

Graciela Speranza



Cronografías

*Arte y ficciones de un tiempo
sin tiempo*



ANAGRAMA
Colección Argumentos

Índice

Portada

Prólogo. Tiempo transfigurado

1. La flecha del tiempo

2. Relojes

3. Duración

4. Constelaciones

Epílogo. Últimos avatares de la tortuga

AGRADECIMIENTOS

Lista de las ilustraciones

Créditos

Notas

Prólogo
Tiempo transfigurado

Seguramente había visto ya *El tiempo atravesado* en alguna de las muchas reproducciones que han convertido a Magritte en abanderado involuntario de la pérdida del aura, pero diría que vi la obra por primera vez en noviembre de 2013 en la retrospectiva del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *The Mystery of the Ordinary*. Entre las más de ochenta obras que se exhibían en el MoMA, la imagen salió de la escena y vino a punzarme como el *punctum* de la muestra, con su doble estocada, como siempre en Magritte, de imagen y palabra. *El tiempo atravesado* (traducción fiel del título en inglés *Time Transfixed*, traducción infiel del original en francés *La durée poignardée* y por lo tanto más bien *La duración apuñalada*) vino a recordarme que todo el arte es contemporáneo, que el arte de ayer dice otras cosas hoy y que el pasado fue un presente que anticipó un futuro, el *futuro pasado* que Reinhart Koselleck iluminó en la historia y en el arte. Porque si Magritte pintó *La durée poignardée* en 1938 para que el coleccionista Edward James la ubicara en el rellano de la escalera de su mansión londinense y «apuñalara» a sus invitados antes de subir al salón de baile, en la intemperie del siglo XXI la obra nos alcanza de otra manera. El encuentro fortuito de un reloj y una locomotora en la chimenea de un salón burgués es sin duda surreal, pero los círculos de idénticas dimensiones que los hermanan formalmente en el eje central de la escena invitan a leer otros encuentros. Juntos avanzan en la conquista mancomunada del espacio y la hora universal, emblema de la fe moderna en el progreso vertebrado por la técnica. Relojes y redes ferroviarias, como lo demostró Peter Galison, no sólo entran en la historia de los imperios que desde fines del siglo XIX se empeñaron en sincronizar con la hora de Greenwich los relojes de los lugares más remotos del planeta en campañas épicas de París a Washington, Valparaíso o Buenos Aires, sino también la historia si se quiere inversa de las investigaciones científicas de Henri Poincaré y el joven Einstein, que llevaron a postular la teoría de la relatividad, la anulación del tiempo absoluto y la inexistencia de un reloj maestro.¹ El siglo XX consagró la técnica como adelantada de un futuro promisorio y las primeras vanguardias enaltecieron la belleza de las máquinas, pero en 1938, cuando Magritte quiere que *La durée poignardée* «apuñale» a los invitados del coleccionista, la mitología de la velocidad que sostiene el edificio moderno empieza a resquebrajarse. La locomotora, heroína de

La bestia humana de Renoir filmada ese mismo año, se proyecta hacia el abismo de la Segunda Guerra Mundial, conjurado por la sobria simetría de la composición y la nube de vapor que dócilmente se escapa por la chimenea.

