REVOLVER EL TIEMPO. NUEVAS HISTORICIDADES PARA NUEVOS FUTUROS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Pol Capdevila

1. Espacio de experiencia y horizonte de expectativa en la modernidad y la contemporaneidad

Cuando se pierde de vista el horizonte, se corre el riesgo de correr en círculos y no moverse del lugar. Muchos filósofos, historiadores y antropólogos afirman que la sociedad actual anda dando tumbos, sin avanzar hacia lugar alguno y sin un proyecto de transformación. Según ellos, habitamos un mundo en pleno movimiento, con mucho ruido en la superficie, pero sin cambios significativos en la estructura; un mundo en el que la saturación de aparentes novedades enmascara la repetición de un presente que no sólo se extiende hacia el futuro, sino que también engulle el pasado. Sumergidos en un embriagador y mareante presentismo, no siempre nos damos cuenta de que la mera inercia corrompe y de que la injusticia social, el colonialismo, la deshumanización de las relaciones personales y la guerra contra la naturaleza siguen aumentando. Para salir de este círculo vicioso haría falta dibujar nuevos horizontes, inventar futuros constructivos y colectivos. Y para esto también es necesaria una mirada cabal al tiempo, que nos recordará que no puede haber futuro sin contar con el pasado. De este conjunto de ideas, el presente libro se propone el siguiente objetivo: estudiar aquellas prácticas artísticas que buscan redefinir nuestra historicidad, nuestra relación con el tiempo social para influir en el horizonte del porvenir.

Empecemos por echar una ojeada a cómo hemos llegado hasta aquí, más concretamente, cómo ha evolucionado la experiencia histórica, pues el presentismo tiene también, por paradójico que pueda parecer, su historia y hasta su prehistoria.

En los albores de la modernidad, Europa se constituía como un conjunto de pueblos que tenían en común lo que Lévi-Strauss llamó una sociedad fría, a saber, una tasa de cambio social lenta, imperceptible por los propios individuos. El modelo de temporalidad social en una sociedad lenta permite que el espacio de experiencia determine el horizonte de expectativas con muchas garantías de acertar. Como explica Koselleck, el espacio de experiencias de una sociedad es aquel conjunto de situaciones vividas por sus sujetos que son relativamente repetibles y, por tanto, consolidan lo que se llama un conocimiento por experiencia.[1] Este espacio de experiencia genera la expectativa de que el futuro, aunque siempre es abierto, será parecido al

1. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós Ibérica, 1993, p. 339 y ss.

pasado: condiciones como las conocidas llevarán, *mutatis mutandis*, a situaciones semejantes. El mundo agrario antes de la modernidad es el paradigma de este régimen de historicidad social.[2]

El desarrollo del conocimiento y la técnica y los cambios culturales del Renacimiento, que definen la modernidad europea, desestabilizaron la estructura del tiempo histórico, que empezó a transformarse, así como lo hizo también la concepción del espacio. Mientras el espacio se ampliaba hasta confines indefinidos, que superaban los límites imaginables y se extendía hacia fuera del mismo planeta, la experiencia del tiempo histórico se transformaba en función de las nociones de cambio y progreso. La trascendencia de los cambios que se advenían desgarró la cohesión del tiempo histórico: las experiencias acumuladas permitían cada vez menos prever el futuro; la historia dejaba de ser *magistra vitae*. El presente dejaba de servir de unión entre el pasado —que existe en la experiencia— y el futuro —que existe en la expectativa—.

La ruptura del tiempo histórico tradicional fue compensada por la creación de la idea de progreso —término probablemente acuñado por Kant—.[3] Las novedades en el conocimiento y la técnica no permitían pronosticar los cambios por llegar, pero generaban la expectativa de que a la larga crearían un mundo nuevo. Esto introdujo el concepto de progreso en otros ámbitos de la vida humana, como el de la justicia social, y, en consecuencia, el de utopía. Así, técnica y utopía se convertían en principios unificadores de la inestable, centrípeta, temporalidad moderna.

