




**LOS ESPACIOS ARTICULADOS:  
ESPACIALIDAD Y TEMPORALIDAD  
CONTEMPORÁNEAS**

—

**THE ARTICULATED SPACES:  
CONTEMPORARY SPATIALITY  
AND TEMPORALITY**

Jesús Segura  
Toni Simó  
Miguel Ángel Hernández Navarro  
Enric Mira  
Paz Tornero



COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente

Fernando López Miras

Consejera de Turismo y Cultura

Miriam Guardiola Salmerón

Secretaría General de la Consejería

María Casajús Galvache

Director General de Bienes Culturales

Juan Antonio Lorca Sánchez

EDITA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Consejería de Turismo y Cultura

Dirección General de Bienes Culturales

Museo de Bellas Artes de Murcia

EDICIÓN A CARGO DE

Jesús Segura

DIRECCIÓN

Javier Bernal Casanova

ADMINISTRACIÓN

Servicio de Museos y exposiciones

Dirección General de Bienes Culturales

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Maxi

AUTORES

Jesús Segura, Toni Simó,

Miguel Ángel Hernández Navarro,

Enric Mira, Paz Tornero

COORDINACIÓN DE LA EDITORIAL

Javier Bernal Casanova

IMPRESIÓN

Imprenta regional

Depósito Legal: MU 1545-2018

ISBN: 978-84-7564-749-4

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores

© de la presente edición: Comunidad Autónoma de

la Región de Murcia. Consejería de Turismo,

Cultura y Medio Ambiente.

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

El presente texto conforma la monografía final LOS ESPACIOS ARTICULADOS: ESPACIALIDAD Y TEMPORALIDAD CONTEMPORÁNEAS, que está financiada por el proyecto de investigación I + D: *El espacio articulado: contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual*. HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER). Dentro del "Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad" del Gobierno de España.

# Índice

Presentación

Presentation

**Jesús Segura**

..... 5

Cronotopías liminales en Ursula Biemann

Liminal Chronotopies in Ursula Biemann

**Jesús Segura**

..... 13

Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum

Cartographies of affect in the work of Mona Hatoum

**Toni Simó**

..... 35

Contratiempos del arte contemporáneo

Counter-times of contemporary art

**Miguel Ángel Hernández Navarro**

..... 57

Temporalidades fotográficas: Inmovilidad, expansión y disolución

Photographic temporalities: Immobility, expansion and dissolution

**Enric Mira**

..... 75

Ontología de la temporalidad anacrónica en el ciber mundo:

Arte, internatutas y nostalgia

Ontology of the anacronic temporality in the cyberworld:

Art, internet users and nostalgia

**Paz Tornero**

..... 105

## ***Presentación***

*Jesús Segura*

*I. P. del Proyecto*

“Los espacios articulados: Espacialidad y temporalidad contemporáneas” es una publicación bilingüe, que se inscribe dentro del conjunto de actividades del Proyecto de Investigación “El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual” HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER), dentro del “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad” del Gobierno de España.

Esta publicación monográfica del proyecto pretende explorar las producciones artísticas contemporáneas, adscritas a esa concepción de las nuevas humanidades que incorporan en su programática los estudios espacio-temporales desarrollados en el complejo entramado de las sociedades posfordistas.

Las producciones artísticas contemporáneas se presentan como una gran contribución a la ruptura de esta organización espacio-temporal, heredada del modernismo. Pero también como un laboratorio experimental que visualiza toda una confrontación con el espacio-tiempo absolutista: monolítico y monocrónico.

En las últimas décadas la espacialidad y el contexto, junto con la idea de la temporalidad, se han convertido en unas de las preocupaciones centrales, tanto de la cultura visual como de las metodologías de análisis de la producción y la práctica procesual artística. La puesta en crisis de la espacialidad contemporánea a través del “giro espacial”, la heterocronía, el anacronismo y la globalización de las prácticas y análisis críticos del arte contemporáneo, se configuran hoy como una de las estrategias fundamentales en el mundo del arte. Encontramos estas inquietudes en la teoría de la imagen, en la historiografía y, en definitiva, en la reflexión sobre la docencia de las Bellas Artes.

Se presenta, a nuestro modo de ver, como una de las cuestiones centrales para entender el presente en el que nos movemos y desarrollamos. Una cuestión

fundamental que, sin embargo, aún no ha sido elaborada completamente, y cuyas implicaciones históricas, sociales y políticas están en constante desarrollo. Justamente, el problema de entender la contemporaneidad en la obra de arte se basa precisamente en esa colisión de los espacios y los tiempos, que son alterados debido a sus contextos y a sus prácticas procesuales.

De modo que una de las aportaciones fundamentales de esta publicación será la puesta en conjunto de estos usos contextuales del espacio y sus temporalidades en prácticas artísticas contemporáneas. Partiendo del cuestionamiento de la historiografía tradicional se elaboran constructos culturales que apuestan por un sentido trastornado del lugar, el espacio, el tiempo y el contexto. Para ello, se habilita la performatividad espacial o el “giro performativo” que nos sitúa en una concepción topológica del espacio que postula el proceso, la materialidad contingente y el contexto de intervención como elementos constitutivos de una geografía performativa del espacio donde la multitemporalidad se constituye como el “cronotopo” por excelencia.

Las obras de arte contemporáneas incorporan nuevas formas de afectar social y culturalmente, de manera que empatizan con el visitante y dialogan a través del discurso crítico contenido en ellas. Así, el afecto y la empatía que se desprende de ese diálogo propone una conexión visual y sensitiva que acerca al espectador a otras realidades, debilitando las estructuras de poder que la modernidad instauró.

La exploración y análisis de estas frecuencias permiten incorporarse al debate espacio-temporal que cuestiona y propone nuevos usos sociales, políticos económicos, culturales y afectivos. Encontramos en los textos aquí presentados un estudio de cómo se articulan las nuevas temporalidades, y consecuentemente como se configuran los espacios liminales que emergen de esa colisión espacio-temporal.