A principios del siglo XXI, sin embargo, la imagen es infinitamente más rica y apunta a un futuro más incierto. El reloj y la locomotora de Magritte se alinean en una hipótesis más sombría, lanzada a la comunidad científica en los albores del nuevo milenio. En febrero de 2000, el químico holandés Paul Crutzen sugirió que tal vez ya no vivamos en la era geológica que vio nacer a la cultura humana, el Holoceno, sino en una nueva era, el Antropoceno, en la que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con un poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de placas. Agente principal del movimiento de grandes bloques de materia en las metrópolis que tapizan el globo, del desplazamiento de las cuencas hidrográficas, la alteración de los ciclos del carbón, la deforestación, la erosión, la extinción de especies y sobre todo la mineralización de la atmósfera, el hombre ha conseguido borrar la distinción entre lo natural y lo humano con cambios cada vez más acelerados que amenazan su supervivencia en el planeta. En la hipótesis de Crutzen que hoy discuten geólogos, historiadores, sociólogos y filósofos para pronunciarse en un futuro próximo, el Antropoceno habría comenzado en 1774 con la invención de la máquina de vapor que propulsó la Revolución Industrial, miniaturizada en la locomotora de Magritte que se aúna con el reloj de un modo más ominoso: es probable que el hombre no sobreviva al Antropoceno y que la misma idea del Antropoceno no sobreviva a la humanidad en el planeta sin vida inteligente que el hombre habrá dejado a su paso. La escala y la velocidad de los cambios planetarios se han multiplicado a un ritmo aún mayor desde el final de la guerra que estaba a punto de estallar en 1938, hasta alcanzar la «Gran aceleración», según la denominación con la que los científicos resumen hoy los índices sin precedentes de crecimiento de la población y la producción industrial de los últimos sesenta años. Puede que el reloj y la locomotora de Magritte se hayan congelado precisamente en el punto de no retorno, y la duración apuñalada sea la del *anthropos* como artífice de su propio futuro.

Pero ¿de eso habla *La duración apuñalada*? ¿O es apenas el encuentro fortuito de un reloj y una locomotora, como el del hombre del bombín y la manzana verde, el vaso de agua y el paraguas? Es probable que la obra de Magritte no hubiese venido a punzarme ni

a iluminar las «profecías» que Aby Warburg supo ver en la historia del arte si poco antes no hubiese visto la instalación del sudafricano William Kentridge *The Refusal of Time*, que niega la hora de Greenwich con metrónomos descarriados, explosiones, marchas y contramarchas; o si no hubiese leído los *Tres cuentos* del argentino Martín Rejtman que arrastran al lector en la corriente de unas vidas aceleradas que se cruzan y cambian de rumbo como en un *pinball*; o si no hubiese visto *Touching Reality*, el breve video del suizo Thomas Hirschhorn, que en sólo seis minutos recorta el nuevo gesto mecánico y frío con que hoy pasamos las imágenes en la pantalla táctil con total desatención al contenido; o si no hubiese calibrado los alcances de la colonización del tiempo en la cultura y la comunicación contemporáneas en el manifiesto urgente de Jonathan Crary *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, que advierte que son muy pocos ya los intervalos significativos de la existencia humana, a excepción del sueño, que no han sido penetrados o arrebatados como tiempo laboral, tiempo del consumo, tiempo mercantilizado.² Imágenes y relatos que atravesaban fronteras, medios y lenguajes («libres de derechos de aduana», diría Warburg) venían a componer una constelación de elementos muy diversos y distantes, capaz de desmontar la historia como se desmonta un reloj, para después remontarla y abrirla a sentidos nuevos.

Pero *La duración apuñalada* venía a punzarme sobre todo por contraposición a la obra de un joven artista argentino que había visto poco antes en Londres, *Today We Reboot the Planet*, transfiguración monumental del futuro que el espejo opaco de Magritte había velado. Compitiendo en imaginación futurista con la remodelación del viejo arsenal de municiones del siglo XIX a cargo de la arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid, la instalación con que Adrián Villar Rojas inauguró la Serpentine Sackler Gallery en 2013, a metros de la Serpentine original en los Jardines de Kensington, se sumaba a su inclasificable serie de «ruinas instantáneas» e invitaba desde el título a «reiniciar» la historia del planeta, con el mismo espíritu titánico-romántico-cibernético-cósmico que anima su obra desde su primera gran instalación de 2008, *Lo que el fuego me trajo*, e iría a transmutarse en otras empresas colosales en Nueva York, Estambul, Turín o Sharjah. Junto con un equipo de diez artesanos y artistas –su «estudio nómada»–, Villar Rojas había rodeado el corazón del edificio con un cerco surreal presidido por una elefanta que lo embestía de espaldas a la entrada de la galería, transformado una de las salas en arca de Noé de la cultura del siglo XXI en ruinas, dejado otra sala totalmente vacía con un eco de *The Museum of the Void* (*Museo del*