Estos principios unificadores no siempre evitaban la sensación de vértigo. Ya Francis Bacon había vaticinado que las mejoras en el conocimiento se introducirían *per minora intervalla,*[4] y Adam Smith que el progreso de las sociedades se derivaría del ahorro resultante de la división del trabajo en la producción material e intelectual. Koselleck explicaba que, con la reducción del alcance del horizonte de expectativas, el futuro se volvía un horizonte cada vez menor. Esto aceleraba el pasar de las cosas. Los cambios que traía la modernidad imponían una sensación de aceleración del tiempo secular. Lamartine explicaba en 1851 que, desde 1789, había vivido bajo ocho sistemas de gobierno diferentes y bajo diez gobiernos. Tenía la sensación de que «el día de ayer parece sumergirse en la sombra del pasado».[5]

En este contexto, Baudelaire propuso a los artistas del siglo XIX que dejaran de reflejarse en el pasado y miraran hacia su propia época. Sólo así

2. Un régimen de historicidad es una manera de ordenar las experiencias del tiempo, de articular presente, pasado y futuro y darles un sentido que se instala lentamente durante una época. Véase François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 38-39.

3. Según indica Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 348.

4. *Op. cit.,* p. 350.

5. Citado en Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 351.

podrían conseguir la codiciada eternidad artística, pasar al panteón de los grandes hitos al dotar a su mirada fresca y cotidiana de una trascendencia atemporal. Medio siglo más tarde, las vanguardias ya habían difundido la necesidad de romper con el pasado para poder lanzarse ligeros a la construcción del futuro. Si quedaba algún vínculo con el pasado, lo mejor era cortarlo cuanto antes.

A mediados del siglo xx, la obsesiva atención moderna hacia el futuro se va agotando: la técnica se revela como una forma de control y de deshumanización y la idea de utopía, como una potente ilusión para dominar y adoctrinar a la población. El proceso dialéctico de la Ilustración ha dado la vuelta a estos conceptos inicialmente positivos y los ha convertido en armas de doble filo. Con el desgaste del proyecto moderno, emerge una nueva consideración del pasado. En su forma conformista, la estética posmoderna se apropiará de elementos de la tradición de forma arbitraria y caprichosa, descontextualizando motivos, formas y estilos de su tiempo originario para mezclarlos en un *collage* de confusión temporal. En su forma crítica, la estética posmoderna defenderá el estudio del pasado, no para realizar sus ideales, sino al menos para mantener viva una llama que caliente los ánimos en la trinchera. Se trata de aguantar frente al invencible enemigo del capitalismo neoliberal. De esta posición, a finales de los años setenta surgirán las estéticas de la resistencia, espacios de crítica cultural, sin más pretensiones, ejercidos desde el arte y algunos, generalmente minoritarios, medios de comunicación.

Hoy diríamos que esta situación hace ya demasiado que dura. Últimamente la resistencia se ha convertido en una pose de confort para académicos y otros progres del sector cultural. Esta actitud no sólo no está consiguiendo mantener la posición frente al embate contra los derechos sociales, el colonialismo y el medioambiente; casi parece hacerle un lavado a su mala conciencia. Es su cómplice, aquel pequeño giro en el volante que hace que la sociedad ande en círculos una y otra vez, engañándose con su avanzar a pesar de la insoportable sensación de *déjà vu*. Frente a ellos hay artistas e incluso algunas instituciones públicas que están ensayando un cambio de actitud. Reclaman otro nivel de concienciación, ruptura y acción en el mundo cultural, que ha de romper las membranas de la autonomía creadas por el modelo burgués y la actitud de pasiva receptividad, típica de la sociedad del espectáculo.

Adam Szymczyk, por ejemplo, como director artístico de la documenta 14, se autoimpuso evitar la iteración, que se llevaba realizando desde 1955, de «otros cien días de la más famosa y debatida exposición mundial de arte contemporáneo».[6] Se propuso «romper el círculo de las repeticiones» que consolidaban unas relaciones fácticas y simbólicas con instituciones del

6. Adam Szymczyk, «14: Iterability and Otherness: Learning and Working in Athens», en Quinn Latimer y Adam Szymczyk (Eds.), *The Documenta 14 Reader*, Prestel, 2017, pp. 17-42.