Jesús Segura explora la modulación espacio-temporal en la obra videográfica de Ursula Biemann. Establece un debate entre las tesis espaciales desarrolladas en el “giro performativo” y el concepto de heterocronía o multitemporalidad en relación directa a los video-ensayos de Ursula Biemann. La feminización y sexualización del trabajo en la frontera genera espacios liminales que está directamente relacionados con la corpo-política, —donde los cuerpos se encuentran multi-temporalizados—. Las tensiones y agitaciones espacio-temporales desvelan las “fastasmagorías coloniales” que habitan en el espacio-tiempo desbordado. Observamos, entonces, en los trabajos de Ursula Biemann una respuesta contra-hegemónica, a través de un desvelamiento de “contra-geografías”. Jesús Segura tiene una dilatada trayectoria artística. Es docente e investigador en la Universidad de Murcia.

Toni Simó aborda el estudio de las obras de arte de Mona Hatoum que incluyen la espacialidad geográfica, performativa y afectiva. La obra de Hatoum transita entre lo global y lo local. Hecho que refleja en sus “instalaciones cartográficas”. Los deseos, la memoria y el desarraigo cuestionan e interrogan las fronteras político-culturales, en lo que se ha venido a llamar las resistencias a las cartografías del poder. Toni Simó es artista y profesor investigador de la Universidad de Murcia.

Miguel Ángel Hernández-Navarro pone en contraste el régimen temporal del capitalismo occidental, mediante las producciones del arte contemporáneo que desarrollan una temporalidad a la contra, una contra-cronología. Para establecer un constructo cultural antagónico que permita la co-existencia y la co-presencia en un intento de

reconciliar afecto y poder en esa pugna entre las temporalidades hegemónicas y subalternas. La riqueza literaria y reflexiva en la escritura de Miguel Ángel Hernández-Navarro permiten reconocerlo como uno de los ensayistas jóvenes más destacados en la escena española.

Enric Mira despliega la discusión entre movilidad e inmovilidad, temporalidades suspendidas y deslizamientos anacrónicos de la fotografía contemporánea hacia lo cinematográfico. Su diagnóstico enfatiza en la importancia histórica del fotomontaje y su deriva actual. Propiciando la asunción de una suspensión temporal y en consecuencia una reordenación de significados implícitos. Con ello, Enric Mira ahonda en lo anacrónico como instrumento catalizador de una apertura formal y significativa que permite, mediante sus giros temporales, otorgar a la imagen un estatuto fluido y cambiante. Donde la autorreflexividad del espectador-intérprete, adquiere categoría de proceso de producción. Su extraordinario estudio recoge estos conceptos viajeros que reafirman ese carácter discursivo en lo que venimos llamando “Contemporaneidad.” Enric Mira es docente e investigador de la Universidad de Alicante en el Departamento de Comunicación y Psicología Social. Ha escrito artículos sobre teoría e historia de la fotografía para diferentes medios especializados como *Címal*, *Lápiz*, *Photovision*, *Canelobre*, *Archivo del Arte Valenciano*, *Historia y Comunicación Social*, *Fotocinema* y *Concreta*.

Paz Tornero analiza las relaciones temporales en el Ciberespacio y sus antagonismos. Las temporalidades en el acto virtual visibilizan más que ningún otro medio la (e-)heterocronía, pero también nos proyectan de inmediato, como un reflejo, sobre una contemporaneidad (e-)anacrónica. Casi en un tiempo suspendido, en una acronía, nos encontramos habitando la superficie de lo inasible. Es esta paradoja la que Paz Tornero intenta recoger en su ensayo para argumentar sobre la construcción de narrativas ocultas e incipientes, casi a punto de aparecer o desvanecerse. Fantasmagorías del ciber mundo. En cierto modo, ese (e-)materialismo dialéctico de cuerpos offline y online al que alude, sea aún, todavía el inicio o por el contrario, los confines de la historia. Paz Tornero es Artista, docente e investigadora en la Universidad de Granada.

## ***Presentation***

*Jesús Segura*

*P. I. of the project*

“The Articulated Spaces: Contemporary Spatiality and Temporality” is a bilingual publication, that is part of the activities of the Research Project: “Articulated Space: contextualizations in contemporary art, spatiality and temporality in the current artistic production”, HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER), within the “State Program for Promotion of Scientific and Technical Research of Excellence, R & D Projects, Ministry of Economy and Competitiveness” of the Government of Spain.

This monographic publication of the project aims to explore the contemporary artistic productions, ascribed to the conception of the new humanities which incorporate space-time studies in their programmatic developed in the complex network of post-Fordist societies.

Contemporary artistic productions are presented as a great contribution to the rupture of this space-time organization inherited from modernism, but also as an experimental laboratory that visualizes a whole confrontation with absolutist space-time: monolithic and monochronic.

In the last decades, spatiality and context, together with the idea of temporality, have become one of the central concerns of both visual culture and methodologies of production analysis and artistic procedural practice. The crisis of contemporary spatiality through the “spatial turn”, “heterochrony”, “anachronism” and the globalization of critical practices and analyses of contemporary art, are today considered one of the fundamental strategies in the world of art. We found these concerns in The Theory of the Image, in the historiography and, in short, in the reflection on the teaching of the Fine Arts.

Therefore, it is presented, in our view, as one of the central questions to understand the present in which we move and develop. A fundamental question that, however, has not yet been fully elaborated, and whose historical, social and political



implications are constantly developing. The problem of understanding contemporaneity in the work of art is based precisely on that collision of spaces and times, which are altered due to their contexts and their procedural practices.

So one of the fundamental contributions of this publication will be bringing together these contextual uses of space and time scales in contemporary art practices. Starting from the questioning of traditional historiography, cultural constructs are developed which support a distorted sense of place, space, time and context. In order to do so, spatial performativity or “performative turn” is enabled, which places us in a topological conception of space that postulates the process, contingent materiality and the context of intervention as constitutive elements of a performative geography of space where multitemporality is constituted as the “chronotope” par excellence.

Contemporary works of art incorporate new ways of affecting socially and culturally, so that they empathize with the viewer and dialogue through the critical discourse contained in them. Thus, the affection and empathy that emerges from this dialogue proposes a visual and sensitive connection that brings the viewer closer to other realities, weakening the established structures of power of modernity.

