

Espacio-tiempo en el lenguaje visual y audiovisual

“La forma que se despliega”

Prof. Edgar De Santo/2012

"La metáfora viva no es viva sólo en cuanto vivifica un lenguaje constituido. Sí lo es en cuanto inscribe el impulso de la imaginación en un "pensar más" a nivel del concepto. Esta lucha por el "pensar más", bajo la dirección del "principio vivificante", es el "alma" de la interpretación."

Paul Ricoeur

Introducción

La vida es tiempo y nuestro tiempo vital construye los espacios para desde allí dejar nuestra impronta, nuestro paso por la existencia, esto sucede en todo acto humano pero el espacio-tiempo en el arte es un modo particular de habitar. Conlleva operaciones, movimientos, miradas, rupturas de lógicas secuenciales y un sinnúmero de expresiones; el arte también ha modelado el propio tiempo de percepción del mundo.

El arte es un otro reloj cuyas agujas avanzan, retroceden, se aceleran, se lentifican, saltan espacios, ambiguan y desambiguan atardeceres y mediodías, lunas y soles se superponen de diversas maneras. Y atrapar el instante vital, el movimiento que se despliega en el tiempo no es un fenómeno ajeno a ninguna de las artes, pero el modo y las operaciones estéticas dan cuenta de cambios importantes no sólo en esta última centuria.

La experiencia estética pasa a pensarse de otro modo pero es innegable que todo el arte ha sido atravesado por este concepto y no sólo por el advenimiento de la fotografía y el cine.

Si pensamos en la pintura rupestre (Lascaux, Altamira, etc.) encontramos que las imágenes pintadas en los relieves de la roca, muy al interior de las cuevas, se distorsionan por el punto de vista del visitante, “se mueven” a las luz de las antorchas, las salientes y entrantes rocosas; el soporte donde están las pinturas provocan la sensación de movilidad que expresa este concepto de variable de la forma en el tiempo del espectador. Espacio-movimiento-tiempo: una unidad que no podemos adjudicarla al productor pero que hoy se nos construye en nuestro imaginario como una suerte de proto-cine. El arte hace el espacio donde habita.



Cueva de Altamira, España

La plástica: una corporeización de la puesta en obra de sitios; y en ellos una apertura de parajes que conceden el habitar humano y la permanencia de las cosas encontrándose, relacionándose.

La plástica: corporeización de la verdad del ser en su sitio determinando la obra.

Martin Heidegger EL ARTE Y EL Espacio

Revista Eco. Bogota, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp. 113-120. Traducción De Tulia De Dross

Es casi imposible no filosofar cuando del tiempo se trata, ajustarnos al propósito de pensar en términos del lenguaje visual será nuestra intención.

Pensemos en dos obras cuyo tópico, el Tiempo, es Chronos, Saturno para los romanos, devorando a sus hijos. ¿Acaso no podríamos decir que el hombre detiene, congela, devora, extrae en su obra, este tiempo devorador? ¿Acaso no construyen en este caso Rubens y Goya, un tiempo-espacio amarrable y reflexivo del miedo a morir?



Saturno

Peter Paul Rubens, 1636

Pintura al óleo • Barroco

180 cm × 87 cm



Saturno devorando a un hijo

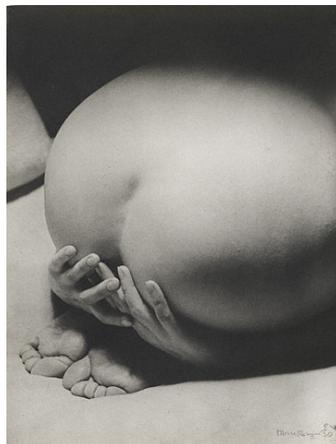
Francisco de Goya, 1819-1823

Óleo sobre revoco trasladado a lienzo • Romanticismo

146 cm × 83 cm

Los recursos plásticos son muy diferentes pero altamente efectivos: en el primer caso el tiempo de la obra se detiene con un particular recurso: tensionar la piel del niño al ser desgarrada...como una estela de carne, suspendiendo el dolor. El recurso en Goya es otro: faltan pedazos, la mutilación de cabeza y brazos y las fauces abiertas se frenan ante nosotros para mostrarnos el horror. Podemos pensar en el antes y el durante de ese ser descuartizado. Dejar partes estrujadas, y el claroscuro tenebrista de su paleta.

Ambos encuadres sitúan al hombre en el centro de la situación, pero ya en Goya se prefigura una situación con el descuartizamiento del hombre: la mutilación que vendrá de la mano de la fotografía con nuevas formas de encuadrar (y desencuadrar) la situación espacio-temporal.



Man Ray: La prière (Oración)

Americana, 1930 Gelatina de plata de impresión 9 7/16 x 7 1/8 pulgadas

La fotografía de Man Ray da cuenta de otro “mutilar”, también decapita la figura, y atrapa el tiempo en el espacio de ésta, tiempo sagrado de la “Oración”, poniendo en litigio, con una mirada mordaz, la concepción religiosa o centrándose en otra religiosidad.

En los tres ejemplos ya citados, la iluminación de lo central, del tema, se funde hacia los bordes en la oscuridad. La alusión de suspensión o de corte en el tiempo es reforzada por recursos del mismo orden binario reunidos: Luz -sombra, visible -intangible, espacio- tiempo. Hasta aquí, un pequeño acercamiento a pensar el espacio de la imagen en clave espacio-temporal.

Un pequeño acercamiento o una introducción para pensar la vitalidad en sentido poético. Una vitalidad que excede tecnologías, operaciones y herramientas, construyendo mundos por habitar.

Relación espacio/tiempo en la bidimensión, en la tridimensión, en la imagen secuenciada

Partiendo de estos conceptos, podemos avanzar hacia algunas definiciones.