vacío) de Robert Smithson, y cubierto el piso completo de la Sackler Gallery con cuarenta y cinco mil ladrillos rojizos que traqueteaban al paso de los visitantes. Como en muchas de sus obras anteriores, todo estaba hecho de arcilla cruda, cemento y adobe, una materia vibrátil que resquebraja las piezas a poco de que cobren forma y riza el tiempo del «hoy» en un presente que se expande en direcciones opuestas. La imaginación figuraba un futuro lejano, con restos de una cultura en la que podíamos reconocer rastros enmarañados de la nuestra –un *David* de Miguel Ángel, un Kurt Cobain fosilizado, un perro muerto, un iPod, una tableta, el nido de un hornero, un par de zapatillas–, pero las piezas craqueladas ya eran ruinas de un pasado remoto, monumentales y al mismo tiempo frágiles, respuestas efímeras como las obras mismas a una pregunta destinada también a autodestruirse: ¿cómo sería el planeta si lo reiniciáramos, como se reinicia una computadora o se «relanza» un cómic con un nuevo relato? La propia obra de Villar Rojas se reiniciaba también en la Sackler Gallery: en las naves húmedas de la antigua fortaleza, cultura y naturaleza se fundían más francamente que en sus obras anteriores, y el *loop* temporal se volvía más complejo, enlazando la historia imperial británica con La Ladrillera, una granja-fábrica de ladrillos de las afueras de su ciudad natal, Rosario, en la que el equipo había investigado *in situ* nuevos diálogos posibles con el mundo natural y la producción artesanal suburbana.

De ahí que en algún momento, en el atlas de imágenes que dispone la memoria involuntaria, la obra de Magritte y la de Villar Rojas compusieran un díptico elocuente de fuerzas encontradas. Si en 1938 el reloj y la locomotora salían a punzar al espectador con su flecha del tiempo todavía arrojada al futuro promisorio de la técnica, casi un siglo más tarde, en la misma ciudad, la elefanta del rosarino pujaba en la dirección contraria, embistiendo un bastión militar británico en una ficción prospectiva, respuesta de la naturaleza a los afanes imperiales de conquista. «Sobre el lomo infatigable», anotaba Villar Rojas, «la elefanta sostiene la grandeza derruida del pasado y el *pathos* del futuro natural abandonado.»³ Técnica y naturaleza, humano y poshumano, *hybris* y melancolía póstuma, hora universal y tiempo fuera de sincro colisionan francamente en el montaje. En el intervalo, apresado entre futuros pasados de signos opuestos, anida el presente en el que Villar Rojas «reinicia» el planeta recomponiendo los restos.

Pero ¿qué significa «reiniciar» el planeta? El término «*reboot*», apropiado del mundo de la ciencia ficción, el manga y el anime que pueblan la imaginación de Villar Rojas desde sus comienzos, alude