The exploration and analysis of these frequencies allow us to join the space-time debate that questions and proposes new social, political, economic, cultural and affective uses. We find in the texts presented here, a study of how the new temporalities are articulated and consequently how the liminal spaces that emerge from this space-time collision are configured.

Jesús Segura explores space-time modulation in Ursula Biemann’s video work. He establishes a debate between the spatial theses developed in the “performative turn” and the concept of heterochrony or multitemporality in direct relation to the video-essays of Ursula Biemann. The feminization and sexualization of work on the border generates liminal spaces that are directly related to the political body, —where bodies are multi-temporalized. Space-time tensions and agitations reveal the “colonial phantasmagoria” that inhabits the overflowed space-time. We see, then, in the works of Ursula Biemann a counter-hegemonic answer, through an unveiling of “counter-geographies”. Jesús Segura has had a long artistic career. He is a professor and researcher at the University of Murcia.

Toni Simó addresses the study of Mona Hatoum’s works of art which include geographical, performative and affective spatiality. The work of Hatoum transits between the global and the local. This reflects in their “cartographic installations”. The desires, memory and dislocation question and interrogate political-cultural boundaries, in what has come to be called the resistances to the cartographies of power. Toni Simó is an artist and Research Professor at the University of Murcia.

Miguel Ángel Hernández-Navarro contrasts the temporal regime of Western capitalism with the productions of contemporary art that develop the counter-temporality, a counter-chronology. This establishes an antagonistic cultural construct that allows co-existence and co-presence in an attempt to reconcile affection and power in that struggle between hegemonic and subaltern temporalities. The literary and reflective richness in the writing of Miguel Ángel Hernández-Navarro allow him to be recognized as one of the most outstanding young essayists on the Spanish scene.

Enric Mira unfolds a discussion between, mobility and immobility, suspended temporalities and anachronic “slides” of contemporary photography towards the cinematic. His diagnosis emphasizes the historic significance of photomontage and its current derivation. Provoking the assumption of a temporary suspension and consequently a reordering of implicit changes. With this, Enric Mira delves into the anachronic as a catalyst instrument of a formal and significant opening that allows, through its temporary turns, to grant the image a fluid and changing statute. Where the auto-reflexivity of the viewer-interpreter, acquires a category of production process. His extraordinary study gathers these travelling concepts that reaffirm that discursive character in what we have been calling “Contemporaneity”. Enric Mira is a professor and researcher at the University of Alicante in the Department of Communication and Social Psychology. He has written articles on theory and history of photography for different specialized publications such as *Cimal*, *Lápiz*, *Photovision*, *Canelobre*, *Archivo del Arte Valenciano*, *Historia y Comunicación Social*, *Fotocinema* and *Concreta*.

Paz Tornero analyzes temporal relationships in Cyberspace and its antagonisms. Temporalities in the virtual act make visible (e-)heterochrony more than any other medium, but they also project us immediately, as a reflection, on an anachronic (e-) contemporaneity. Almost in a suspended time, in an achrony, we find ourselves inhabiting the surface of the ungraspable. It is this paradox that Paz Tornero tries to collect in her essay, to argue about the construction of hidden and incipient narratives, almost about to appear or vanish. Phantasmagorias of the cyberworld. In a certain way, that (e-) dialectical materialism of offline and online bodies to which she alludes, be this even still the beginning or conversely the ends of history. Paz Tornero is an artist, professor and researcher at the University of Granada.

**JESÚS SEGURA**

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Artista, profesor titular de la Universidad de Murcia, pertenece al grupo de excelencia de humanidades de la Universidad: Estudios Visuales: Imágenes, Textos y Contextos. Es el investigador principal en Espacio Articulado, proyecto de I+D del Ministerio de Economía.

## ***Cronotopías liminales en Ursula Biemann***

### **Introducción**

En la década de 1980 el “giro espacial” comienza a resquebrajar la rancia presunción absolutista del espacio, como contenedor físico que alberga las actividades humanas. Este nuevo paradigma espacial concluye con una construcción del espacio a través de sus relaciones. Es, con la asunción de “espacio social”, entendido como espacio político e ideológico de Henri Lefebvre (1974) cuando autores como Milton Santos (1986), Edward Soja (1980, 1989, 1998), David Harvey (1990, 1996, 2012), Doreen Massey (1992, 1999, 2005) etc., fracturan definitivamente el espacio absoluto kantiano y articulan el giro espacial a partir de las relaciones inscritas en él. Sin embargo, será lo que se ha dado en llamar “giro performativo” el que sitúe las cuestiones espaciales en una esfera topológica donde además de los ya mencionados, otros autores como Nigel Thrift (1996, 1997, 1999, 2000, 2008), John-David Dewsbury (2003), Alan Latham (2003), Tim Cresswell (2002), Derek McCormack (2003, 2005), Jeff Popke (2003, 2009), Geraldine Pratt (2000), etc. amplían la idea de espacio en términos de acontecimiento y proceso.

Esta nueva concepción topológica del espacio es inseparable de las prácticas artísticas actuales que se constituyen como formas de análisis cultural. Mieke Bal las ha descrito: “En tanto que obras de arte que son asimismo fragmentos de análisis cultural, manifiestan la práctica artística en tanto que “pensamiento” (2016, p. 119). Asimismo, Canclini (2010) esboza el arte como lugar de la inminencia que renuevan las formas de abordar la experiencia sensible, mediante prácticas que se sitúan en un espacio de intersección, de traducción. Muchas de estas prácticas artísticas se muestran a través de la colisión de temporalidades locales y globales, como por ejemplo, aquellas que reflexionan en torno a la migración y los diferentes procesos de sincronización. Sin olvidar la utilización de tecnologías avanzadas como aparatos de control y contención. Autores como Daniel Birbaum (2005), Nicolas Bourriaud (2004), Kate Mondloch (2010),

Mieke Bal (2011, 2016), Georges Didi-Huberman (2006, 2009), Christine Ross (2012) o Keith Moxey (2015), han estudiado ampliamente esta colisión de temporalidades.

