

Elaboraciones del tiempo

Antonio Fatorelli. Traducción de Malena Di Bastiano
Arkadin (N.º 9), e019, 2020. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe019>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ELABORACIONES DEL TIEMPO¹

Productions of Time

ANTONIO FATORELLI | afatorelli@gmail.com

Universidad Federal do Rio de Janeiro. Brasil

TRADUCCIÓN DE MALENA DI BASTIANO | malena.dibastiano@gmail.com

Instituto de Investigación en en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 8/1/2020 | Aceptado: 14/4/2020

RESUMEN

El artículo aborda el análisis de la instalación *The Last Century* (2005), de Sam Taylor Wood asumiéndola a la vez como caso particular de cruce entre la imagen plástica, fotográfica y cinematográfica y como dispositivo que propone y habilita una experiencia sensible y una reflexión en torno a las categorías de tiempo y movilidad en el arte visual contemporáneo. Los presupuestos y definiciones convencionales acerca del cine y la fotografía, en particular, «esas dos grandes epistemes que prevalecen en la historia de las imágenes tecnocientíficas» se ven rebasados, desafiados y evidenciados como insuficientes a partir de la estrategia híbrida y paradójica que pone en juego esta obra, interpellando al espectador y, de modo retroactivo, desde una instancia de producción digital, a la historia de las imágenes técnicas que la preceden.

PALABRAS CLAVE

Cine; fotografía; hibridación; instalación; arte contemporáneo

ABSTRACT

The article addresses the analysis of *The Last Century* (2005), the installation made by Sam Taylor Wood, assuming it at the same time as a particular case of intersection between the plastic, photographic and cinematographic image, and as a device that proposes and enables a sensitive experience and reflection on the categories of time and mobility in contemporary visual art. Conventional assumptions about films and photography, in particular —those two great epistemes that prevail in the history of techno-scientific images— are overstepped, challenged and evidenced as insufficient from the hybrid and paradoxical strategy that grings this work into play, challenging the views and, retroactively, from an instance of digital production, to the history of the technical images that precede it.

KEYWORDS

Film; photography; hybridization; installation; contemporary art

¹ El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Algunas obras parecen responder a una indagación acerca de lo que son o lo que pueden las imágenes en la contemporaneidad. *The Last Century* (2005), una instalación de Sam Taylor Wood [Figura 1], en vistas a la complejidad y variación de las cuestiones que propone, ocupa ese lugar propio de una obra que desencadena en el espectador modos de ver y de pensar más allá de las convenciones. Y lo hace de modo singular, movilizando recursos diversos, asumiendo referencias próximas y lejanas, destacadas en la historia del pensamiento visual.

Se trata de un *tableau-vivant*, emblemático formato de escenificación surgido tiempo después de la difusión de la fotografía, frecuentemente utilizado con el objeto de impedir los efectos indeseados producidos por las tomas de larga duración, para mantener invisibles los innumerables accesorios utilizados para contener los desplazamientos de los modelos, además de evitar las marcas de la inscripción del tiempo en la imagen, como el borramiento o *fou*. Dos variables de tiempo surgidas con el advenimiento de la fotografía, concernientes al retratado y a la inscripción de la imagen, que ya aparecían dentro de los innumerables artificios requeridos por el efecto de instantaneidad. Además de estar inmóviles y posicionados en esas escenografías proyectadas en vistas al encuadre fotográfico, el flujo de la respiración y los mínimos signos vitales de movilidad por parte de los figurantes necesitaban ser debidamente disimulados para que el ideal de instantaneidad fuese satisfecho.