al recomienzo de una serie narrativa que descarta la continuidad de una versión anterior fallida a partir de una nueva línea temporal y, sin independizarse por completo de su genealogía ficcional, propone un nuevo origen, como sucede por ejemplo en el ciclo de *Batman* de Christopher Nolan, que «corrige» los errores de las versiones anteriores. Las extensiones semánticas y narratológicas del término derivan sin duda de la informática; «to reboot» un sistema operativo supone reinicializar los controladores del hardware después de un error, para recomenzar el proceso sin los efectos del fallo y sin perder por eso la memoria operativa del sistema. Las metáforas del cómic y la informática florecen en la imaginación de Villar Rojas. En el «aquí y ahora» de una instalación, *Today We Reboot the Planet* invitaba al espectador a recorrer el futuro fosilizado del Antropoceno, en el que el ciclo de la vida natural volvía a comenzar germinando en el adobe, después de los errores fatales de nuestro tiempo. Pero no hay ficción distópica en el proceso real de la materia. Gran descubrimiento formal de Villar Rojas, la arcilla cruda crea figuras topológicas que se añejan al instante, enloquecen la flecha del tiempo y ofrecen un teatro verosímil del futuro anticipado. En la cuna misma de la Revolución Industrial, muy cerca de los memoriales con camellos y elefantes que celebran las glorias del imperio en los jardines de Kensington, Villar Rojas reiniciaba el planeta con un antimonumento efímero, después de recalibrar los poderes de la arcilla y el adobe en una ladrillera primitiva de los suburbios de una ciudad periférica de la periferia. Ofrecía una respuesta personal a la pregunta por el arte del presente, deliberadamente intempestiva en su remolino de espacios y tiempos.

Con sus futuros pasados de signos opuestos, el díptico azaroso de Magritte y Villar Rojas viene a punzarnos como un reactivo, un antídoto a un presente embriagado de presente. El historiador francés François Hartog llamó «presentismo» a esa forma de estar encadenado al instante –a ese *régimen de historicidad*, para decirlo con sus propios términos–, por analogía y contraposición a la confianza desmedida en el porvenir del «futurismo». ⁴ La fe en el futuro vertebraó la colonización del espacio y la aceleración del tiempo en las primeras décadas del siglo xx, cimentó el edificio moderno y alumbró las primeras vanguardias. Pero las certezas del progreso empezaron a resquebrajarse en los sesenta («*Tout, tout de suite*», rezaba un grafiti del Mayo francés) y se desvanecieron una década más tarde al grito punk de «*No future*». ⁵ La rápida expansión de la socie-

dad de consumo, con sus ritmos cada vez más acelerados de producción y obsolescencia, y la revolución digital, con sus redes de conexión global inmediata y sus flujos virtuales de capitales financieros, comprimieron el tiempo en un presente devorador, instantáneo y efímero, antes de que terminara el siglo. Ciertamente que la desazón frente a la «peculiar forma de la aceleración» con la que Kosselleck caracterizó la modernidad tardía no nació en el nuevo milenio, pero la «cronofobia» frente a la aceleración impuesta por las nuevas tecnologías, patente en mucho arte de los sesenta, era apenas el preludio de la obsesión con el «tiempo sin tiempo» de la era digital.⁶ «Los relojes digitales muestran que tenemos otro tiempo en las manos. Y da un poco de miedo», anticipaba Warhol, un temor que se conjura en sus *Time Capsules* o en sus films *Empire*, *Sleep*, *Kiss*, que figuran la ilusión de un presente perpetuo.⁷ En las últimas décadas del siglo, la imaginación destierra las utopías de progreso en visiones sombrías del futuro, alentadas por los temores apocalípticos cada vez más arraigados en los propios tratos del hombre con el planeta, contrarrestados en los ochenta con un repentino culto a la memoria y la museificación del pasado. La cibercultura, con su promesa de un nuevo espacio virtual abierto a la expansión económica ilimitada y a un pluralismo multicultural congregado en la esfera pública electrónica, alienta la última utopía del siglo, pero la ilusión se desvanece muy pronto. La revolución digital aceleró las comunicaciones y el acceso a la información a un ritmo sin precedentes y conectó al mundo en la World Wide Web, pero contribuyó al mismo tiempo a desmaterializar el contacto, descorporizar los lazos sociales, multiplicar el consumo y el control y, sobre todo, inscribir la vida humana en un tiempo homogéneo, el tiempo mercantilizado que describe Jonathan Crary. La intensificación de la integración de la actividad humana a los parámetros del intercambio electrónico no sólo vino a exigirnos la disponibilidad, la participación activa, la multiplicación de áreas del tiempo y de la experiencia anexadas a demandas y tareas maquínicas sin pausa (hay quien se despierta ya por las noches para consultar mensajes o correos electrónicos), sino que ha neutralizado la visión mediante procesos de homogeneización, redundancia y aceleración.⁸ El diagnóstico del filósofo francés Bernard Stiegler es aún más desalentador: durante las últimas décadas el uso generalizado de la web ha producido una sincronización en masa de la conciencia y la memoria a través de «objetos temporales» que llevan al consumo cultural gregario estandarizado y la miseria simbólica, y llaman a la creación de «contraproductos» que