Los espacios sometidos al flujo migratorio de la globalización, despliegan esta diversidad temporal y nos llevan a reflexionar en torno a su identidad performativa, en constante pugna y definición del territorio. Es por esto que nos interesa destacar, las frecuencias artísticas desarrolladas por Ursula Biemann en su obra temprana, mediante una serie de video-ensayos. Bien sea, con *Performing the Border* (1999), *Writing Desire* (2001), *Remote Sensing* (2003), *Europlex* (2003), *Contained Mobility* (2004) y *Sahara Chronicle* (2005-2009). Estos video-ensayos se presentan, como ha afirmado Ursula Biemann como “un movimiento no lineal y no lógico del pensamiento que recurre a muchas fuentes de conocimiento diferentes” (Bal & Hernández-Navarro, 2011, p. 224), donde se “muestra las persistencias de la mediación y los procesos de percepción, en y a través de las temporalidades que permiten la heterogeneidad” (Bal, 2016, p. 339). Didi Huberman (2006, 2009) define esta multi-temporalidad como asincrónica y discontinua, al mismo tiempo que propone el montaje heterogéneo de imágenes como una nueva reescritura del fenómeno. Esta estrategia narrativa confronta directamente con lo que Karsten (2012) ha denominado la monocronía cronológica de la globalización.

Los video-ensayos de Ursula Biemann toman como tema central el lugar de la mujer en la economía capitalista mundial. En su compromiso con diversas formas de la política espacial, Biemann los ejecuta prestando especial atención a las relaciones laborales, la migración y el impacto de la tecnología avanzada donde investiga esa deslocalización espacial como estrategia del capitalismo de consumo para perpetuar su sistema económico, desvelando un movimiento performativo basado en una desterritorialización y reterritorialización espacial. Observamos, entonces que lo fronterizo se expande conjuntamente con la opresión sexual.

Nuestro propósito en este ensayo consiste en desvelar la relación intrínseca existente entre emplazamiento y temporalidad en la imagen audiovisual, sin olvidar que el concepto de instalación, en las producciones artísticas contemporáneas se modula como una forma de recrear, intensificar y habitar los conflictos que la propia obra expresa. Como Biemann explica:

**Mi forma preferida de mostrar el trabajo se presenta en forma de una instalación, mediante el cual se proyectan algunos vídeos y otros se pueden ver en los monitores. Me interesa la creación de un entorno audiovisual desde una perspectiva múltiple que puede ser habitada por los espectadores, casi de la misma manera que el espacio de migración es habitado por los actores representados. (2010, p. 4)**

### **Performatividades espaciales**

es un hecho ampliamente contrastado que la globalización y los recientes conflictos transfronterizos han cambiado profundamente nuestros modos de producción, comunicación, desplazamiento y organización. La frontera ejemplifica mejor que ningún otro,

ese tercer espacio que mencionara Edward Soja (Soja, 1996) o ese espacio de “entre-medio” donde habita la multiplicidad temporal, a la que hace referencia Homi Bhabha (2002). Para hacer frente a esta nueva realidad, la artista Ursula Biemann propone el estudio de un capitalismo transnacional que habilita la diáspora económica y política como elemento espacial. Las nuevas transformaciones geopolíticas y sociales han sido inducidas por la globalización y generan una transgresión de las fronteras entre los géneros que van más allá de los límites de las disciplinas convencionales. Doreen Massey (2005) recalca que género, espacio y tiempo se construyen mutuamente. Ella entiende la espacialidad contemporánea como un entramado múltiple de relaciones de conflicto donde la agencia negociadora está permanentemente activa. Las nuevas geografías espaciales se proponen, tanto como un espacio de resistencia, como de opresión. Pero también como una oportunidad, una posibilidad de dinamitar la construcción espacial generada por los efectos de la postcolonización y la dominación cultural, donde el binomio geografía-género revela la segregación espacial de las mujeres, que se da, no sólo en términos de movilidad, sino también de identidad. Evidenciando, cómo la industria usa activamente las variaciones espaciales del género mediante las divisiones espaciales del trabajo, el sentido global del lugar y las geometrías del poder que se traducen en profundas desigualdades sociales.

Especialmente significativas son las temporalidades inscritas en este proceso al ser sometidas a un imperialismo cronológico que trata de homogeneizar y controlar la experiencia temporal. Es, por esto, que las temporalidades fronterizas mantienen un duelo constante con la hegemonía cronológica del capitalismo y despliegan una multitemporalidad donde los atascos, retardamientos y paroxismos cohabitan con aceleraciones y simultaneidades que configuran su carácter heterocrónico (Bal, 2011). Ursula Biemann corporeiza estos espacios liminales y trata de desvelar las relaciones opresivas que se generan entre espacio-género-poder. Pero, lo hace, acometiendo un proceso activo de topofilia espacial e interafectividad, creada a partir de las actividades psíquicas del individuo; como la ansiedad, la fantasía y el deseo expresado en las “voces” que conforman sus vídeo-ensayos. Doreen Massey propone la eliminación de toda lógica binaria y totalizadora que permita establecer una multiplicidad espacio-temporal flexible. En este sentido ella ha manifestado: “El espacio, en tanto producto de una dinámica relacional, es siempre un proceso. En todo momento se encuentra definiéndose y por lo tanto transformándose (...)” (Ramírez, 2014, p. 68).

Ursula Biemann estudia estos espacios en proceso y analiza el papel del género y la migración en la lógica del capitalismo global en las zonas fronterizas. Ella apunta sobre sus vídeo-ensayos en la frontera: “Mis vídeos de la frontera son proyectos geográficos en el sentido que se involucran en un proceso de visualizar las relaciones espaciales” (2010, p. 1). Pero, además, el grueso dimensional de su obra se centra en la política del cuerpo, en las políticas de movilidad y cómo estas afectan a la regulación de los movimientos de personas, especialmente a la sexualización de la mujer inscrita geográficamente. De este modo, su vídeo-ensayo *Performing the Border* (1999), propone Ciudad Juárez, como paradigma de estas frecuencias.