El Arts4X.com, Diccionario Enciclopédico de Arte y Arquitectura, nos dice sobre espacio-tiempo:

Concepto derivado de la teoría de la relatividad del físico Albert Einstein por el cual se incorpora el tiempo a la estructura del espacio. Esta noción pasa de la física a la concepción del mundo contemporáneo y a la conciencia del hombre actual e influye tanto en las ciencias como en la filosofía y en el arte. Es, según Leopold Infeld "la totalidad de los sucesos posibles (lo cual) constituye el mundo cuatridimensional". En el arte y en especial en la pintura, la noción de 'espacio-tiempo' está implícita en la tensión dinámica generada por las estructuras físicamente estáticas, pero perceptualmente móviles. Poseen esta condición todas las situaciones perceptuales donde esté incluida una actitud de cambio, sea producto de fases sucesivas de un mismo tema u objeto, como se da en los efectos estroboscópicos sobre el plano bidimensional, a lo que Arnheim llama 'el equivalente inmóvil del movimiento estroboscópico real'; en la tendencia al completamiento o cierre; en la combinación de dos o más actitudes diferentes en un mismo diseño, como en los pintores cubistas; en las oposiciones o contrastes simultáneos, expansiones, contracciones, distorsiones, diferentes direcciones y posiciones, etcétera, en fin, en toda representación donde perceptual, psicológica o emocionalmente se esté frente a una simultaneidad de acontecimientos que se desarrollen en el espacio y se sucedan en el tiempo.

Los límites de esta primera aserción son puestos en litigio a través del teórico de las artes

Moholy Naggy:

"el término no debe inducir a error ya que los problemas de espacio- tiempo en las artes no se basan en la teoría de la relatividad de A. Einstein...", sin querer por ello "disminuir la importancia de la influencia ejercida por la teoría en las artes". "La terminología de espacio-tiempo y relatividad de Einstein ha sido absorbida por nuestro lenguaje diario, y sea que la usemos en forma correcta o no, los términos 'espacio-tiempo', 'movimiento' y 'velocidad' o 'visión en movimiento', designan una nueva existencia dinámica y cinética libre de la armazón fija, estática del pasado."

La tensión entre las corrientes científicas en artes y las que abogan por un concepto interpretativo donde la mirada está circunscripta a los parámetros culturales de cada época, quedan expresamente manifestada en estas dos citas.

Nuestro propósito es aprovechar lo que mejor se avenga al momento de generar desde la producción teórica y artística. Si aceptamos que la mirada científica ha decidido arbitrariamente lo "relevante", podemos pensar que ciertos énfasis que fueron desarrollados

en un momento dado (como por ejemplo la teoría de la Gestalt con respecto a la teoría asociacionista) son atendibles, como principios pero no como leyes universales.

La Wikipedia nos dice respecto del movimiento en artes visuales:

Es el foco de atención más fuerte en una comprensión.

Sugerencia que logra en un orden plástico debido a la aplicación, en la organización, de determinados fundamentos visuales: destino común, buena dirección, agrupamiento, secuencia lineal, transponibilidad, progresión, alternancia, etcétera.

Tensión existente entre varios elementos formales o lineales y el campo que los contiene, a través de la cual las figuras son atraídas, repulsadas o aquietadas provocando la sugerencia del movimiento o desplazamiento. Según la regla de Duncker, en la experiencia de desplazamiento el marco tiende a permanecer fijo, mientras que el objeto dependiendo de ese marco ejecuta el movimiento. La estructura del contexto en el espacio y en el tiempo determinan la percepción del movimiento; de igual manera ocurrirá con las propiedades del movimiento, es decir velocidad y dirección (la velocidad puede ser constante, cambiar en progresión regular o abruptamente). El movimiento se percibe dentro de ciertos límites de velocidad, el minuterero del reloj, aparentemente parece quieto, dada su escasa velocidad, pero las paletas de un ventilador se ven como una forma borrosa y quieta dada su alta velocidad.

De igual manera un objeto pequeño parecerá desplazarse a mayor velocidad que uno de gran tamaño. La dirección está determinada por el sentido de la secuencia en que un objeto, forma, color, etc. sigue en un orden dado, o por la tensión de una línea, forma, etc. con respecto a un borde o en su propia dinámica, así vemos desplazarse hacia arriba a una vertical con velocidades distintas en sus extremos, subir a un triángulo isósceles, dirección igual en una horizontal con mínima diferencia de velocidad hacia la izquierda, y carecer de dirección a un cuadrado. Es decir, los elementos axiales expresan movimiento, una catedral gótica es ascendente. Las superficies curvas expresan movimiento doble, acercarse y alejarse.

El movimiento puede ser continuo, con dirección establecida, lineal o giratoria. La forma del movimiento puede ser simple o compleja, cuando por ejemplo, varios elementos realizan igual movimiento con igual ritmo, o cuando dos o más grupos realizan distintos movimiento organizados con ritmos distintos entre sí.

A partir de esta cita podemos conjeturar que la vastedad conceptual y perceptivo –estética que nos implica la relación sobre espacio-tiempo-movimiento en las artes visuales y audiovisuales ,se abre a un conjunto de interpretaciones sumamente ricas, que han constituido un sinnúmero de recursos poéticos y pueden generar otros tantos.

Algunos recursos para evocar movimiento en la imagen fija bidimensional

Para pensar en evocar el movimiento en una imagen fija deberemos considerar que existe en ella una parte claramente fija o estática respecto de otras.

Generalmente el marco de la obra se nos presenta como algo más estático o inmóvil que lo que sucede al interior de la composición.

Este valor es relativo ya que existen obras de una gran pasividad hacia el interior con marcos explícitos fuertemente dinámicos.

