

**EL DÍA  
QUE NOS  
HICIMOS  
CONTEMPORÁNEOS**



Quisiera empezar agradeciendo la invitación a las organizadoras y organizadores de esta actividad, además de felicitarlos y felicitarnos todos por este evento y por su motivo, que es este corte reflexivo a los 20 años de la apertura de esta institución. Celebrar instituciones es siempre un asunto paradójico, delicado, política y éticamente, por eso creo que ha sido un acierto de las organizadoras hacerlo con eventos como este, de índole reflexiva, crítica y creativa.

No quiero dejar pasar la oportunidad, antes de empezar con mi aporte a la discusión, de decir que me siento honrado de compartir la mesa con Jürgen y Marta Rosa, amigos, interlocutores y compañeros de reflexión de siempre en el medio tico. Especialmente emocionado estoy por compartir la mesa también con Lidia Blanco, quien hace ya bastantes años impulsó muchísimo mi vinculación, desde la Academia, desde la Universidad, con el mundo de la producción cultural nacional y regional; fueron muchas las oportunidades que Lidia me brindó y le agradezco ahora públicamente por eso. Finalmente, es también un honor compartir mesa con Anabella Acevedo, cuyo texto *La estética de la violencia. Reconstrucciones de una identidad fragmentada*, dentro de *Temas Centrales 1*, se convirtió en un texto imprescindible para pensar Centroamérica con los pies en la tierra y con la pluma y los ojos bien afilados. Ese texto fue en su momento uno de los detonadores de mi proyecto de investigación sobre las relaciones entre imágenes y palabras como modo de sujeción a partir de un análisis del arte centroamericano de "posguerra".

Ahora quisiera presentarles una pequeña reflexión sobre la relación que hacemos entre espacio y tiempo para pensar lo contemporáneo, lo global y lo centroamericano. No me referiré de manera especial a asuntos de orden sociológico, ni a detalles históricos o anecdóticos con respecto a las vicisitudes concretas del campo artístico en Costa Rica o en Centroamérica, sino que me intentaré concentrar en tensiones conceptuales; en aquellas que creo sirven de base para ampliar lo que podemos pensar, lo pensable, acerca del arte y de eso que con gran facilidad oral y escrita llamamos "lo contemporáneo".

Inicio con las premisas de la noción convencional de "arte contemporáneo". Se suele denominar arte contemporáneo a la época que se inicia con el desarrollo y elaboración de una conciencia histórica del arte, es decir, con el momento en que el arte se dio cuenta de

que era histórico. Se pensaba entonces que el arte podía concentrar sus fuerzas en consolidarse como un medio histórico: de comprensión de la historia, de producción de historia, de confrontación con la historia, de producto de la historia. Es en este momento también que el valor y el poder crítico del arte aparece reconocido, principalmente, con eso que se da a llamar arte moderno. Luego, "lo contemporáneo" del arte se mezcló con "lo contemporáneo" de los saberes siendo entonces que se asume como tarea de las artes el enfrentarse al hecho de que debía compartir sus tareas o subsumirlas dentro de un campo más amplio que el de la noción antigua e institucional de arte. Se trata del momento en que las artes deben reconocerse como una más dentro de las más generales formas de representación (acá el encuentro entre teoría del arte y estudios culturales fue fundamental teóricamente en el siglo veinte). Posteriormente, con el resurgimiento de nociones culturales y estéticas de lo político como problema por definir, el concepto de arte contemporáneo también resurgió dentro de la tarea de reflexionar y de transformar, de actualizar y de formalizar el papel y el poder político del arte. Todos estos discursos sobre lo contemporáneo, y seguramente muchos más que yo ignoro o que no me ha dado el tiempo para mencionar acá, coinciden en intentar dar coherencia a un concepto de arte que lo va cada vez más alejando de la idea de obra de arte para acercarlo más a la idea de proyecto, a un trabajo si se quiere intermedial e interdisciplinario, transcultural y transnacional global, sobre las praxis sociales de la atención, la memoria y la expectativa. En este último contexto, en el que nos encontramos actualmente, nuestras nociones de lo contemporáneo y de lo artístico se ven implicadas en un complejísimo proceso que implica una crisis nueva de la institución arte marcada esta vez por una dialéctica entre ficcionalización de la autoridad artística y una colectivización de las ficciones artísticas. La institución arte parece luchar dos batallas al mismo tiempo no congruentes entre sí.