Situada al otro lado de la frontera del río Bravo en El Paso, Texas. Ciudad Juárez es el ejemplo del “arreglo espacial” (Harvey, 2012), donde las multinacionales estadounidenses instalan sus fábricas, llamadas “maquilas”.



Biemann, analiza las identidades inestables que conforman las condiciones de género de esta ciudad fronteriza; donde explora la sexualización, la división del trabajo, la prostitución, la industria del entretenimiento y la violencia sexual en el ámbito público. A este respecto Biemann comenta:

**Una de las ideas más llamativas, y tal vez lo más inquietante, que obtuve en la frontera es que el trabajo internacional en el Sur no sólo es feminizado sino también sexualizado. Las trabajadoras son, literalmente, interpeladas en su sexualidad. Estructuralmente hablando, una mujer joven en Juárez tiene tres opciones: o bien se convierte en una trabajadora de montaje; si no es aceptada en la fábrica debido a la educación insuficiente, puede convertirse en una doméstica y desarrollar el trabajo como criada en una casa particular. Pero si ella no puede tener una recomendación para tal posición, su única opción es la prostitución. (Sadowski-Smith, 2002, p. 108)**

La película se configura a través de entrevistas espontáneas que van mostrando testimonios y reflexiones con activistas por los derechos humanos como Judith o Cipriana, el testimonio de la teórica y artista Berta Jottar o empleadas de fábricas y trabajadoras sexuales como Juana. Igualmente, refleja la diáspora de las adolescentes embarazadas que buscan dar a luz en un hospital de EE. UU. y que son acompañadas para cruzar la frontera por las mujeres llamadas “coyote”, como Concha. Estos documentos fílmicos se combinan con las entrevistas a periodistas que investigan las relaciones entre tecnología y género, como Isabel. Y, otros materiales que enriquecen el análisis; como las reflexiones introducidas por la voz en off de la propia Biemann, los textos explicativos que se superponen a las imágenes, los sonidos grabados in situ e imágenes de archivo de distintas procedencias. Todo ello, va tejiendo meticulosamente nuevas claves que facilitan la comprensión de las nuevas formas que está adoptando la explotación de género inscrita en los procesos productivos de la economía globalizada. El material audiovisual que conforma *Performing the Border* (1999), se divide en cuatro partes “La Planta”, “La Solución”, “Sexo/Trabajo”, y “las matanzas”. Esta composición fílmica disecciona las estructuras globales que contribuyen a la violencia económica y física de las mujeres. A grandes rasgos, plantea como la geografía, la tecnología y la globalización se cruzan en la zona fronteriza para promover una cultura provisional de uso y abuso donde se produce un cortocircuito temporal que muy hábilmente, las cronologías hegemónicas tratan de domesticar bajo la apariencia de un reconocimiento de esa alteridad temporal, injertada en los ritmos de producción y consumo del capitalismo transnacional.

Este espacio fronterizo líquido, parafraseando a Bauman (2003), introduce una performatividad geográfica propiciada por el “spatial fix” (Harvey, 2012) que consiste en la construcción de una geografía a medida de las necesidades del capital. La globalización, según Harvey, sería otra vuelta de tuerca más del capitalismo en ese “ar-

reglo espacial” para perpetuar su hegemonía geopolítica. Las estrategias económicas implicadas en los espacios fronterizos obedecen a la creación de entornos territoriales donde se ejecuta el arreglo espacial y de control, como Biemann comenta: “Las tecnologías de control fronterizo y de trabajo instaladas en Juárez hacen que las relaciones entre la visión, la vigilancia, el poder y los cuerpos sean violentamente obvios” (Sadowski-Smith, 2002, p. 105). De este modo, la acumulación centralizada del capital transnacional en la zona fronteriza, genera una endogamia relacional entre los bienes de uso-servicio y las industrias del entretenimiento que desemboca en la explotación del trabajo y en la aparición de un entramado identitario inestable, precario y provisional. Saskia Sassen (2003) relaciona la emergencia de la globalización a la aparición de nuevos territorios, nuevas identidades y nuevas prácticas políticas y sociales. Estos nuevos territorios contrastan con la industrialización fordista que se moduló a partir de los centros industriales nacionales. Sin embargo, Sassen (2003) apunta a la concentración de funciones en el capitalismo último y su estrategia de generar toda una serie de servicios avanzados a la producción que han reemplazado a la industria como sector económico dominante. Esto trae consigo espacios liminales que devienen en geografías performativas, donde se hace urgente, parafraseando a Bruno Latour (2008) reensamblar lo social como proceso evolutivo, como un organismo vivo en constante desarrollo. Justamente el trabajo de Ursula Biemann se ocupa exponencialmente de ese re-ensamblamiento a través de la articulación del concepto de espacio-tiempo y sus consecuencias sociales, económicas y culturales en las políticas de identidad sexual. Así, la cultura migratoria es recogida por Biemann en sus vídeo-ensayos, mediante una estrategia heterocrónica (Bal, 2011): mostrando varios tiempos al mismo tiempo. Y, como ya he apuntado en otras ocasiones y a propósito de otros artistas, sus trabajos desarrollan “aspectos multisensoriales (...) y fluidos (...) Su combinación, distribución y expansión configuran una especie de environment espacial, donde (...) se reinventan protocolos de representación temporal que corresponden a otro régimen visual de la experiencia” (Segura, 2013, p. 7).

El vídeo *Writing Desire* (2001) desarrolla, como la mayor parte de su trabajo, diferentes niveles dialécticos para explorar la tecnologización de los cuerpos y como estos, están directamente relacionados con la sexualización y los desplazamientos globales de las mujeres. Básicamente, el vídeo-ensayo analiza el consumismo sexual en la web, con especial atención a las relaciones que se establecen entre las palabras, el cuerpo y el deseo. Hay que considerar además, que estas corpografías se inscriben en el espacio cibernético y sus referentes geográficos se diluyen propiciando la vinculación entre comunicación, descorporeización sexual y comercialización sexual a escala global. Lo que permite situar el debate espacio-temporal dentro de la lógica de la “compresión espacio-temporal” (Harvey, 1998) que habilita la heterogeneidad de flujos como elemento configurador de nuevos espacios. Castells (2001) terminó de verlo como “el espacio de los flujos” donde se produce un desprendimiento de cualquier significado del lugar.