reintroduzcan la singularidad en la experiencia cultural y desconecten el deseo de los imperativos del consumo.⁹

Con su amasijo de materias, la experiencia de *Today We Reboot the Planet* reniega del «presentismo» con un presente disparado a otros tiempos, que reinicia el mundo e invita a otros recomienzos. Con la misma audacia con la que Villar Rojas transfigura la historia del planeta, podríamos relanzar la historia del arte contemporáneo, reiniciarla con otros relatos intempestivos que reúnan tiempos, espacios y culturas diversas, tras los fallos evidentes que viciaron el relato de la modernidad y las vanguardias, compuesto según la hora universal del meridiano de Greenwich. No es que no lo hayamos intentado desde el Sur invirtiendo el mapa, desandando los caminos de dirección única de los centros a la periferia, postulando modernidades alternativas, vanguardias simultáneas y atlas de fronteras flexibles. En términos territoriales, sin embargo, esas y otras acrobacias discursivas nos dejaron fatalmente casi en el mismo lugar, a no ser por una módica presencia en el *check list* mundializado de bienales, colecciones y festivales literarios, dádiva del multiculturalismo convertido en lógica cultural del capitalismo globalizado. Porque si bien es cierto que en las últimas décadas el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo, la ampliación del mapa global respondió a categorías identitarias demasiado homogéneas, rápidamente subsumidas en categorías del mercado. «Una de las respuestas al “achatamiento del mundo” instrumentado por la expansión global de la infraestructura del arte», concluye David Joselit, «ha sido la conversión de las identidades locales ostensiblemente “auténticas” en aceleradores de la circulación y el consumo del arte contemporáneo global en los museos y el mercado.»¹⁰ Pero las nuevas tecnologías no sólo han expandido las redes del capital en todo el globo en términos espaciales sino también en términos temporales. «Una vez que cada pulgada del planeta ha sido colonizada», advierte Franco Berardi, «ha comenzado la colonización del tiempo, esto es, la colonización de la mente, la percepción, la vida humana.»¹¹ En la esfera desterritorializada de la web, cronometrada con la precisión de los relojes atómicos del Global Positioning System, la colonización del tiempo nos alcanza a todos por igual.

Podríamos, por lo tanto, comenzar por componer nuevos relatos en los que, como en el *reboot* de Villar Rojas, la transfiguración del tiempo ocupe un lugar central. No ya según el tiempo cronológico que ordenó el relato moderno con la lógica opositiva de los «posts»