Imagen simultánea: El movimiento estroboscópico

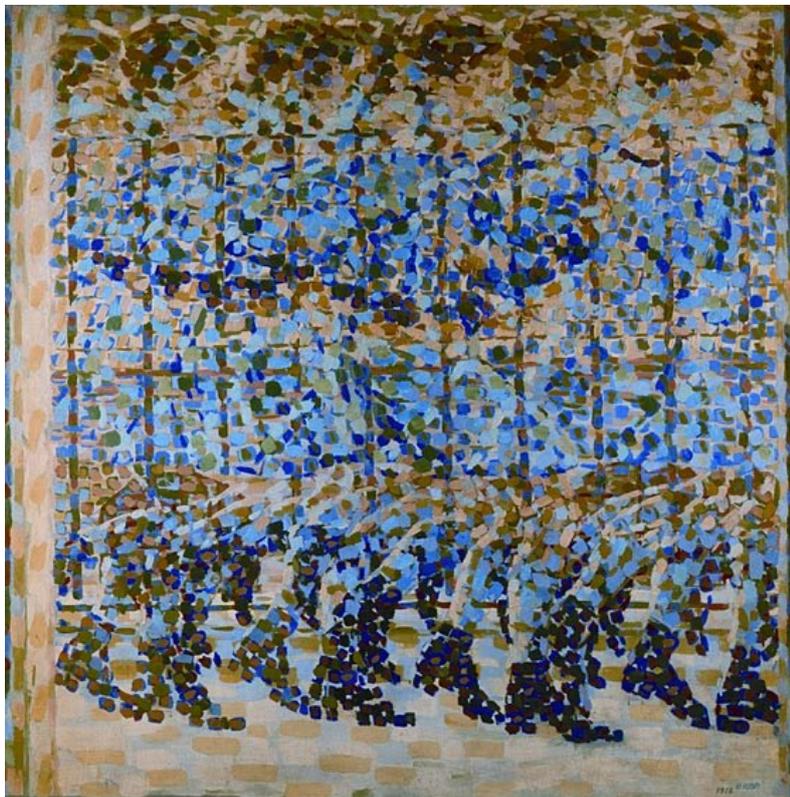
Sensación de movimiento, que en el campo de la plástica, produce una sucesión de figuras inmóviles, las que cambian de posición, tamaño o forma desde una dada a su polar o contraria. Por la constancia (V.) de forma, a través de la cual se reconoce la imagen, o bien por el gradiente (V.) de tamaño (de grande a pequeño en una forma igual y constante) o de forma (transformación paulatina de una forma a otra, cuadrado a círculo, por ejemplo) la retina recibe el cambio de posición de figura a figura, en base a un grado determinado de tensión entre ellas y con el cambio la sugerencia de movimiento. De igual manera que la serie de imágenes inmóviles de una película cinematográfica, las que presentarán una figura saltando, al proyectarse ésta, permite registrar por el estímulo retiniano, la percepción clara y total del movimiento de salto. Un claro ejemplo de este tipo de movimiento está dado en 'Los ciegos' de Brueghel o en el experimento de Wertheimer, en el cual dos luces próximas entre sí, que se encienden y apagan alternativamente a intervalos de tiempo corto presentan la imagen de una luz que se traslada, es decir es movimiento percibido.

Veamos algunas operaciones:

Por repetición



Bruegel, Peter-Parábola de los ciegos-1658

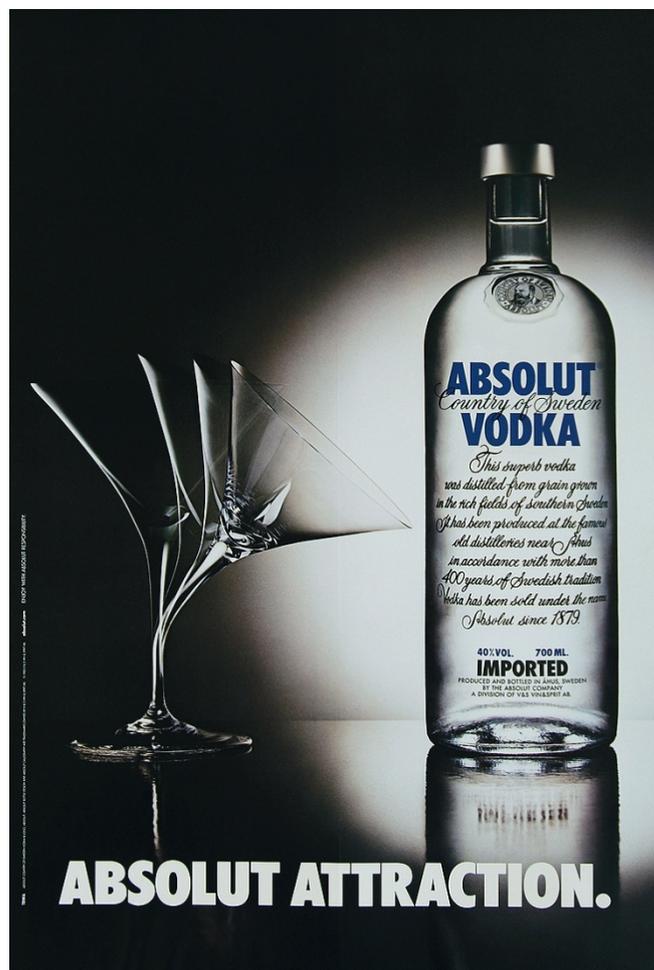


Balla, Giacomo-Niña corriendo en un balcón-1912

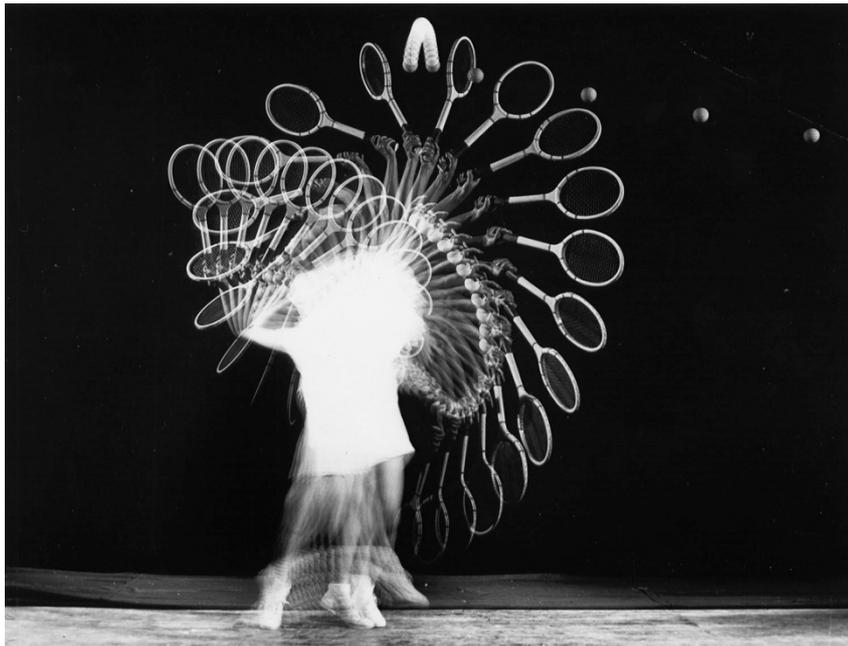
Por apoyatura en un eje



Quino-Mafalda-1968-



Por gradiente



Edgerton, Harold- Saque tenista-circa 1960

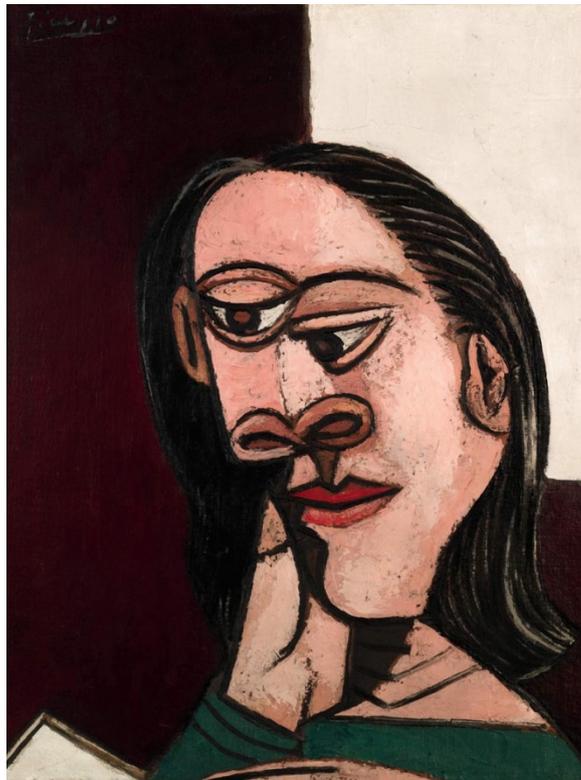


Duchamp ,Marcel-Desnudo bajando una escalera -1912-

Por superposición

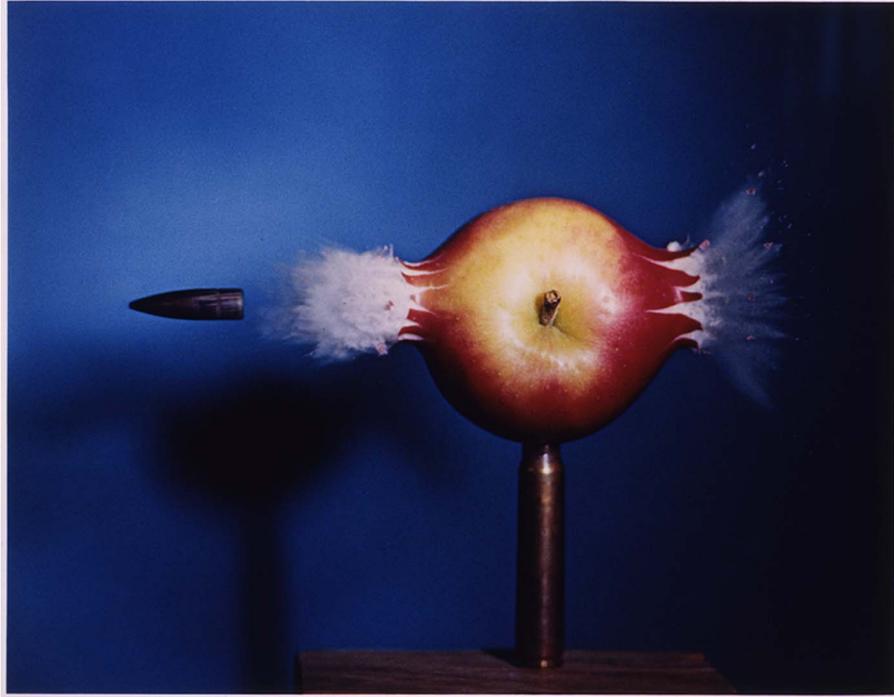


Obsatz, Viktor -Retrato de Duchamp-1953



Picasso, Pablo -Cabeza de mujer-1938

Por rastros o estelas de la forma



Edgerton, Harold- Disparando a una manzana-1964

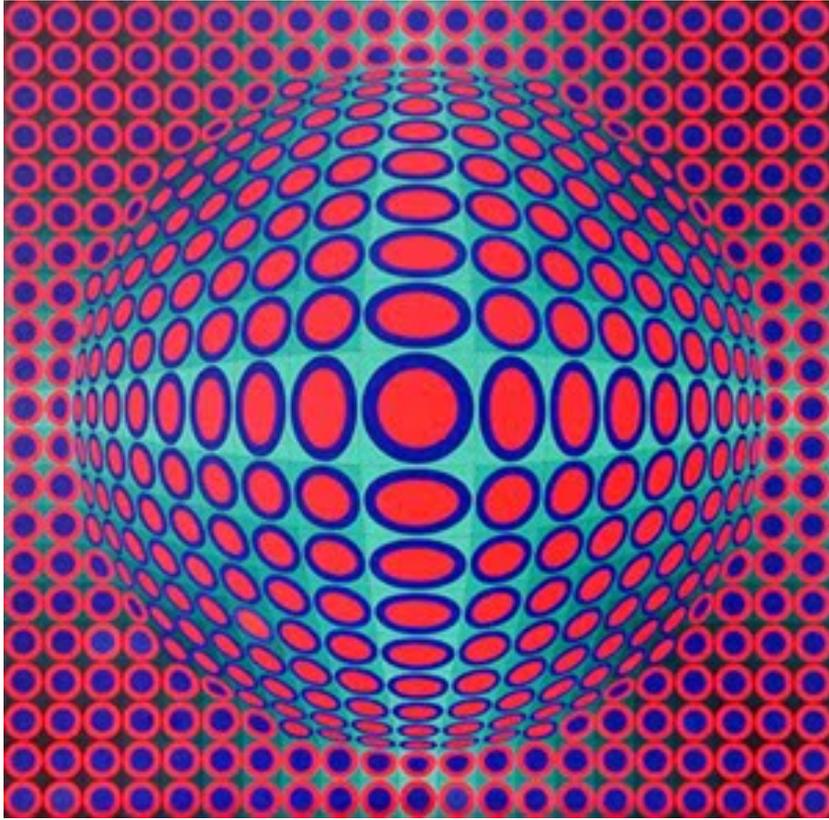


Turner J.M.W- Tempestad de nieve- 1812

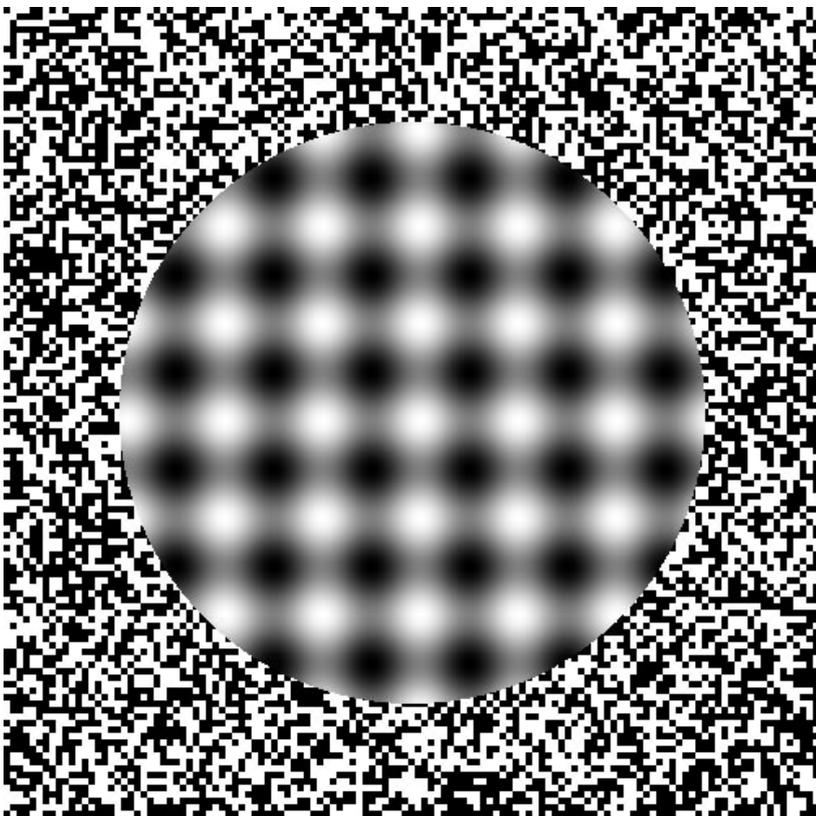


Anónimo

Movimiento por vibración de valor o color



Vasarely



El tiempo-espacio de la mano del espectador frente a la imagen tridimensional