Figura 1. *The Last Century* (2005), de Sam Taylor Wood

La imagen fotográfica, fija y bidimensional, se enfrentaba en ese momento, desde la perspectiva de sus singularidades técnicas, a las cuestiones concernientes a los modos de otorgar dinamismo a las imágenes estáticas, presentes desde siempre en las imágenes bidimensionales –en la pintura, el diseño y el grabado. Y son evidentes las innumerables dificultades que demandaba esa doble aspiración, involucrando la conquista del dinamismo en la composición, una vez mantenidos invisibles los innumerables recursos movilizados para su obtención. Algunas obras parecen responder a la indagación acerca de lo que son, o lo que pueden, las imágenes en la contemporaneidad, dando visibilidad a ciertas problemáticas sintomáticas de conflictos, obstáculos y perspectivas actualmente compartidos.

Sabemos que el film está constituido por una secuencia de fotogramas y que la imagen fotográfica posee innumerables aproximaciones con la imagen cinematográfica, pero es sorprendente el modo en que esta instalación de Sam Taylor presenta estas relaciones, retroactivamente, desde la perspectiva contemporánea de las tecnologías digitales. A fin de ser minuciosos, podemos suponer que se trata incluso de una continuación que se extiende más allá del último siglo, como se entrevé inicialmente en el título, incluyendo formas expresivas anteriores a las tecnologías de automatización. Como resultado, al modo de un palimpsesto, *The Last Century* exhibe en múltiples capas superpuestas una admirable genealogía de los medios, con la singularidad de presentarlas entrelazadas e interdependientes. Esta es una obra dispositivo, de efecto caleidoscópico, a través de la cual se puede divisar la historia de los lenguajes desde un punto de vista transversal, privilegiando los puntos de contacto más que las identidades, la región de intersección *entre* la pintura, la fotografía, el video, el cine y las tecnologías digitales, más que sus especificidades.

Numerosos elementos compositivos aproximan esa instalación al cuadro *La vocación de San Mateo* de Caravaggio, pintado en 1600. Una atmósfera sombría, dominada por una luz interior de incidencia oblicua, establece una afinidad entre esos dos ambientes interiores, ocupados por personas anónimas, frecuentadoras de un mismo local, pero aparentemente aisladas, absorbidas por sus propios temores. Nada, o casi nada, parece transcurrir en ese momento trivial, casi todos los personajes se encuentran sentados, en posición pasiva, y los movimientos alrededor son casi imperceptibles. Apenas una expectativa en vistas de algo que va a ocurrir, presentida o no, parece poder alterar esa condición de paralización. *Nighthawks*, una pintura hiperrealista de Edward Hopper, de 1942, también retrata ese estado de soledad muchas veces experimentado en espacios públicos, supuestamente más propensos al compartir solidario.

La incidencia de la luz, la tonalidad, las delimitaciones del espacio interior y una extraña tensión, trazan un hilo de continuidad entre estas obras realizadas en momentos tan distintos, a partir de recursos técnicos distintos. La angustia, si bien difusa y lejana, es un sentimiento predominante en estas tres obras y un eslabón que las aproxima. *The Last Century* posee esa propiedad de aproximarse a obras realizadas por pintores de estilos diversos, a partir de su condición de tela —de una tela muy singular, excepcionalmente maleable—.

Por otro lado, esa tela presenta una nueva faz, concerniente a la confrontación entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento, entre lo fijo y lo móvil, la detención y la sucesión, entre los principios habitualmente atribuidos a la fotografía y al cine, esas dos grandes epistemes que prevalecen en la historia de las imágenes tecnocientíficas. Y lo hace de modo cruzado, revelándolas una por medio de la otra, en el contraflujo de sus tendencias hegemónicas. Una temporalidad extraña, inclasificable, paradójica, recorre ese *tableau*, inhibiendo todas las especulaciones apriorísticas, exigiendo por parte del espectador un compromiso fuera de lo común. Esa movilidad casi imperceptible, sólo aprehensible por medio de una atención puntual en cada uno de los objetos o personas en escena, (cada uno a su vez y de modo excluyente) pone en duda los presupuestos de la fotografía —se trata en definitiva de un movimiento, aunque sea difícil de notar—, pero tampoco exhibe el desdoblamiento temporal de los films de acción —se trata de un movimiento, pero de un tipo singular de movimiento, despojado de continuidad—.