o la recursividad de los «neos», sino atendiendo al tiempo topológico de la literatura y el arte de hoy, que se expande, se contrae, se pliega, se riza, se acelera, se detiene y enlaza otros tiempos y otros espacios. El tiempo está en el centro de las discusiones sobre «lo contemporáneo» que han ocupado a la crítica durante los últimos años, en las reflexiones más estimulantes sobre la historia del arte que celebran la «soberanía de lo anacrónico» (de Georges Didi-Huberman y George Kubler, y antes todavía de Jorge Luis Borges y Aby Warburg), en los debates sobre el futuro del planeta que ocupan a científicos, pensadores sociales y filósofos en el nuevo siglo, y en la experiencia de la abrumadora colonización de la vida cotidiana en la era digital.¹² Podríamos entonces empezar por componer un relato que reúna obras que en el atolladero del presente homogéneo del 24/7 reconfiguran nuestra experiencia del tiempo –los «contraproductos» de los que habla Stiegler–, mediante formas y dispositivos estéticos con los que la literatura o el arte salen de la monocronía obligada, la transfiguran, la desvelan. Pero un relato del tiempo topológico del arte supone una expansión análoga de las fronteras políticas y culturales, capaz de liberarnos de la división ya anacrónica del trabajo crítico que nos limita a componer historias locales o continentales. El desafío no es nuevo pero cabe relanzarlo con vistas a una verdadera mundialización de los relatos escritos al sesgo desde el Sur, sin anteponer el carnet de identidad y sin que el sesgo limite el espectro de la mirada. «Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo», dijo Borges en los cincuenta. «Podemos manejar todos los temas europeos», dijo también, «manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.»¹³ Es lo que están haciendo muchos artistas y escritores, que reconfiguran el mundo a su manera y amplían, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso. También para los artistas y escritores del Sur el mundo es grande y complejo; nuestros relatos críticos deberían incluirlos sin supersticiones, sin más distinciones que las que imponen sus propias obras en el relato más amplio del arte del presente. Porque ¿qué quiere decir Borges precisamente con «sin supersticiones»? Atento a la polisemia de las palabras, creador de una lengua literaria desenfadadamente argentina y universal *al mismo tiempo*, Borges usa «superstición», no en la primera acepción del término («creencia extraña a la fe religiosa y contraria a la razón») sino en la segunda («fe desmedida o valoración excesiva respecto de algo»), o en todo caso, en una combinación creativa de ambas. ¿Por qué perseverar entonces en «la valoración excesiva» de los centros? Su hegemonía cultural y sus relatos

globales, a fin de cuentas, se tambalean junto con sus propios cimientos, corroídos por los nuevos nacionalismos, las nuevas tecnocracias, la concentración de grandes consorcios culturales, la mercantilización escandalosa del arte y la miseria simbólica de la masificación que también los alcanza. La imaginación del fin, en cualquier caso, nos reúne a todos en el mismo barco desnortado, igualmente empequeñecidos ante la escala del descalabro, aunados en una coalición sin precedentes que no sólo congrega a la humanidad completa sino también al mundo animal, vegetal, mineral y a la propia atmósfera que el hombre subordinó a su poderío, y hoy peligran si no se redefinen las condiciones que hagan posible la coexistencia en el planeta. No sorprende que una nueva y controvertida corriente filosófica, el *realismo especulativo*, aspire en el nuevo milenio a concebir una «ontología plana» y una «democracia de los objetos» que desestime la centralidad del hombre en el universo.¹⁴

En ese panorama, el *reboot* de Villar Rojas abre una vía posible para «reiniciar» el relato del presente; su materia, el *compost*, adelanta una clave. Con todas sus reminiscencias pompeyanas, *Today We Reboot the Planet* quiere recomponer el mundo –he ahí su gesto cosmopolítico–, como si suscribiera el «manifiesto compositonista» de Bruno Latour, que encuentra en la composición inmanente una alternativa a la crítica utópica del pensamiento moderno, ilusión de un mundo más allá del mundo, y también a los pastiches festivos del posmoderno, puro reciclaje de superficies.¹⁵ Si la crítica ha perdido impulso, sugiere Latour («*has run out of steam*», dice en realidad), es en parte porque el capitalismo hizo suyas buena parte de las consignas, usos y valores de la crítica artística de tradición anticapitalista.¹⁶ Se impone entonces «componer» un mundo común en la inmanencia del nuestro, tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos, y el arte es un gran laboratorio para esa empresa. La potencia irreductible de la imaginación artística sigue cifrando en sus formas metáforas del presente y anticipaciones del futuro, y atisbando configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. La literatura, lo sabíamos desde Kafka, es un reloj que adelanta, y el arte contemporáneo, arriesga el filósofo Simon Critchley, «se ha convertido en el principal espacio de articulación de significados culturales».¹⁷ La historia del arte, una historia de extemporaneidades y profecías, siempre recomienza.