Movimiento sugerido: El tiempo implícito en la obra

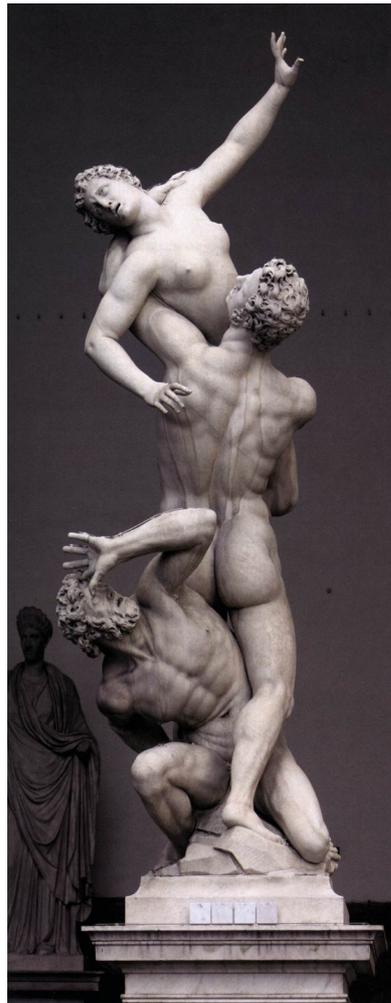
Sin duda el tiempo capturado en la imagen tridimensional está implícito en el recorrido que el espectador necesita para recorrer el objeto.

Pero ciertos recursos como la escala o la concepción compositiva de la obra tridimensional logran establecer ya no sólo evocaciones sino tiempo concreto de percepción por parte del público.

A partir del manierismo italiano se utilizó en la escultura un recurso particular: el serpentinato, ese movimiento de retorcimiento, de tirabuzón de la forma, despliega sobre el eje vertical un espacio-tiempo notable como expresión de detenimiento y de movimiento perpetuo.

La conjugación de escala y de las figuras, al margen del tópico de la obra, toman casi la forma de un reloj de arena en sus contornos, pero hay un fluir ascendente-descendente constante.