Aparecen evidenciadas en este dispositivo, de modo cruzado, las insuficiencias de las definiciones convencionales de cine y de fotografía. Frente a la suposición de que lo instantáneo fotográfico se encuentra desposeído de duración y de que el cine podría ser definido por la sucesión ininterrumpida de fotogramas, esta instalación exhibe la paradoja de una fotografía distendida en el tiempo y de un cine estático, en una modularidad excepcional de la materia tiempo, designada por Philippe Dubois (2012) como «inmovilidad móvil» y «movilidad inmóvil» (p. 26). El cruce de los presupuestos antagónicos favorece la

subversión de los principios de cine hegemónico —campo/contracampo, velocidad regular, movimiento continuo, montaje de planos, densidad narrativa, climax y pertinencia semántica—, del mismo modo que las prescripciones de la estética fotográfica purista —inmovilidad, unidad temporal, centralidad del punto de vista, instantaneidad e inviolabilidad del registro—. La apreciación acerca de qué hay de cine en la fotografía y viceversa evidencia las reciprocidades entre los medios, las transversalidades y las superposiciones, siempre presentes en sus historias, desde los orígenes.

Observadas desde el punto de vista de la remediación digital, una vez consideradas sus configuraciones híbridas e impuras, las formaciones analógicas híbridas e impuras exhiben sus múltiples formatos y su enorme relevancia. Entre las diversas e influyentes manifestaciones se puede destacar la fotografía ochocentista, las escenificaciones, los montajes realistas, la cronofotografía en sus diferentes modalidades, las anamorfosis y, a continuación, los experimentos pictorialistas, los collages dadaístas, las subversiones surrealistas, las experiencias temporales de los futuristas, una vasta genealogía que comprende las obras intermediales de Andy Warhol y de múltiples artistas del *pop art*, para extenderse a diferentes configuraciones en el contexto de los movimientos de arte conceptual y del posmodernismo. Por su parte, en el terreno del cine aparecen resignificadas diferentes manifestaciones del primer cine, el cine abstracto norteamericano, el *film* estructural, entre otras múltiples configuraciones híbridas en que la imagen fija y la imagen en movimiento se hacen indiscernibles, como en el videoarte, en las instalaciones multimedia y en el cine expuesto.

El lugar privilegiado que ocupan las tecnologías digitales contemporáneas, posicionadas en el estadio extremo de esa densa historia de las tecnoimágenes, favorece la especial condición de esta instalación a emprender tal dinámica remisiva, revisitando y confiriendo nuevos sentidos a las manifestaciones precedentes. La notoria flexibilidad de codificación digital se presenta como una oportunidad estratégica para la percepción de la presencia de esa misma plasticidad en el ámbito de las tecnologías analógicas, en una evidente afirmación de inclusión de los formatos híbridos a lo largo de la historia de las expresiones visuales. A su vez, la percepción de las formaciones híbridas modernas incide sobre la coyuntura actual, favoreciendo la comprensión acerca de la amplitud y las limitaciones de su incidencia en la actualidad. La novedad, los aportes singulares y las cualidades especiales relacionadas a lo digital deben revelarse al interior de estos debates, en una dinámica de aproximaciones y distanciamientos, a partir de la percepción de la potencia de los híbridos modernos.

La complejidad y la heterogeneidad de las formaciones analógicas no hegemónicas, dejan entrever los modos de inscripción de los movimientos aberrantes, esas irregularidades e interrupciones siempre apropiadas a la irrupción del tiempo crónico. Pero lo que vemos trazarse en la remediación digital producida por *The Last Century* es una imagen del tiempo singularmente paradójica, un modo de descentramiento del movimiento ahora delimitado a cada uno de los personajes y de los *atrezos* escenográficos considerados individualmente, en su unicidad y autonomía relativa. Un efecto sorprendente de fragmentación, llamado por Michel Foucault (2009) como heteronomía (p. 418) y apropiado por Thomas Levin (2006) como poli o múltiple indexación temporal (p. 209), en esta instalación es potencializado por la intensidad que acrecienta los sentimientos de angustia y soledad. La incidencia de los movimientos digitalmente compuestos y singularmente distinguidos en la superficie de la imagen, más allá de demostrar la independencia del tiempo en relación al espacio extensivo, confiere una incomparable intensidad y sensación de aislamiento. Dicha impresión es imaginariamente expresa de modo autónomo, en concordancia con los parámetros de autosuficiencia, igualmente extensivos a la experiencia de los personajes y al modo de constitución de los cuerpos materiales.