poder político neoliberal y capitalista y que, entre otras cosas, habían conducido a la crisis económica y a los recortes sociales y en cultura. Decidió que la documenta tomara partido y actuara en el tiempo y en el espacio. En 2012, poco después de que viéramos cómo la crisis de la deuda desestabilizaba varios gobiernos en Europa y permitía la intervención de las instituciones capitalistas europeas sobre la economía griega, Szymczyk decidió trasladar media documenta a Atenas, celebrando parte de la exposición en la capital griega, además de en Kassel, su sede original. También extendió en el tiempo la exposición, de tal forma que, entre las dos exposiciones, se llegaron a cubrir 163 días hábiles de visita. Las críticas le cayeron por todos lados. Difícilmente se habrán censurado tanto como ésta decisiones previas en la historia de la documenta, sin contar con los molestos visitantes, que ahora debían hacer dos viajes si querían visitar ambas sedes. Pero no cabe duda de que este gesto y los que le siguieron para producir muchos de los proyectos artísticos de la exposición rompieron la esfera de lo simbólico propio del arte e introdujeron a éste en la vida práctica de Atenas y Kassel. Sin duda, activó alianzas, resistencias, críticas y opositores declarados. En cualquier caso, subvirtió la estructura narrativa típica de la documenta y actuó sobre el contexto histórico y social. El vínculo con Atenas, uno de los orígenes geográficos del arte occidental, invitaba a desandar parte del camino recorrido por la historia y el arte occidental y a reformular los principios en los que se había basado hasta entonces, buscando abrir la puerta a nuevas formas de acción colectivas y destituyentes.

Incluso considerando la pretensión de la documenta de actuar sobre el mundo práctico, sería absurdo valorar su éxito en virtud de efectos de transformación social. Hay que entender que su vocación era más experimental, con un alto grado de investigación, y eventualmente también ejemplarizante. Los proyectos que produjo desafiaban las relaciones sociales establecidas y creaban nuevas formas de comunicación. Reescribían las narrativas históricas y cuestionaban formas de hacer y de consumir. Por ejemplo, Maria Eichhorn investigaba y documentaba la expropiación de propiedades de la población judía durante la Segunda Guerra Mundial; además, incidía en la restitución de obras de arte que actualmente albergan algunos museos alemanes. Máret Ánne Sara estudió las matanzas históricas de renos en Noruega, y aquellas actuales que, protegidas por las leyes estatales de caza, comprometen a la comunidad Sami.

Este tipo de prácticas de investigación histórica y acción comunitaria han sido acogidas en otras instituciones de arte contemporáneo. Núria Güell monta la oficina del rescate invertido en su proyecto *Medidas de desajuste* en el Centre d'Arts Santa Mònica en el 2015. Con ella, se enfrenta a las narrativas ideológicas sobre la propiedad y la ocupación y trata de asesorar y ayudar a las familias que son susceptibles de las masivas acciones de desahucio durante la crisis de la deuda. Maria Thereza Alves rastrea en «El

retorno del lago» (2012) la importancia histórica para las culturas mesoamericanas del lago de Chalco, examina las razones políticas y económicas que lo hicieron desecar y convierte su actividad como artista en la mejora del uso de estas aguas dulces por parte de la población autóctona. Francisco Navarrete estudia las relaciones materiales y simbólicas con el particular medio natural de las poblaciones donde reside; produce, a menudo con su colaboración, una obra que representa la evolución histórica del medio y permite tomar conciencia sobre su eventual degradación. Melik Ohanian, en *September 11, 1973 Santiago, Chile* (2007), hurga en las imágenes históricas del bombardeo sobre el Palacio de la Moneda en el golpe de estado de Chile en 1973; después las mezcla con fragmentos sonoros de la actualidad y produce una experiencia paradójica en el espectador, que, desplazado de su lugar de contemplación, se ve impelido a tomar posición frente a los acontecimientos.[7]

Proyectos como estos no representan posiciones de resistencia. En primer lugar, son proyectos de investigación artística. No se dedican a recoger conocimientos históricos consolidados. Unos se sumergen en archivos, otros indagan en el pasado social a través de entrevistas, unos estudian las relaciones culturales a partir de miradas tangenciales, otros conviven con comunidades diferentes. Descubren acontecimientos históricos enterrados por intereses ideológicos, revelan relaciones sociales impensadas o revisan la historia de costumbres sociales naturalizadas. Todo este trabajo no tiene el objetivo de renarrar históricamente unos hechos. La práctica artística los utiliza para construir su propio discurso. En una acción anacronista, los traslada al presente e invita a participar de un renovado espacio de experiencia. Generan así una sincronicidad o una unión de tiempos heterogéneos que rompe la cadena de sucesos que han construido el presente actual, que hacen estallar la burbuja del presente continuo en el que vivimos. Al reconstruir el espacio de expectativas y ofrecer la experiencia de un otro presente, trazan algunos rasgos de lo que podrían ser nuevos caminos futuros.

