-racism-and-audio-technologies>. Última consulta, 23 de marzo de 2020.

<sup>18</sup> “queremos mostrar otra posibilidad para el arte: aquella que nos confronta con la duda y utiliza técnicas estéticas para cuestionar” (traducción propia).

como un rechazo del modelo cronológico que subyace a toda narrativa, sino como posibilidades más o menos abiertas para narrar de nuevo: a veces ofrece una perspectiva espacial, geolocalizada, de los datos y deja al espectador la reconstrucción final del acontecimiento; a veces sugiere narraciones alternativas y en otras ocasiones ofrece su propia versión cerrada. Si bien es cierto que la narratividad determina sus trabajos en diferentes grados, no se disimulan las lagunas ni la inestabilidad de los argumentos. La narrativa se manifiesta así más frágil y provisional, con zonas ambiguas de heterocronía.

En relación a los problemas relacionados con la segunda aporía, el tipo de investigación forense de F.A. consiste en una restitución del pasado y, como tal, se posiciona contra el modelo del presentismo global. Podría parecer, pues, que se sitúa al otro lado de la aporía: aparentemente, las investigaciones parciales que realizan se presentan como una multiplicidad de narrativas fragmentarias sobre situaciones conflictivas en diferentes partes del globo –Pakistan, Palestina, Siria, México...-. No obstante, a pesar de la aparente heterogeneidad de las temporalidades locales, se puede entrever una cohesión de fondo: hay una idea regulativa –en sentido kantiano- de los derechos humanos y de la naturaleza que otorga a su proyecto una futurística visión ilustradora (Forensic Architecture et al. 2017). Lo más importante es que tanto estas ideas generales como las investigaciones particulares sobre la historia reciente tienen objetivos legales y políticos en el sentido más amplio y son, por tanto, iniciativas prácticas que articulan, en presente, el pasado con una incidencia en las expectativas de futuro. Aquí aparece de nuevo el concepto ricoeuriano de *iniciativa* como articulación práctica de los problemas de la segunda aporía.

Finalmente, la tercera aporía plantea la cuestión de si el conjunto de proyectos investigativos de F.A. pueden entenderse como una visión general del tiempo que vivimos o si están determinados por el contexto histórico que les precede. Al respecto, esto último parece indudable: es clara su deuda con la tradición ilustrada, elementos de la escuela de Frankfurt y de la biopolítica, así como con postulados historiográficos de reconstrucción del pasado y de combatir las *fake news* a partir de pruebas empíricas. Por lo contrario, la actitud de compromiso y de investigación social tiene un aire, después de la postmodernidad, anacrónico –en el sentido de Agamben-, que precisamente permite traspasar los límites de lo moderno hacia lo contemporáneo. De esto son ejemplos la transgresión de las fronteras metodológicas, la coordinación de equipos transdisciplinares, la invención de nuevos métodos epistémicos de interpretación de la realidad y de producción de pruebas, etc.. Además, su presencia en instituciones artísticas y museos manifiesta también una decidida voluntad de exponerse a la mirada crítica de teóricos y artistas y, por tanto, de ejercer un papel activo en el debate sobre nuevas epistemologías.

Al fin y al cabo, observamos de nuevo que los trabajos de F.A. pisan el terreno de las aporías temporales y de sus implicaciones filosóficas –en términos ontológicos, epistemológicos, éticos y estéticos-. Su dimensión narrativa y su iniciativa sociopolítica, sin embargo, permite articular los elementos en un horizonte práctico común –aunque no siempre resuelve las aporías-. Por su parte, también la propia institución artística profundiza en sus propias contradicciones al exponerlos. Al hacerlo, impregna lo estético de nociones como verdad empírica, ética y compromiso social sin dejar de ejercer su papel crítico y autorreflexivo.

## 7. Conclusión

Los dos proyectos que hemos analizado reflejan conflictos y tensiones de nuestra sociedad a partir de la manifestación de aporías temporales en el nivel fenomenológico, histórico y más general o filosófico. Lo hacen desde perspectivas diferentes: el *Molino de sangre*, haciendo una referencia a fenómenos concretos del pasado colonial, tiene una dimensión más alegórica en su aspecto de reflexión crítica sobre el mismo y las relaciones de poder heredadas desde entonces. F.A. incide en acontecimientos más concretos para cuestionar narrativas oficiales específicas. Así, ambos proyectos introducen temporalidades paradójicas: producen una experiencia discontinua del pasado, que mezclan con cuestiones del presente (anacronismo). Como estas contradicciones no se resuelven en una nueva y unívoca narrativa, enfatizan así el carácter crítico de su apuesta. A pesar de esto último, es muy significativo observar que los dos proyectos albergan una dimensión práctica, que consiste en producir acciones sociales para cambiar ciertos estados de cosas. El *Molino de Sangre* actúa de forma más general a partir de una práctica económica no capitalista y una actividad educativa; mientras que F.A. se plantea acciones jurídicas directas sobre sujetos personales, estatales y empresariales.