Al remediar los medios antecedentes, lo digital incorpora algunas de sus propiedades, al mismo tiempo que acrecienta cualidades originales, relacionadas a su propio modo de operar. A las concepciones de identidad y de espacio homogéneo prefiguradas por la fotografía y el cine, la codificación digital superpone los efectos de una temporalidad multivectorial, fundadora de un sujeto y de un espacio hechos añicos y excepcionalmente modulables. En otra aproximación a un pasaje emblemático de la historia de las formas visuales, la mujer negra del primer plano guiña los ojos de modo sincopado, en una alusión evidente al parpadeo furtivo del personaje femenino en *La Jetée*, film seminal de Chris Marker. Ese film de ciencia ficción tan impactante de Marker, montado casi exclusivamente a partir de fotografías, exhibe un breve y casi imperceptible registro videográfico de ese abrir y cerrar de ojos, en una imprevisible confrontación entre la sucesión cadenciosa de las imágenes estáticas y la fluidez de la toma videográfica. *La Jetée*, un film realizado con negativos fotográficos, que exhibía una imagen en movimiento en un momento crucial de la narrativa, performatizaba de forma ejemplar, según los principios de la reversibilidad, las contaminaciones entre dos medios, de tal modo que motivó a Raymond Bellour (1997) a tematizar esas configuraciones, posteriormente expresadas en el concepto de *entre-imágenes*.

Es una larga trayectoria de hibridación de las imágenes la que se encuentra implicada en esa proposición de *entre-imágenes* y es sintomático que tenga su punto de partida en el film de Marker, en ese tipo de movimiento tan particular de guiñar los ojos, que marca el pasaje entre lo visto y lo no visto, ese extraño umbral entre la oscuridad y lo visible, también demarcador de esa otra frontera, entre la percepción subjetiva y el mundo físico exterior. Una modalidad muy singular de temblor en la imagen y de intermitencia perceptiva se encuentran abarcadas en esta alternancia de parpadear, como propiedad de contraer, en cada nuevo intervalo, regiones cada vez más apartadas. Pero esta acción de abrir y cerrar los ojos —que mimetiza el movimiento de los obturadores de las cámaras fotográficas, cinematográficas y videográficas—, que comprueba en *La Jetée* la condición fotogramática del cine, y del video, también realizado cuadro a cuadro, adquiere nuevos sentidos en *The Last Century*. Ese *tableau* exhibe un extraño efecto de intermitencia que abarca la totalidad de la escena, produciendo una especie de temblor en la imagen, relacionado exclusivamente a los procedimientos de intervención digital. Una vibración ahora generalizada, extensiva al cuadro como un todo, con la particularidad de ese mismo efecto de contagiar singularmente cada uno de sus puntos.

Desde su punto de vista, invitado a habitar la obra de modo lento y sucesivo, el observador se enfrenta con una condición muy peculiar, la de percibir apenas los movimientos singulares a los cuales dirige su atención, cada uno a su vez. Como efecto, un inusual temblor que abarca indistintamente todos los detalles de ese *tableau* puede ser apenas intuido pero en ningún momento enteramente aprehendido. La dinámica temporal de expansión y de contracción del movimiento, extensiva al conjunto y simultáneamente observada en todos sus pormenores, que parecía desafiar al enigma del mirar, una cierta distancia naturalmente establecida entre quien ve y lo visible, se encuentra ahora, en el curso de la aprehensión individual de la obra, arremetida a escala de las percepciones singulares.