2. Presentación de las contribuciones

Inspirado por el espíritu que anima este tipo de proyectos, que integran una mirada abierta al conocimiento y al arte, este libro se presenta como un espacio de encuentro de diferentes disciplinas académicas y artísticas para debatir sobre la investigación artística en relación con el pasado. Las ideas iniciales de los textos se expusieron en un seminario universitario entre investigadores y artistas y aquí se presentan las contribuciones desarrolladas de aquel encuentro.[8] Agradecemos a todos los participantes su docta y generosa

7. Para un análisis detallado de la obra, véase Christine Ross, «La suspensión de la historia en el media art contemporáneo», *Contranarrativas. Revista de estudios visuales* #0. https://www.um.es/artlab/index.php/numero-0/ [consultado: 30/05/2021].

8. Se celebró, por razones de la pandemia de la COVID-19, telemáticamente los días 26 y 27 de noviembre de 2021 en el marco del Proyecto de investigación: MINECO PGC2018-093502-B-I00,

participación, así como su paciencia en el lento proceso de publicación de este libro. Cada sección empieza con uno o dos textos teóricos sobre diferentes aspectos de la historicidad contemporánea, continúa con uno o dos análisis de obras y cierra con la presentación por parte de un artista de algunos de sus proyectos.

La primera sección, «Apariciones espectrales: la ficcionalización de la historia», se centra en la cuestión de la modalidad y en las formas en que el pasado se mezcla con el presente. Más que de ficciones al uso, se trata de las estrategias de ficcionalización y de sus funciones. Una de estas estrategias es la de la narrativa sobre hechos poco probables o improbables. Gerard Vilar la estudia en «Políticas de la inverosimilitud» a partir de un recorrido histórico sobre éste y otros conceptos de su campo semántico, como el de verdad, el de ficción y el de probabilidad. En segundo lugar, aplica el concepto estudiado a dos proyectos artísticos para observar qué nos puede enseñar de cada uno de ellos. En el caso del proyecto *Fauna*, de Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, observa la importante función de la inverosimilitud de cuestionar ciertos presupuestos epistemológicos sobre las instituciones artísticas y las creencias sobre nuestro mundo. En el caso del proyecto de Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, la inverosimilitud no alcanza objetivo crítico alguno y queda al servicio del mero espectáculo y de la especulación.

En algunas ocasiones el pasado se inmiscuye de tal modo en el presente que parece gobernarlo, reteniendo sus movimientos. Espectros y cuerpos conviven y se confrontan, unos luchan por retener el cambio y otros por pasar adelante. Pero hay gestos de memoria que transgreden estas relaciones de fuerza, poniendo en escena, en un mismo tiempo y espacio, mediante un anacronismo, elementos de uno y de otro. Diana Kuzeluk analiza en «Hablar con múltiples voces: Reflexiones en torno al tiempo y la historia en el cine de Pedro Costa» el uso de la figura del fantasma en el cine del director lusitano. En algunos de sus filmes, este cineasta construye una temporalidad ritual que permite adentrarse en el pasado e indagar en la historia colonial de su país y en las revoluciones sociales, darles voz y cuestionar las narrativas de la modernidad y del capitalismo mediante la construcción de nuevos argumentos.