La iniciativa práctica que proponen estos proyectos va más allá de la esfera autónoma de lo estético y del mundo del arte. Fracturan la temporalidad autónoma de la institución artística, le introducen objetivos de transformación social. Como iniciativas, imponen una discontinuidad en la inercia del devenir, articulan pasado, presente y futuro y tratan de construir un tiempo con comunidades particulares. Nos confrontan con las contradicciones temporales de nuestra sociedad, que podrían llevarnos al colapso y al fin de la historia, y construyen prácticas estéticas que movilizan fuerzas históricas y sociales. La energía volcada en movilizar la historia paga, sin embargo, un precio alto: aniquila la frontera entre el arte y la acción social sin abandonar del todo el espacio de la institución artística. Teniendo esto en consideración será pertinente plantearse si esta profundización del proyecto vanguardista conseguirá avanzar en su programa de cambiar constructivamente la sociedad.

## Referencias

- Adorno, T. W. 1970 (2004). *Teoría estética*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Agamben, G. (2011a). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Attali, J. (1985). *Historias del tiempo*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Beriain, J. (2008). *Aceleración y tiranía del presente : la metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bourriaud, N. & Tate Britain (Gallery). (2009). *Altermodern. Tate Triennial*. London: Tate Publisher.
- Buurman, N. & Richter, D. (eds.) (2017). *On Curating. Documenta: Curating the History of the Present*, Zurich: Autor.
- Crary, J. (2014). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York, London: Verso.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2a ed. aum). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FORENSIC ARCHITECTURE (PROYECTO) (2017), *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*, México D.F. y Barcelona: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional Autónoma de México y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Foster, H. (1983). *The Anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*. Port Townsend, Wash: Bay Press.
- Fried, M. (1998). Art and Objecthood (1967). In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press.
- Fukuyama, F. (1989). The End of History? *The National Interest*, N. 16 (Summer), 3–18.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? [en línea]. Buenos Aires: Fundación arteBA. Disponible en <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf> [2020, 23 de marzo].
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico* (1ª ed.). Madrid: Escolar y Mayo.
- Han, B.-C. (2017). *The scent of time. A philosophical essay on the art of lingering* (1. Auflage.). New York: John Wiley & Sons.
- Hartog, F. (2003). *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. New York: Columbia University Press.
- Hernández, M. Á. (2016). Contratiempos del arte contemporáneo. En M. Á. Durante, Isabel; García, Ana; Hernández (Ed.), *Contratiempos: Gramáticas del arte contemporáneo* (pp. 19–28). Murcia: CENDEAC.
- Jameson, F. (2003). The End of Temporality. *Critical Inquiry*, 29 (4), 695–718.
- Jones, A. (2013). Unpredictable Temporalities: The Body and Performance. En Gade, R. & Borggreen, G. (Ed.), *Performing Archives/Archives of Performance* (pp. 53–72). Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Keenan, T. & Weizman, E. (2012). *Mengele's skull. The advent of a forensic aesthetics*. (Porticus Gallery, Ed.). Frankfurt a.M.: Sternberg Press.
- Keightley, E. (2012). Conclusion: Making Time – The Social Temporalities of Mediated Experience. En Keightley E. (ed.), *Time, Media and Modernity*. London: Palgrave Macmillan.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- Möntmann, N. (2017). Plunging into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment. *Oncurating. Documenta. Curating the History of the Present*, June (Issue 33).
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*. London: Verso Books.
- Perlson, H. 2017. The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel Is Not an Artwork. It's Evidence. *Artnet Worldwide* [en línea], 2017, 8 de junio. Disponible en: <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701> [2020, 23 de marzo].
- Rancière, J. (1996). Le concept d'anachronisme et la verite de l'historien. *L'inactuel: Psychanalyse & Culture*, N° 6 Automme, 53–68.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración* (Volumen I y II). México: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración* (Volumen III). México: Siglo Veintiuno.

- Rosa, H. (2005). *Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rosa, H. (2016). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* Chicago [etc.]: The University of Chicago Press.
- Speranza, G. (2017). *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.