Serpentino:



El rapto de las sabinas- Giambologna (Juan de Bologna)-1582
Altura:4.10 m.(pedestal incluido)-mármol

Veamos el desarrollo fotográfico necesario para captar el tiempo de percepción del conjunto:



Y en el siguiente ejemplo fotográfico vemos cómo el punto de vista del espectador es puesto en juego por la **escala** (pedestal incluido) de la obra. El punto de vista normal que hemos visto en el registro fotográfico da cuenta sólo del movimiento alrededor de la escultura, hemos de pensarla ahora sumándole este aspecto que explicitamos en la siguiente imagen:



En la contemporaneidad la producción de volúmenes que se despliegan en diversas escalas, incluyendo estos antiguos conceptos clásicos, los podemos ejemplificar en la obra del artista de la India Anish Kapoor (1952):



Sherezade-Anish Kapoor-Londres 2002

Movimiento real: El tiempo explícito

El artista Anish Kapoor, también nos permite incluir la visión de que a los grandes volúmenes con que se expresa, el movimiento real, a través de instalaciones o esculturas (categorías en discusión, por momentos, en este caso) donde la transformación o conformación de la obra está explicitada en el tiempo del espectador pero acotada, ralentizada o acelerada por los dispositivos con que la materialidad es tratada.





"Svayambh" (2007), del artista indio Anish Kapoor, en la Real Academia de las Artes de Londres (Reino Unido)

La materia dúctil, la “pasta roja”, es transportada en cierto tiempo e improntada en un bloque, este tiempo de construcción de la forma, es el punto de inflexión para metaforizar, quizás, cómo la materia contemporánea es configurada por el arco clásico, como “materia blanda”. ¿Acaso somos nosotros mismos formateados por los cánones estéticos preexistentes de manera mecánica? ¿Es la tierra roja del pueblo indio metido a presión en los arcos de la arquitectura clásica en Gran Bretaña?

La decisión de la operación de pasar la materia en un tiempo dado, con un color determinado y una escala monumental son operaciones insoslayables en la poética del autor.

Los rieles como canales fijos de transporte llevan la materia y la obligan a configurarse según una puerta, una visión dada. La experiencia temporal se conjuga en el cinetismo de la elaboración misma de la obra. Pero aún siguen desplegándose en la conceptualización la escala y el espacio arquitectónico donde se desarrolla la experiencia estética.

Hemos agregado al tiempo del espectador el tiempo de la obra, de la constitución del bloque, ante los ojos del público.

Junto a la explicitación del tiempo en la obra plástica comienza a instalarse la idea de narración. No necesariamente de un cuento, de un episodio o una anécdota, sino de un devenir donde causa-efecto se articulan de manera poética, no necesariamente lógica.

Tiempo-espacio y narración

Si bien aceptamos el término general “narración” para artes visuales y audiovisuales debemos darle otras implicancias, otros límites y alcances.

El concepto de narración en términos del uso de la lengua natural dice que:

Narrar es contar o relatar sucesos, historias o anécdotas, en forma ordenada y secuenciada, con un comienzo, donde se exponen los personajes, el contexto temporo-espacial y el resto de los datos que ayudan a comprender la historia; una parte media o nudo, donde se desencadena el problema o conflicto, y un final o desenlace, con la resolución del problema y el fin de la historia. En ocasiones este orden no se respeta y aparece la historia iniciada por su desenlace o epílogo, pues pueden los hechos estar relatados o no, en orden cronológico.

El narrador es quien cuenta los hechos, diferenciándose del autor, y puede relatarla en primera persona, cuando está involucrado en el relato, como testigo o como personaje; o puede hacerlo en tercera persona, cuando es un narrador externo.

Narración

<http://deconceptos.com/lengua/narracion>

El mundo no se haya ordenado a priori, nuestra mirada es la que lo ordena. Cada lenguaje organiza la percepción del mundo, por tanto no necesariamente el relato visual o audiovisual da cuenta de esta situación que es aceptable en términos de la lengua. Por ende, es pensable, que, por ejemplo el sólo hecho de pasar con nuestra mirada de un plano general a un detalle establece otro modo de organización narrativa, no como el de la lengua natural. No es sólo que un personaje va de lo general a lo particular, ensaya otras cuestiones. En la aproximación lo detalles se van haciendo nítidos y la descripción expresa intereses visuales de textura, forma, composición, que no suceden del mismo modo que cuando construimos con palabras. El reencuadre, que sucede palmo a palmo en un zoom- in(aproximación o acercamiento), por ejemplo , da cuenta de operaciones visuales que “narran” pero no de forma verbal, cambian las tensiones internas formales, los tamaños, texturas, definiciones de luz, contrastes, cromatismo, composición, propios del lenguaje visual. Podemos apropiarnos del concepto de narración pero no en estricto sentido de la lengua.

Debemos poner énfasis en eso, para que la terminología no caiga en reduccionismos.

La complejidad de una novela de 300 páginas es otra respecto de un film de 2 horas de duración, el tiempo del espectador, el tiempo de percepción, es distinto, pero no por eso menos complejo.

El cine ha utilizado el concepto de diégesis. Es una palabra que deriva del vocablo griego διήγησις (relato, exposición, explicación), y —de acuerdo con Gerald Prince en *A Dictionary of Narratology*— significa: “el mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren;

Contar, recordar, en oposición a mostrar o actuar. De este modo, el narrador es quien cuenta la historia. Él es el encargado de presentar a la audiencia o lectores implicados las acciones y pensamientos de los personajes.

Los ejes de acción de la diégesis son tres: espacio, tiempo y personajes.”

Lo interesante acerca de la diégesis que en tiempos de la Grecia clásica diégesis se opuso al concepto de mimesis, la diferencia es que la primera, a través de la figura de un narrador, se encarga de contar lo que hacen los personajes; mientras la segunda tiene la misión de mostrar las acciones de los personajes.