*Writing Desire* (2001) cartografía el ciberespacio como modelo para examinar las diferentes subjetividades implicadas en la circulación global de los cuerpos de las mujeres del primer mundo al tercer mundo en la industria del sexo. Estas subjetividades transitan entre el romanticismo y la supervivencia dependiendo desde que mundo

desplaza la mirada. Y, exploran, el espacio electrónico y los procesos de globalización como herramienta mercantil al servicio de lo que con muy buena fortuna, José Luís Brea ha llamado “capitalismo de consumo” (2008). Esta construcción del espacio-tiempo está directamente vinculada a los procesos económicos que se desarrollan en el cibercomercio sexual. David Harvey (2012) incide en la idea de la sagacidad del capitalismo en relación al espacio y al tiempo. Ya que lo instrumentaliza, redefiniéndolo permanentemente acorde a sus necesidades y requerimientos. Y, una de las estrategias que utiliza es la aceleración de los flujos del capital mediante las nuevas tecnologías. La aniquilación del espacio por el tiempo, es decir, la compresión del espacio-tiempo elimina las barreras espaciales que dificultan la acción comunicativa, para ejecutar la programática capitalista de homogeneizar el espacio y el tiempo con el fin de articular dinámicas de consumo. Biemann recupera, de nuevo, el recurso de fragmentación en su vídeo y consigue traer a la textura, a la superficie de la imagen los deseos inconscientes de sus personajes. De este modo, habilita un constructo temporal heterocrónico que está latente en la imagen documental y que el observador “descomprime” en toda su riqueza temporal y afectiva.

*Remote Sensing* (2003), traza las topografías del comercio sexual mundial en relación con los medios de comunicación por satélite. El vídeo confronta la movilidad geográfica y la migración de las mujeres vinculadas al comercio ilegal del sexo. Biemann habilita el uso de pantallas divididas a lo largo del vídeo, mostrando simultáneamente, paisajes en movimiento, vistas aéreas de imágenes de satélite y entrevistas con distintos interlocutores. Asociando en la representación, diferentes miradas a la producción del espacio global del comercio sexual. Esta estrategia hipervisual apunta a un sentido global del lugar.

Doreen Massey (Albet & Benach, 2012) nos habla del sentido global del lugar, donde lo social y lo espacial dependen el uno del otro. No se puede mantener la creencia de que el espacio es un simple contenedor donde se desarrollan los hechos sociales. El espacio y el tiempo no son categorías neutrales. Por tanto, aquello que aparentemente puede aparecer sin conexión, en realidad obedece a un sistema plural de relaciones que lo constituyen y conforman como “geometrías del poder”. Estas geometrías, no se constituyen en una producción del espacio meramente territorial, sino, como una construcción del espacio hecha por un sistema de relaciones con diversos actores ubicados en múltiples y cambiantes geografías. Justamente, la estrategia representacional de Ursula Biemann en *Remote Sensing* (2003) consiste en mostrar esa multiplicidad de actores y desenmascarar las diferentes “voces” que conforman este sistema global de producción espacio-temporal del comercio sexual. En su vídeo, analiza el modelo de producción de la imagen remota con el fin de examinar una multiplicidad de temporalidades que se dan con un carácter retroactivo. Es decir, explora una conciencia temporal mediante las tecnologías visuales remotas y sus sistemas de representación que siempre operan en diferido. Dilatando y expandiendo el tiempo del acontecimiento que opera en los sistemas perceptivos. Como ha indicado Jonathan Crary (2008), este reprocesamiento produce temporalidades múltiples, dando lugar a un “proceso de ensoñación”. Pero quizá sea Mieke Bal quién más certeramente lo ha expresado, a propósito de *Remote Sensing* (2002) “En la obra de Biemann destaca el impulso anti-

narrativo de la heterocronía (...) Advertidos por el vídeo de Biemann podemos ver que la temporalidad migratoria de la cultura contemporánea está influida por la política del tiempo” (2016, pp. 338-339).

Igualmente, *Europlex* (2003), en colaboración con la antropóloga visual Angela Sanders rastrea los movimientos transfronterizos en la frontera española-marroquí. Las mujeres marroquíes trabajan en el norte de África para producir bienes destinados al mercado europeo y se desplazan a Europa por la franja fronteriza del Estrecho de Gibraltar. Estos desplazamientos de cientos de mujeres que viven del comercio y del tráfico transfronterizo son recogidos en *Europlex* (2003), describiendo los recorridos cotidianos de tres grupos de mujeres marroquíes: las contrabandistas, las trabajadoras domésticas marroquíes y las empleadas de las fábricas textiles. La película expone la actividad económica que se desarrolla en torno a la zona fronteriza de Ceuta, Melilla y Tánger donde se mezcla el contrabando con la legalidad y la economía sumergida de subsistencia con los grandes movimientos transnacionales de mercancías de las empresas instaladas en la zona. El vídeo refleja el proceso de producción del espacio, a través, de distintas trayectorias o flujos interconectados entre sí, debido a los cruces y circulaciones sociales.

Estas dinámicas antagónicas generan una compresión espacio-temporal mutable y cambiante donde la productividad, el retardamiento y la aceleración de los cuerpos está permanentemente procesándose, debido a la distinta franja horaria que confluye en la frontera hispano-marroquí,—véase (Agacinski, 2009). Como apunta Biemann:

**Cuando la geografía se entiende como una espacialización de la dinámica social y de relaciones económicas que conectan los sistemas locales a lo transnacional, queda claro por qué las geografías de la frontera son el sitio de la compresión extrema en todos los niveles. (2010, p. 1)**