La anterior es sólo una de la enorme cantidad de contranarrativas que genera la modernidad. Esto ocurre porque la modernidad se pretendía a sí misma como un proceso universal: la globalización de los desarrollos técnicos, la exportación de la democracia y otros valores occidentales, la imposición del mismo sistema económico en todas las regiones del globo, etc. En consecuencia, las narrativas que se le opongan deben ser, por principio, singulares y locales. Dani Montlleó, en sus proyectos artísticos, añade a ello

y con el apoyo del Institut de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra. Más información en la web http://timeandimages.wordpress.com.

el uso de elementos culturales entendidos habitualmente como secundarios: un corte de pelo, la señalética diseñada por profesores de la Bauhaus para un campo de concentración nazi, un instrumento musical inventado en un cómic, los personajes de novelas de espionaje, etc. Como explica el artista en «Fantasías animadas de ayer y hoy», en las nuevas narrativas que inventa y en los objetos que rediseña construye genealogías inesperadas y revela la ideología oculta de elementos típicamente modernos que a menudo se hacían pasar por neutrales o formalistas. Evitando caer en moralismos o en un gesto igualmente ideológico, Montlleó huye de la seriedad moderna y convierte sus proyectos en un juego y un espacio para el buen humor y la broma.

La segunda sección, «Pliegues temporales: gestos anacronistas», profundiza en las características del régimen histórico actual. Jeanne Moisand reflexiona sobre cómo la etapa de la Transición española pudo suponer el paso en el Estado español a esta especie de presentismo que, según François Hartog, define nuestra época. Su parte de responsabilidad la tienen algunos historiadores que, como argumenta Moisand, cambiaron los nombres de los períodos históricos, los cronónimos, con los que se divide el pasado de una sociedad, por expresiones más neutrales. Así, cronónimos que utilizaban la expresión revolución, como el de «revolución de 1820», son sustituidos por expresiones como el «trienio constitucional», y el de «revolución gloriosa» por el de «sexenio democrático». Estas expresiones implican que la trascendencia del período acaba cuando termina el intervalo temporal señalado, mientras que el cronónimo con la expresión «revolución» comporta una extensión mayor en el tiempo de los efectos de la acción revolucionaria. Según Moisand, al minimizar el efecto del pasado sobre el presente a través de este cambio de nomenclatura, tales historiadores han colaborado en la pérdida de interés por los períodos previos a la Guerra Civil, llevando a un olvido de los mismos y a una merma de perspectiva temporal. Esta pérdida del espacio de expectativa deja al presente huérfano de historia.

En un contexto de amnesia histórica como el descrito, son importantes los gestos de apropiación del pasado. En «¿Quién teme a la historia en el arte contemporáneo? Investigación artística y modelos de historicidad» trato de exponer que hay prácticas artísticas actuales que, al investigar sobre la historia, se oponen a una de las tres concepciones dominantes, y complementarias en muchos aspectos, del tiempo histórico que vivimos: el aceleracionismo, la nostalgia y el presentismo. Cada uno de estos modelos reduce la compleja experiencia del tiempo, que incluye el pasado histórico, la actualidad y el porvenir, a uno sólo de ellos. A esta experiencia simplificada del tiempo se enfrentan algunas prácticas artísticas contemporáneas que recuperan fragmentos del pasado y los traen al presente en un proyecto que articula acción performativa y comunicación, es decir, la proyección hacia un futuro y la inclusión de los demás en él. Mediante la acción, tales prácticas tratan de

transgredir la estructura lineal del pasado, el presente y el futuro y reimpulsar la marcha histórica.

Si las prácticas artísticas que acabamos de mencionar desarrollan un movimiento que, podríamos decir, va principalmente del pasado al presente y hacia el futuro, hay miradas que priorizan una dirección inversa y permiten redescubrir el pasado. Tomas Macsotay analiza en «Al vestigio, un cuerpo» una tendencia, podríamos decir, arqueológica en la instalación artística contemporánea. Esta tendencia establecería un puente con un pasado más lejano que el del origen de esta forma artística, situado alrededor de los años sesenta. El tipo de experiencia que producen las instalaciones analizadas, como *Mondo Cane,* de Jos de Gruyter y Harald Thys (Venecia, 2019), es análoga a las de expresiones culturales ya obsoletas no consideradas artísticas, como las atracciones de feria, el *tableau*, con sus esculturas de cera, los dioramas en los museos etnológicos, etc. También introducen temáticas morbosas y acontecimientos siniestros. El análisis de Macsotay tiene el valor de indicar que entre el consumo espectacular y la recepción crítica de figuras de historia como la concepción del cuerpo y las pantallas no hay una distancia insalvable.