Pero en términos plásticos no necesariamente “el personaje” o la figura serán protagonistas de una acción en tiempo real. Pueden serlo una línea que se modifica, una forma que cambia, una mancha que se desparrama una textura que se alisa, letras que se despliegan como en el caso de los títulos de créditos en un film, etc.

Existe una distinción en música para artes audiovisuales respecto de lo diegético y lo extradiegético: en las artes audiovisuales, se le denomina a menudo sonido diegético a todo aquello que forme parte de lo narrado. De este modo, si uno de los personajes está tocando algún instrumento musical, o reproduce un disco compacto, el sonido resultante es diegético. Por el contrario, si la música no es escuchada por los personajes, se le denomina extradiegética.

Veamos estos fragmentos, que amplían la concepción artística y la percepción estética de tiempo y espacio, que el cineasta y teórico Andrei Tarkoski, nos dice en su obra, *Esculpir en el tiempo*:

¿Qué es, pues, el cine? ¿Cuál es su peculiaridad, cuáles son sus posibilidades, procedimientos e imágenes, no sólo en sentido formal sino -- si se quiere -- también en sentido intelectual? ¿Qué materia trabaja el director de una película?

Aún hoy recordamos la genial película *La llegada de un tren*, presentada ya el siglo pasado y con la que comenzó todo. La tan conocida película de Auguste Lumière se rodó sólo porque en aquél entonces se había descubierto la cámara de cine, la película y el proyector. En aquella película, que no dura más de medio minuto, se ve un trozo de andén iluminado por el sol; personas que van y vienen y, finalmente, un tren que desde el fondo de la imagen se acerca directamente a la cámara. Cuando más se acercaba el tren, tanto más cundió entonces el pánico entre los espectadores: la gente se

levantó y echó a correr, buscando la salida. En aquel momento nació el arte cinematográfico. Y no fue sólo cuestión de la técnica o de una nueva forma de reflejar el mundo visible. No: aquí había surgido un nuevo principio estético.

El principio consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente).

Precisamente, en este sentido, las primeras películas de Lumière contenían ya el núcleo del nuevo principio estético. Pero ya inmediatamente después, el cinematógrafo, obligadamente, se lanzó por caminos fuera del arte, los más afines a los intereses y ventajas pequeño-burguesas. A lo largo de unos decenios se fue "vertiendo al celuloide" casi toda la literatura mundial y un gran número de temas teatrales. El cinematógrafo se utilizó como una forma sencilla y atractiva de fijación del teatro. El cine fue por caminos errados y deberíamos ser conscientes de que aún hoy cosechamos los tristes frutos de ese error. Ni siquiera quiero hablar de la desgracia de la mera ilustración: la mayor desgracia fue que se ignoró una aplicación artística de aquella posibilidad eminentemente inapreciable del cine: la posibilidad de fijar la realidad del tiempo en una cinta de celuloide.

¿De qué forma fija el cine el tiempo? La definiría como una forma táctica. El hecho puede ser un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser presentado sin movimiento ni cambio (si es que también el flujo real del tiempo es inmóvil).

Y precisamente ahí está la esencia del arte cinematográfico. Quizá alguien argumente que el problema del tiempo en la música tiene una importancia asimismo fundamental. Pero allí se resuelve de una manera radicalmente diferente: la materialidad de la vida se encuentra al límite de su total disolución. La fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora.

La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos. Esta idea nos da que pensar sobre la riqueza de las posibilidades, aún inutilizadas, del cine, sobre su colosal futuro. Y precisamente sobre esta base desarrollo yo mis hipótesis de trabajo, las prácticas y las teóricas.

¿Por qué va la gente al cine? ¿Qué les lleva a una sala oscura donde durante dos horas pueden observar en la pantalla un juego de sombras? ¿Van buscando el entretenimiento, la distracción? ¿Es que necesitan una forma especial de narcótico? Es cierto que en todo el mundo existen consorcios y trust de entretenimiento, que explotan para sus fines el cine y la televisión lo mismo que muchas otras formas de arte. Pero éste no debería ser el punto de partida, sino que más bien habría que partir de la naturaleza del cine, que tiene algo que ver con la necesidad del hombre de apropiarse del mundo. Normalmente, el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no

obtenido. Va al cine buscando experiencia de la vida, porque precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte; es más, no sólo la enriquece, sino que la extiende considerablemente, por decirlo de algún modo. Aquí y no en las "estrellas", ni en los temas ya gastados ni en la distracción: aquí reside la verdadera fuerza del cine.

¿Y en qué reside la naturaleza de un arte filmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es el esculpir el tiempo. Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total.

Narración y tiempo

El tiempo de la historia no siempre coincide con el tiempo del relato porque se trata de un tratamiento estético.

El tiempo referencial-histórico: es el tiempo de la realidad histórica al que remiten los hechos narrados.

Tiempo del Relato: El orden temporal del relato o trama surge de:

- La relación entre los acontecimientos en su desarrollo lineal causa-efecto (tiempo de la historia) y la disposición en el discurso narrativo (tiempo del relato).

- a) Ab-Ovo: Orden cronológico o desarrollo lineal, si interesa privilegiar el desenlace causa-efecto (principio a fin).
- b) In Media Res: Si el interés está centrado en un hecho en particular, se comienza por él y luego se vuelve al inicio para avanzar y llegar hasta el final.
- c) In Extrema Res: Si el interés está centrado en el acontecer, entonces se puede empezar por el desenlace y, de este modo, se tiene que volver atrás para seguir los hechos en orden cronológico.

- Formas de Anacronía:

Es un recurso temporal que provoca una ruptura temporal en la narración, al detener el relato instantáneamente e introducir un hecho nuevo con una cronología distinta a la lógica y lineal causa-efecto.