Otra dinámica muy sutil, pero de enorme potencia, se produce a partir de esta inflexión subjetiva. Si consideramos que las relaciones de reciprocidad entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento se presentan, en este dispositivo, de modo sustractivo, frustrando las expectativas habitualmente dirigidas al cine y la fotografía, percibimos que en sus paradojas temporales se encuentra una dependencia del modo en que cada espectador se enfrenta con esas imágenes. Como resultado, la angustia y la frustración provocada por la imposibilidad de someter la experiencia ocasionada por ese extraño movimiento estático a los cánones del flujo regular y de la suspensión del tiempo, colocan en primer plano la centralidad del papel desempeñado por los mediadores cognitivos,

ese otro tipo de tela, interior e imperceptible, con la que a veces conecta la obra de arte. Como si en la condición de ausencia de los soportes materiales convencionales y de suspensión de los sentidos habituales, el observador fuese llevado a enfrentarse, de modo cuestionador y crítico, con sus propios criterios de clasificación de las imágenes.

La tela-cuadro, en vista a su excepcional elasticidad temporal, acciona esa otra tela-pensamiento, desencadenando un circuito en que convergen múltiples instancias materiales e inmateriales, actuales y virtuales. Tal complejidad proviene de la particularidad de esta tela-cuadro al presentarse como una entre-imagen, con la prerrogativa de eludir los esquematismos implicados en las nociones de espejo del mundo y espejo del alma. En el umbral entre lo visible y lo invisible, ya manifiesto en las modulaciones del parpadear, *The Last Century* se encuentra sometida a los imperativos de la alternancia, entre la posibilidad y la imposibilidad de percibir, y de la inestabilidad, la fluctuación, la variación, la impermanencia y la precariedad, reiterando algunas de las figuras preponderantes del movimiento aberrante en la representación fotocinematográfica, el temblor (*flicker*), y el parpadeo (*blink*). El cuerpo del espectador se encuentra inmovilizado de modo intensivo, a partir de la percepción de movimientos propioceptivos mínimos, que requieren de su disponibilidad integral para aprehender la obra, inicialmente de modo sensorial, requiriendo un direccionamiento exclusivo de su atención a los pequeños temblores de la imagen y a continuación movilizándolo sus concepciones previas, para luego desestabilizarlas. El eterno retorno del humo del cigarro, esa dinámica insignificante, situada entre lo material y lo inmaterial, el único movimiento efectivo exhibido en ese *tableau* preanuncia la intercesión de otros umbrales, aún más fugaces, entre lo representable y lo irrepresentable, en la fotografía, el cine, el arte y la filosofía, ocasionando pequeños pero sustanciosos dislocamientos en los modos de ver y de pensar.

El cuerpo se encuentra ampliamente movilizado, desde la perspectiva física y cognitiva, activado por la impresión de angustia, ese hilo tenso que recorre la obra de principio a fin. Por su parte, la fuerza presencial del cuerpo de los actores y la fisicalidad de los *atrezos* escenográficos, dejan entrever el modo foto-cine-digital de implicar las instancias materiales, presuponiendo e intensificando la experiencia sensorial. Las diversas narrativas, nostálgicas o apocalípticas, alusivas a la pérdida —pérdida del mundo, pérdida de la experiencia inmediata, pérdida de la densidad corpórea, pérdida de la materialidad del soporte— encuentran en esta instalación un vertiginoso contrapunto.

REFERENCIAS

- Bellour, R. (1997). *Entre-imagens - foto, cinema, vídeo*. Campinas, Brasil: Papirus.
- Caravaggio, M. (1599-1600). *La vocación de San Mateo* [Pintura]. Roma, Italia: Capilla Contarelli.
- Dubois, P. (2012). A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. *Revista ECO-PÓS*, 15(1).
- Foucault, M. (2009). Outros espaços. En *Ditos e escritos III - Estética, literatura e pintura, música e cinema*.