Como vemos, este tipo de investigaciones en historia, que además proyectan miradas creativas sobre la misma, producen de por sí una ganancia cognitiva sobre el presente. Es decir, que tanto el presente como el pasado pueden crecer en contenido y en sentido al influirse recíprocamente. Esto lo demuestra claramente el proyecto sobre el Carlos V tardío que ha desarrollado en los últimos años Jorge Ribalta. Él mismo señala en «Devenir Carlos V» la pluralidad de tiempos que confluyen a través de la investigación fotográfica de muchos de los elementos culturales que pueden estar relacionados con la figura del rey y emperador flamenco y todo lo que supuso para el desarrollo de la cultura hispánica. En paralelo a estas temporalidades, aparecen otras relacionadas con el medio fotográfico, sus usos, funciones sociales y formas expositivas. De esta forma, la investigación sobre el pasado se convierte, mediante la práctica fotográfica, en un espejo fragmentado que devuelve reflejos de, entre otras, una práctica reflexiva, una crítica cultural y una crítica institucional.

Estas idas y venidas en el tiempo no eran del todo ajenas a la modernidad. Aunque ésta se haya caracterizado a través de la imagen de la marcha acelerada y lineal hacia el futuro, la figura de la revolución es también típicamente moderna. La revolución implica la recuperación de un origen perdido para tomarlo como elemento esencial de un proyecto de futuro. Sin embargo, la diferencia de nuestra época con la modernidad reside en nuestra bastarda relación con el pasado, algo que dificulta, si no imposibilita, el movimiento circular. Sobre la idea de revolver el tiempo y su posibilidad en la sociedad actual, la tercera sección, «Revoluciones: del fin al principio del tiempo», presenta una reflexión, dos análisis y un proyecto.

Andityas Soares de Moura Costa Matos explica, en «El espectáculo del tiempo contra el tiempo del espectáculo: ¿pueden ser las imágenes todavía revolucionarias?», las razones de esta problemática en su reflexión sobre la forma del tiempo en nuestra sociedad del espectáculo. Mediante una interesante comparación entre los modelos del tiempo circular de las sociedades arcaicas y el modelo lineal de la cultura judeocristiana, Andityas Matos describe el tiempo de la sociedad del espectáculo como un tiempo maleable y manipulable, parte de una narrativa en la que toda potencia es neutralizada, un tiempo que ha eliminado la historia como tal y se ha vuelto homogéneo, continuo e irreflexivo, un presente con meras variaciones especulares en la superficie. En esta situación, el autor defiende la estrategia situacionista del desvío o tergiversación como forma creativa y subversiva que puede fracturar el tiempo espectacular y convertirlo en intervalos de reflexividad crítica. Mediante el desvío, las imágenes pueden recuperar su libertad y peligrosidad.

Explica Walter Benjamin que en 1830 algunos revolucionarios dispararon a los relojes, gesto simbólico de la voluntad de parar el tiempo dominante y empezar uno nuevo.[9] Y así como cambiar el sentido del tiempo, es igualmente necesario cambiar el significado del espacio. Julia Ramírez-Blanco lleva unos años analizando las revueltas de las acampadas en las plazas públicas de Occidente a partir de mayo de 2011. En el texto «Espacialidad y performance en Occupy Wall Street» se centra en el lenguaje, la estética y algunas acciones performativas que tuvieron lugar en Nueva York a partir de septiembre de aquel año. Observa que buena parte de las acciones realizadas en aquel contexto adoptaban una forma creativa y original para poder abrirse paso entre las prohibiciones de la ley y la presión policial. El objetivo principal de estas acciones performativas consistía, más que en cambiar el sistema de forma inmediata, en resignificar el espacio público de la ciudad y dirigirse al mundo a través de los medios de comunicación. Con ello, además, establecían vínculos con las revueltas en otras plazas como Madrid, Barcelona, Atenas, Roma, etc., y reivindicaban valores que el presente de la crisis financiera había tratado de marginar, como el de la democracia participativa y la inversión en servicios sociales y en cultura.