Primero, por mantener algunos de los privilegios que el viejo concepto de arte le proporciona en la división social del trabajo, en su lugar institucional dentro de la estructura social, en el nicho de mercado que explota, por ejemplo. Segundo, por resistir a la homogeneidad y banalización que la globalización, el actual mundo medial de superficies, estadísticas y circulación, el colonialismo y el imperialismo culturales, lo someten, lo censuran y lo embrutecen. Pero dejemos esa descripción de lado.

Quisiera apuntar a otras premisas de la comprensión convencional de "arte contemporáneo". En muchos momentos se ha escuchado la queja de que desde localidades o regiones como Centroamérica no se puede ser contemporáneo porque ni siquiera hemos terminado de hacernos modernos o no han terminado de hacernos modernos. Por muchas razones que no puedo explicar acá esta posición no sólo está lejos de mis tesis, sino que ha demostrado ser errónea en la comprensión tanto de lo moderno como de lo contemporáneo y hasta perjudicial en la autocomprensión y "empoderamiento" de América Latina como eje cultural con alcance crítico global. Centroamérica ha demostrado ser un campo de experimentación artística que no encuentra problema, sino más bien potencia y fuerza en la simultánea condición de encontrarse en medio del arte como moderno (preocupado por lo nuevo), como vanguardia (preocupado por el mañana) y como contemporáneo (preocupado por el ahora). Por lo que, y con respecto al tema que nos convoca acá, no se trata entonces de determinar la atemporalidad del arte o de inscribirlo en una sola temporalidad, sino de algo más complejo, de intentar pensarlo dentro de los procesos culturales, sociales y políticos de la temporalización, de la producción de tiempo, época, historia. A esto último voy a dedicar lo que resta de mi presentación.

En la comprensión del sentido común de la expresión arte contemporáneo se expresa entonces una idea convencional y también del sentido común de lo que es el tiempo y de lo que es la historia. En esta idea convencional se supone que el arte contemporáneo está exento o al menos es muy difícil de juzgar históricamente, justamente por "estar tan cerca", por su contemporaneidad. Esto se ha expresado en las discusiones de la teoría del arte como una discusión sin fin entre los ejes del conceptualismo, el esteticismo y el compromiso político-social del arte contemporáneo. En esta idea convencional también se expresa una barrera para pensar, que se basa en la creencia de que "arte contemporáneo" es una expresión sin referente crítico relevante, porque nombra una totalidad empírica radicalmente heterogénea, enorme e inabarcable, de obras de arte producidas en la duración de un presente particular, nuestro presente. Tratando de sobreponernos a estos dos obstáculos es que he querido plantear acá una posibilidad de discurso para abordar la idea de arte contemporáneo de modo críticamente inteligible. Lo contemporáneo no sólo es un concepto crítico, sino que

también es un concepto selectivo, promueve y excluye. Desde esta base hay entonces que aceptar que las artes son a la vez y dialécticamente víctimas de esta selección y técnicas culturales de la selección. Quizás en este doble rol, en esta dialéctica, es que nos encontramos con las dificultades que tenemos o que podemos crear de pensar aquello que participa en la actualidad del presente.

Para trabajar desde la filosofía, como yo lo pretendo hacer, el tema tanto de la globalización como de la contemporaneidad se cruzan justamente en el problema de las formas que tenemos o que podemos crear de pensar aquello que participa en la actualidad del presente.