- a) ANALEPSIS: Retrospección.
- b) El regreso al pasado puede darse como FLASH-BACK (breve) o RACCONTO (extenso).
- c) PROLEPSIS: Prospección.
- d) El avance hacia el futuro puede darse como FLASH-FORWARD (breve) o PREMONICIÓN (extenso).

Tiempo cronológico: El tiempo objetivo o cronológico es aquél cuyos hechos se regulan según las leyes del tiempo físico, medido por el reloj o el calendario, ya sea en cuanto a la sucesión como a la duración, irreversibilidad, continuidad, dirección, etc.

Tiempo ficcional: es el tiempo del relato. Disposición estética del acontecer en la narración. El narrador organiza el tiempo de la historia (temporalidad artística) rompiendo con la cronología ordenada y lineal causa-efecto. Es el tiempo propio del relato.

Tiempo subjetivo:

Una primera definición nos dice:

A diario asociamos el tiempo con lo que nos dicta el reloj, lo que nos permite juzgar la duración de un segmento determinado. La percepción temporal suele describirse mediante variables biológicas y psicológicas. La relación "tiempo psicológico" (subjetivo, percibido)- "tiempo universal objetivo" (físico, reloj) depende no sólo del factor biológico sino también del aprendizaje, habilidad cognitiva, experiencia, ambiente físico y social, personalidad, cultura y otros. El tiempo subjetivo se refiere a la estimación objetiva sin las "claves" externas del reloj. De hecho, casi siempre las estimaciones subjetivas difieren de las objetivas. Desde lo teórico, el tiempo psicológico es más bien constituido por eventos físicos y psicológicos que ocurren internamente. Veamos un ejemplo: en ciertas condiciones, el tiempo pasa más rápidamente que en otras. ¿Por qué? Según Fraisse -un estudioso-, porque la situación de esperar, y la expectativa en general, enfoca la atención en el paso del tiempo y esto aumenta la duración. Por otra parte, cuando la atención se aparta del paso del tiempo, y se dirige a un evento determinado -una fiesta, un concierto-, la experiencia de la duración parece más corta.

LA PERCEPCION DEL TIEMPO NO ES IGUAL PARA TODOS: Dra. Anna Eisler, investigadora y profesora de la Universidad de Estocolmo (Suecia) -Departamento de Psicología-, quien desarrolla un proyecto de investigación conjunta en el Laboratorio de Investigaciones Sensoriales (LIS-CONICET), de Buenos Aires, que dirige la Dra. Miguelina Guirao.

Pero sería importante atender la subjetividad desde el punto de vista de lo narrado y desde el punto de vista del espectador.

Desde el punto de vista de lo narrativo: el tiempo subjetivo o psíquico parte del personaje y se superpone a su presente; desde ese punto aquél lanza una mirada al pasado, a través de un recuerdo (retrospección/ analepsis), o a un futuro probable (prospección/ prolepsis).

El tratamiento del tiempo subjetivo está regulado por las leyes psicológicas, pues es el proceso mental del individuo el que, a través de un juego de asociaciones, se proyecta desde su presente a otras dimensiones temporales. Por esta causa, su duración, al margen de lo cronológico, dependerá de la carga afectiva con que se vivan los hechos; así, cortos pero

intensos minutos se alargarán a la vez que la descripción de largas y tediosas horas se sintetizará en su exposición.

Desde el punto de vista del espectador: es el tiempo mediante el cual se relaciona con la obra visual y su percepción estética entra en juego dialécticamente con aquellas situaciones de la hecho artístico que lo hagan detenerse o simplemente echar “un golpe de ojo” . Una obra puede generar subjetivamente una sensación de extensión diferenciada del tiempo cronológico en el que se despliega. Al ver por ejemplo, una película que nos atrapa, decimos “el tiempo voló”. También puede suceder lo contrario.

La escala de una obra fija, por ejemplo El Guernica, implica al espectador de un modo particular al verla “en vivo” en el tiempo. El recorrido sobre la extensa obra implica una diferencia respecto de obras que son susceptibles de ser percibidas en una relación algo mas “simétrica” entre el cuerpo del espectador/cuerpo de la obra.

A modo de conclusión:

El espacio-tiempo-movimiento que concatena permanentes cambios de encuadres y se suceden en un incesante recorrido de topografías, que describen, que modelan, que circunscriben incesantemente el mundo. El arte ha expresado de múltiples maneras e de manera incansable, la necesidad de conectar el mundo tangible con otros espacios y tiempos de la humanidad.

Las conexiones aparentemente extrañas son una irrupción entre causa-efecto de la física y da lugar a un fluir de la subjetividad, poéticamente.

Recordemos el tango Sur, que da cuenta con notable nitidez lo desarrollado acerca de nuestro problema, a modo de ejemplo no-visual ,pero que apela a ella, y quizás aglutine lo expuesto hasta aquí, sucintamente.

Dejemos que la voz poética del tango de Homero Manzi, con música Aníbal Troilo del año 1948, nos permita seguir pensando el espacio-tiempo en el arte:

Sur

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación.
Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre florando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur,
paredón y después...
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote.
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...
Las calles y las lunas suburbanas,
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé...

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya y al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé.
Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.

Bibliografía

Arts4X.com Diccionario Enciclopédico de Arte y Arquitectura-

AUMONT, Jacques y Marie, Michel (2001) Diccionario teórico y crítico del cine-Editorial La Marca-2006- Buenos Aires-Argentina.

BELINCHE, Daniel (2011) Arte, poética y educación-Edición Secretaria de Publicaciones y Postgrado-FBA-UNLP 2011-La Plata-Argentina.

HEIDEGGER, Martin EL ARTE Y EL Espacio

Revista Eco. Bogotá, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp. 113-120. Traducción De Tulia De Dross.

REDONDI, Pietro (2007) Historias del tiempo. Editorial Gredos-Madrid-2010-

TARKOVSKI, Andrei (1984) Esculpir en el tiempo-1991-Editotal RIALP-Madrid-

Wikipedia- Espacio-tiempo-narración y otros-2012