El análisis de Alfonso Hoyos sobre la película *Armonías de Werckmeister*, de Béla Tarr, contrapone el tiempo cíclico con el tiempo de la revuelta. En «La ceguera de János» Alfonso Hoyos explica que el argumento del filme expone primero el tiempo clásico, circular, el tiempo de la repetición de los movimientos estelares, que marcan un orden temporal y un orden terrenal, en el que la sociedad mantiene su estructura de forma estable. Frente a este tiempo, estalla el tiempo lineal de la revuelta, un tiempo que, siguiendo a Heidegger y Deleuze, es un tiempo del desorden que lleva a la nada, a la muerte. Es el

9. Walter Benjamin, «Tesis sobre el concepto de la historia», en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018, § xv, p. 316.

momento en que aparece la anarquía, el caos y el horror de la destrucción, en que desaparece la posibilidad de la transcendencia sobre la insoportable materialidad de los objetos —que antes János catalizaba—. Un cierto orden sólo será posible mediante el sacrificio de la racionalidad, que János encarna al perder la cordura y tener que ser ingresado en un hospital psiquiátrico.

No es paradójico que el tiempo descoyuntado al que desemboca el final de *Armonías de Werckmeister* tenga algo en común con el presentismo de nuestra época. Ambos son tiempos sin razón de ser, tiempos que son considerados por unos como el fin de la historia y, por otros, como tiempos incompletos, en los que no se ha realizado ningún fin transcendental, en los que se ha extraviado un eventual *télos* histórico. Son también tiempos corruptos, en los que la entropía crece imparable y, como en el caso de la crisis climática, necesitan que se recupere la agencialidad sobre el orden de las cosas. También la película *Cemetery*, del artista Carlos Casas, que él mismo presentó en el seminario, es una lírica y al mismo tiempo compleja reflexión sobre estas y otras cuestiones relacionadas con el fin. Me referiré aquí únicamente a algunas de ellas. En el contexto histórico de una humanidad que ha olvidado buena parte de sus vínculos con la naturaleza, la película simboliza la búsqueda de un contacto auténtico con esta alteridad, de la que formábamos parte. En la obra, esta comunicación trata de recuperarse mediante un uso novedoso de la tecnología que amplía el campo de la experiencia humana y permite experimentar a aquel otro a través de otras sensaciones corporales a las ya conocidas. Con ello, trata de potenciar el respeto y la cura necesarios para evitar el cataclismo medioambiental. Además, la película inserta estas experiencias en una narrativa cinematográfica crítica y reflexiva, que articula diferentes modelos de temporalidad. Uno de ellos es el del viaje hacia el fin, que alude a la extinción final, de la naturaleza o de la humanidad. *Cemetery* inspira tantas reflexiones que hemos preferido abordar su presentación en la forma de una conversación entre Carlos Casas, Alfonso Hoyos y yo, con la intención de abordarlas desde una perspectiva más abierta y plural.

En conclusión, una mirada retrospectiva a la evolución de la historicidad desde la modernidad podría indicar que el tiempo entra en inercias que, aunque sean muy aparatosas e impliquen un gran movimiento de recursos, pueden desvirtuar su origen y corromper su *télos*. Intentar seguir adelante sin tomar conciencia de lo perdido por el camino nos está llevando a navegar en círculos. Paradójicamente, la única forma de escapar de este círculo vicioso parece ser la de echar la vista atrás para reinventar el camino. Es necesario revolver el tiempo, en sus sentidos de volver a él, enfrentársele, sacudirlo y alterarlo. Las investigaciones artísticas que hemos recogido en este volumen emprenden algunas de estas acciones y revisan orígenes, fines, ritmos, duraciones y narrativas históricas; crean nuevas relaciones, a menudo anacrónicas, entre acontecimientos, y nos invitan a repensar nuestra situación presente y a redefinir nuestros proyectos. Nietzsche también

diagnosticó una crisis del tiempo en su época, y en su segunda intempestiva, argumentó que «necesitamos historia, pero la necesitamos de otra manera que el ocioso paseante en el jardín del saber (…) la necesitamos para vivir y para actuar». Para que la historia no se convierta en un conocimiento estéril, hay que «obrar de manera intempestiva, contraria al tiempo y, por esto mismo, sobre el tiempo y a favor de un tiempo futuro».[10]

10. Friedrich Nietzsche, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*, Madrid, Tecnos, 2018.