Como en el díptico azaroso de Magritte y Villar Rojas que dispara la serie, las obras del siglo XXI que se reúnen aquí escriben su tiem-

po en cronografías singulares hechas de imágenes, relatos, objetos y presencias que no aspiran a una nueva cronología sino más bien una *cairología*, como la llama Agamben, una transformación cualitativa del tiempo.¹⁸ Renovando sus medios, sus formas y sus lenguajes, invierten o enloquecen la flecha del tiempo, se liberan de la tiranía de los relojes, *hacen el tiempo*, tensan la duración del presente o componen constelaciones con restos de otros lugares y otros tiempos. «La tarea original de una auténtica revolución», escribe también Agamben, «ya no es simplemente “cambiar el mundo”, sino también y sobre todo “cambiar el tiempo”...»¹⁹ Como las constelaciones de la bóveda celeste, dibujan figuras imaginarias –flechas, relojes, dobles de otros asterismos–, compuestas con elementos muy diversos de culturas distantes que, como las estrellas en el cielo nocturno, así reunidas parecen próximas. Las series y las figuras son hasta cierto punto arbitrarias y podrían haber sido más profusas o sencillamente otras, pero aun así aspiran a cierta fecundidad dialéctica, caleidoscópica, que deje entrever las luces y la oscuridad de nuestro tiempo. Aspiran también a que las obras mismas y las figuras que componen guíen el relato y el pensamiento, y a que cada estrella brille con su propia intensidad en una nueva cartografía imaginaria que desconoce las fronteras de otros mapas.

Imágenes de las obras que dispararon las series abren cada capítulo, pero se invita al lector a buscar el resto en la gran enciclopedia democrática de la web, invaluable don del mundo digitalizado. No sorprenderá que el relato espiralado se abra con un *loop* a Robert Smithson, viajero del tiempo y precursor de mucho arte del siglo XXI, y que *The Clock (El reloj)*, el video de veinticuatro horas de Christian Marclay, ocupe un lugar central y convoque la serie más profusa del libro. Obra prodigiosa de lo que va del nuevo milenio, registra obsesivamente el tiempo cronológico y a la vez lo trastorna, demuestra que es posible burlar la tiranía de los relojes sin rebeliones lúdicas, y traduce en experiencia concreta el verso de T. S. Eliot: «Sólo a través del tiempo, el tiempo se conquista.»

Pero en la atención a las cronografías hay también una celebración de la crítica como grafía del arte, una invitación a pensar con el arte y descifrar cómo una obra, un artista o un autor hace o dice algo que no habíamos visto o leído nunca antes. «El texto es una reliquia de las formas de producción del siglo XIX en la era del capitalismo avanzado», decía Boris Groys no hace mucho en un comentario sutil sobre el lugar de la crítica en el arte contemporáneo y, a propósito de esa práctica artesanal, nostálgica, casi extemporánea de la escritura, recordaba a Gorki, que se ponía a llorar cada vez que veía

a alguien escribiendo.²⁰ No hace falta llegar al desliz romántico de Gorki para descubrir en la grafía de la crítica una gramática del tiempo, un antídoto contra el cinismo desdeñoso que hoy campea en el mundo de la literatura y el arte y, por qué no, una muy módica forma de resistencia a la mercantilización rampante.²¹ Cabe a la crítica alumbrar el arte que transfigura su tiempo en medio de la hojarasca.

1. La flecha del tiempo



Robert Smithson - Agustín Fernández Mallo - Jorge Luis Borges -
Peter Adolphsen - Patricio Pron - Amie Siegel - Dominique Gonzalez-Foerster - Fabio Kacero - Richard McGuire