Es decir, desde los problemas de toda filosofía del tiempo. Ni la actualidad ni el presente se establecen fuera de la historia, pero ¿cómo pensamos la historia? Veamos un ejemplo de lo que nos vemos obligados a hacer para pensar lo contemporáneo fuera de la ideología histórica dominante, fuera de los límites que se nos imponen para pensar el tiempo y nuestro lugar en él:

En una carta a su amigo Max Horkheimer, en 1935, el filósofo alemán Walter Benjamin comenta que ha escrito un texto en el que da cuenta del "punto de fuga" en el que el arte se encuentra en aquel momento. Para este fundamental autor, el arte se escapa a la visión del presente por ese "punto de fuga", el arte es ese punto que no vemos, que no pasa de ser un punto diminuto por el que el tiempo y el espacio de una imagen se arroja al infinito, un punto diminuto pero que ordena y da su lugar a todo lo que se decida ubicar en un cuadro, en un plano que aspire a la profundidad, aunque sea ficticiamente.

En otra carta del mismo año, esta vez a otro amigo de nombre Werner Kraft, Benjamin utiliza otra metáfora para referirse al mismo texto que había recientemente terminado de escribir, y del que, al parecer, estaba muy orgulloso y satisfecho<sup>1</sup>. En esta otra metáfora intenta explicar cómo tuvo que proceder, en tanto que filósofo, para poder comprender lo contemporáneo, aquello con lo que compartimos un aquí y un ahora, el aquí y el ahora.

Para esa explicación Benjamin utiliza la metáfora del telescopio. Para comprender lo contemporáneo del arte Benjamin dice haber tenido que construir un telescopio, irse hacia atrás con él, al siglo diecinueve, para instalarse allí junto con su telescopio. El telescopio, desde allá, resultó ser tan potente y poderoso que le permitió ver el

<sup>1</sup> Ese texto es el ensayo conocido como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

futuro, pero sólo a través del presente, y desde el pasado. Todo con el fin de comprender lo contemporáneo del arte.

¿Qué significa ir al pasado? ¿Qué significa ver a través del presente? ¿Qué significa vislumbrar la formación futura del arte? Y ¿qué hacer de lo contemporáneo? Yo me sentiría satisfecho con una celebración de este tipo, si al menos sirviera para dejar planteadas esas preguntas, de modo que algo nuevo venga en el modo en que hacemos investigación y gestión en el ámbito de las artes en Costa Rica y en Centroamérica. Y esta es la base de mi reflexión, apostar por la investigación, apostar por la producción de tesis y, por lo tanto, de más antítesis, poniendo en disputa toda pretensión de síntesis.

Siguiendo con la reflexión creo que no habría entonces, para Benjamin un día en que nos volveríamos contemporáneos, sino muchos días que no pertenecen al presente ni al pasado ni al futuro exclusivamente, sino a los tres tiempos simultáneamente. Es en una noción no unívoca del tiempo, es jugando con tiempos heterogéneos que entonces somos heterogéneamente contemporáneos en el pasado, el presente y el futuro. No es que somos contemporáneos porque hemos dejado de estar en el pasado, somos contemporáneos porque no hemos dejado de estar también en el pasado.

En esta metáfora hay una lección metodológica fundamental según la cual:

1. Cualquier objeto, incluidos los del diseño y los artísticos, deben pensarse como parte de un proceso mayor a ellos mismos y que excede, permea y hasta revienta sus límites de identidad e individualidad. Una cosa y una forma nunca es una simple cosa o una simple forma.

2. Cualquier objeto, incluso los del diseño y los artísticos, deben pensarse no sólo desde la representación (mímesis) sino desde el acontecimiento mismo de nuestro encuentro con ellos en el aquí y el ahora, desde la participación (méthexis), como diría Jean-Luc Nancy, esto es desde el hecho básico de encontrarnos con él y de ser y estar con él.

3. El tiempo, y por lo tanto la historia, no son una secuencia de momentos sucesivos que se van dejando atrás y que esperan por llegar. El tiempo y la historia son un problema de perspectiva (ver metáfora del punto de fuga en la mención a Benjamin), es decir, de miradas. Y las posibilidades de la mirada son todavía más variadas y numerosas que las posibilidades de la linealidad sucesiva de la representación ordinaria que del tiempo y la historia nos hacemos. Siempre habrán más miradas que fenómenos y cosas. No se trata de ver o encontrar nuestro lugar en esa línea homogénea del tiempo, se trata de modos de mirar (ver el ejemplo del telescopio que propone Benjamin) que la rompan, que la hagan transtornar o escapar por el punto de

fuga, para dar lugar al presente, para producir lo contemporáneo y no de acuerdo a lo que nos dicen o dictan que es lo contemporáneo.