Obviamente, sus argumentos se refuerzan con la movilidad y dispersión de la lógica económica inscrita en el cuerpo femenino de las contrabandistas, al cargar con los fardos de mercancías. Pero, también pone el énfasis en la insaciable voracidad del capitalismo en su estrategia de instalar empresas en zonas donde las condiciones económicas y sociales de las trabajadoras son degradantes y amplían notablemente los márgenes de beneficio. Trasladando ese antagonismo al debate espacio-temporal para habilitar una cierta “justicia espacial” (Soja, 2014). Soja señala a ese imperalismo cronotópico como generador de procesos de desigualdad e injusticia que se traducen en explotación y sexismo. La estrategia de Biemann en su vídeo se basa en visualizar el antagonismo como elemento contingente. El vídeo despliega una estrepitosa banda sonora y una mezcla vertiginosa de imágenes de vídeo, gráficos digitales y texto, creando en el espectador una dislocación espacio-temporal, que está atravesada por frecuencias que se van conectando unas con otras, a medida que las visualizamos. Biemann plantea el marco temporal del migrante fronterizo como acciones en proceso que irrumpen en el espacio social y temporalmente lo transforman. Esta temporalidad móvil propone una dilatación temporal, una fractura heterocrónica

que discrepa de los ritmos de producción y consumo que el capitalismo transnacional impone. En su video-ensayo, este juego de antagonismos recrea la heterocronía como agitación y denuncia.

### Cuerpos liminales

Observamos constantemente a nuestro alrededor que las políticas de movilidad en la geopolítica global están creando nuevas significaciones que precisan ser analizadas bajo la perspectiva de ver la movilidad como un *sistema* de producción. El hecho migratorio está indefectiblemente vinculado al proceso de acumulación capitalista. Los “cuerpos geográficos” que transitan como flujos migratorios operan bajo la lógica poscolonial que presenta un sujeto descentrado, inestable y en permanente proceso. Convenimos, siguiendo a Spivak (1988) y Mignolo (2000) que el proceso de subalternidad, de agentes “sin voz”, en el propio hecho migratorio y la posición eurocentrista, de superioridad inamovible de occidente, se perpetúan. Frente a ello, emerge el pensamiento fronterizo crítico en la geopolítica y cuerpo-política actual. Y lo hace, teniendo muy en cuenta que “la conciencia inmigrante” se adscribe al pensamiento decolonial. Entonces comenzamos a darnos cuenta cómo en lo fronterizo cohabitan palimpsestos espacio-temporales interconectados que fracturan los espacios y tiempos absolutos, lineales y monocrónicos de la modernidad, para habilitar una multiplicidad espacio-temporal, donde la heterocronía se constituye como vector analítico de la cartografía de las políticas de movilidad del hecho migratorio. Sin embargo, como ha apuntado Mieke Bal: “la noción de cronología es de por sí eurocéntrica. Podemos contemplar la imposición de las cronologías europeas como una de las estrategias de la colonización, junto con el uso del mapa, el censo y el museo” (2016, p. 39).

En efecto, el imperialismo cronológico se quiebra por las discrepancias temporales que los inmigrantes desarrollan en su éxodo, pero, también por la disfonía temporal que se produce en la travesía del migrante y que revela como las representaciones coloniales vuelven al presente en el inconsciente simbólico del migrante. La heterocronía se constituye, no sólo, como un pulverizador del tiempo estandarizado y capitalizado, sino, como una “entidad habitable” por utilizar un término sugerido por Mieke Bal (2016, p. 131) donde el cuerpo y su performatividad dialogan con el pasado colonial. Quizá un ejemplo extremo sea *Contained Mobility* (2004) donde Biemann explora las dinámicas espacio-temporales en suspensión que se generan en las políticas de movilidad y de contención. Aquí se habilita la acepción de “tiempo suspendido”, en referencia a el control de los movimientos transfronterizos en el tránsito de bienes y personas en estos espacios liminales. El “capitalismo antagonico” que mencionara Brea (2010) escenifica la pugna de las hegemonías dominantes frente a las subalternas y remarca las polaridades excluyentes donde, por ejemplo, la vulneración del derecho de asilo está revestido de políticas de control y acceso restrictivas que obedecen a factores de bloqueo, dominación y explotación del migrante. En su video, Biemann examina la pluralidad cultural del flujo migratorio y como los sistemas de control de acceso, en realidad, se fundamentan en sistemas de absorción económica, cultural y de estratificación social por parte de occidente, para, de este modo, proveer al capitalismo en una maniobra de “acumu-

lación por desposesión” (Harvey, 2003) del territorio simbólico y hegemónico para la creación de una identidad occidentalizada. Y, aunque, David Harvey se refiere a la forma de actuar de un nuevo imperialismo y a la crisis actual como su mejor mentor, no debemos de olvidar, que el capitalismo cognitivo opera, sobre todo, en la desposesión de las identidades.

Frente a ello, el hecho “performativo” se constituye como una nueva forma de conocimiento espacial: “poniendo énfasis en el hecho que la performance es, por sí misma, una forma de conocimiento, una inteligencia en acción”. (Thrift y Dewsbury, 2000, p. 425). La teoría no-representacional formulada por Thrift (2008) considera el espacio como un medio de pensamiento en acción. Y, el cuerpo material, se inscribe en ese proceso interactuando y co-evolucionado con el espacio. El mismo Thrift (1996) se apoya en las reflexiones de Merleau-Ponty (2000) para articular mediante la acción cinestésica del cuerpo una reelaboración constante del espacio. De este modo, las prácticas portátiles, por utilizar un término de Bourriaud (2009), se constituyen, no sólo como un acto de resistencia y un desafío a los sistemas de control transfronterizos, sino también como una estrategia decolonizadora.

Ursula Biemann plantea su vídeo-ensayo sobre un “cuerpo itinerante” en su condición de “no pertenencia” y “no existencia jurídica”. De este modo, habilita el antagonismo que supone la movilidad transnacional del contenedor de mercancías del Gulag siberiano a Liverpool, mostrando la red de transporte globalizado que regula el movimiento del contenedor y el confinamiento de Anatol Kuis Zimmermann dentro de él. Por un lado, realiza una inmersión en los sistemas de control del movimiento de bienes y personas y, por otro, expone las tácticas para burlar las restricciones de movilidad. El vídeo de doble pantalla, combina documentos ficticios, simulados, con hechos reales en la trayectoria migrante de Anatol. Y, recoge el conflicto constante entre la regulación y supervisión de la movilidad de Anatol confrontada a su obstinada lucha por la supervivencia, la autodeterminación de sus movimientos y el asilo político. La temporalidad heterocrónica del migrante deambula en ese tiempo suspendido que Biemann recoge en su vídeo-ensayo. Pero, es también el antagonismo temporal de movimiento-paralización, productividad-improductividad lo que habita la heterocronía del migrante. Por un lado, el desarraigo, el confinamiento, la ilegalidad y la paralización de Anatol y, por otro, los flujos migratorios en las redes de transporte transnacional en los que está inmerso y que habilitan una diáspora reprimida, un “tiempo trastornado” (Bal, 2016) que señala su destino.