4. Para mí, las obras de arte, tanto y del mismo modo que los objetos del diseño, deben ser entendidas también como parte de un proceso presente de encuentro y producción de formas culturales a través de determinadas técnicas también culturales. Nuestro concepto de arte le concede una utilidad, o una función si quieren, que consiste en la sincronización de pasado y futuro. Dicho de otro modo, la función de las formas culturales, del arte y del diseño, consiste simultáneamente, dialécticamente, en una actualización del pasado y una modelación del futuro. Esta noción de arte que nos lleva obligadamente hacia una noción heterogénea del tiempo, a su vez implica una noción heterogénea de historia.

5. Mi punto de partida es que lo estrictamente histórico no existe objetivamente si no es como imagen. Esto es, como resultado de un proceso de actualización que no se reduce a una recomposición de lo pasado en el presente como realmente pasó. Para que esto sea posible deben haber formas, objetos y técnicas culturales que permitan construir materialmente la imagen de lo pasado. El arte y el diseño son parte de esas técnicas culturales. Por eso es que uno no trata históricamente el pasado, sino de modo político, cuando lo entiende como imagen resultado de una tensión entre actualización, formación y modelación, entre actualización de lo realmente pasado, formación de su imagen en el presente y fuerza de modelado del futuro.

6. Por lo tanto, nuestra ubicación en un determinado lugar y en un determinado momento histórico depende de la producción de esa imagen de lo histórico. Las artes, me parece, no participan pasivamente de esto, no son el resultado de lo que una época histórica dicta que sean, sino, al contrario, las artes son parte de las técnicas que producen una imagen histórica, una imagen de lo que consideramos pasado, presente o futuro. No se trata de concentrarnos solamente en la historia que podemos hacer del arte, sino de tomar más en cuenta al arte como técnica productora de historia. La pregunta no es saber si el arte es o no contemporáneo, sino descubrir los modos en que el arte como técnica cultural nos hace contemporáneos de diversos modos y de diversos modos contemporáneos. Lo contemporáneo es producido por el arte, la época en que esto se reconoce abiertamente y se ejercita, es la época que solemos denominar contemporánea del arte.

Decía hace un rato que Centroamérica ha demostrado ser un campo de experimentación artística que no encuentra problema, sino más bien potencia y fuerza en la simultánea condición del arte como moderno

210\_xx

(preocupado por lo nuevo), vanguardia (preocupado por el mañana) y contemporáneo (preocupado por el ahora). Se trata entonces de pensarlo dentro de los procesos culturales, sociales y políticos de la temporalización, de la producción social de tiempo, de historia. Yo quisiera imaginar que los artistas y sus instituciones tomaran conciencia de esto y trabajaran más en explorar las implicaciones sociales, culturales, económicas, políticas, éticas y estéticas de saberse parte no de lo contemporáneo sino de lo que produce contemporaneidad, que no son producto de su época sino que son parte de lo que produce época, de lo que produce el aquí y ahora en los que nos encontramos, en los que somos juntos, unos con otros. Es decir, que el problema no es cuál tiempo vivimos o viven los artistas, si son o no contemporáneos, o si lo son suficientemente, y si su producción es coherente y se adapta con mayor o menor éxito a eso, sino que reconozcamos que el arte es una técnica cultural de temporalización, de producción de tiempo y de contemporaneidad<sup>2</sup>.



Pablo Hernández

---

<sup>2</sup> Esta presentación ha sido producto de la lectura de algunos textos de Peter Osborne, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Bolívar Echeverría, Néstor García Canclini, Georges Didi-Huberman y W.J.T. Mitchell, Thomas Macho, Boris Groys y Hans Belting, discutidos en los cursos *Introducción a la filosofía del arte*, y *Seminario sobre Walter Benjamin* a mi cargo en la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Por la informalidad de la conversación y del parafraseo de dichos textos no se refiere a ellos de manera puntual en la exposición ni en descripción bibliográfica.



Vista general del público



**MADC** | 