Finalmente quiero referirme a *Sahara Chronicle* (2005-2009), donde Ursula Biemann desarrolla una investigación del éxodo subsahariano hacia Europa. Tomando como objeto de análisis las diferentes modalidades, rutas y redes conjuntamente con el sistema logístico de estas travesías en la zona geográfica conformada por el Sáhara Marroquí, Mauritania y Níger. El proyecto examina la política de movilidad, la visibilidad y la contención que se encuentra en la zona subsahariana y que conforma uno de los puntos calientes de la geopolítica global actual. *Sahara Chronicle* (2005-2009) está conformada por doce vídeos cortos cuya estructura discursiva y documental, tienen una característica singular que hacen emerger lo que T. J. Demos (2013) ha llamado “los espectros” del colonialismo:

**utilizo este término para la dirección de los recuerdos inquietantes y presencias fantasmales que se niegan a descansar en paz y no pueden situarse firmemente dentro de la representación. De hecho, por lo general escapan a la comprensión de la identificación iconográfica de la historia del arte tanto como las tipologías positivistas del conocimiento científico. (2013, p. 8)**

Esa convivencia de lo espectral, en las imágenes de Biemann, están auspiciadas sobre la idea de contra-geografías formulada por Saskia Sassen (2003), al evidenciar los fuertes lazos creados por los imperios coloniales que todavía subsisten hoy día. Estos lazos coloniales entre los países hegemónicos y periféricos ha hecho que las migraciones en los circuitos transfronterizos generen una feminización, que arrastra ese “presente colonial” que menciona T. J. Demos.

Observando los videos de Ursula Biemann, tendremos que convenir, como ha señalado Keith Moxey (2015), que las imágenes y los objetos no pertenecen a una estructura temporal autónoma sino que por sí mismos son elementos de tiempo y por tanto poseen y engendran tiempo. Son máquinas de tiempo.

## Referencias

- Agacinski, S. (2009). *El pasaje: Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Albet, A., & Benach, N. (2012). *Doreen Massey, un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Bal, M. and Hernández-Navarro M. Á. Eds. (2011). *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam: Rodopi.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Biemann, U. (2010). “Counter-Geographies in the Sahara”. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 3 (No. 1), pp. 1-11.
- Birnbaum, D. (2005). *Chronology*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Cendeac.
- Brea, J. L. (2010). “Retóricas de la resistencia: una introducción”. *Estudios Visuales*, 7, 8-13.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz editores.
- Castells, M. (2001). *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresas y sociedad*. Madrid: Areté.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Cresswell, T. (2002). “Introduction: theorizing place”. En: Verstraet, G. y Cresswell, T. (eds.). *Mobilizing Place, Placing Mobility*. Amsterdam: Rodopi, 11-32.
- Demos, T. J. (2013). *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. New York: Sternberg Press.
- Dewsbury, J. D. (2000). “Performativity and the event: enacting a philosophy of difference”. *Environment and Planning D: society and space*, 18(4), 473-496.
- Dewsbury, J. D. (2003). “Witnessing space: knowledge without contemplation”. *Environment and Planning A*, 35 (1), 1907-1932.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. ([2002] 2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Fraser, N. (1990). “Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy”. *Social text*, (25/26), 56-80.
- Harvey, D. (1990). “Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination”. *Annals of the Association of American Geographers*, 80(3), 418-434.
- Harvey, D., & Braun, B. (1996). *Justice, nature and the geography of difference*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la postmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, D. (2003). “The right to the city”. *International journal of urban and regional research*, 27(4), 939-941.
- Harvey, D. (2012). *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution*. New York: Verso.
- Karsten, L. (2012). *Globalization and time*. Londres: Routledge.
- Latham, A. (2003). “Research, performance, and doing human geography: Reflections on the diary photograph”. *Environment and Planning A*, 35, 1993-2017.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lefebvre, H. (1974). “La producción del espacio”. *Papers: revista de sociología*, (3), 219-229.
- Massey, D. (1992). “Politics and space/time”. *New Left Review*, (196), 65.
- Massey, D. (1999). “Space-time, ‘science’ and the relationship between physical geography and human geography”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24(3), 261-276.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage Publications.
- McCormack, D. P. (2003). “An event of geographical ethics in spaces of affect”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28(4), 488-507.
- McCormack, D. P. (2005). “Diagramming power in practice and performance”. *Environment and Planning D: Society and Space*, 23 (1), 119-147.
- Merleau-Ponty, M., & Cabanes, J. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing media installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moxey, K. P. F. (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil.

- Popke, E. J. (2003). "Poststructuralist ethics: subjectivity, responsibility and the space of community". *Progress in Human Geography*, 27(3), 298-316.
- Pratt, G. (2000). "Research performances". *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(5), 639-650.
- Ramírez, A. V. (2014). "La producción política del espacio: el problema de la praxis". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 18(63), pp. 62-74.
- Ross, C. (2012). *The past is the present; it's the future too: The temporal turn in contemporary art*. New York: Continuum.
- Sadowski-Smith, C. (2002). *Globalization on the line: culture, capital, and citizenship at U.S. borders*. New York: Palgrave.
- Santos, M. (1986). *Espacio y método*. Barcelona: Cátedra de Geografía Humana, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.
- Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalización Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Segura, J. (2013). "Tiempo, narrativa y espectador en la obra de Doug Aitken". *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, Núm. 4.
- Soja, E. W. (1980). "The socio-spatial dialectic". *Annals of the Association of American Geographers*, 70(2), 207-225.
- Soja, E.W. (1989). *Post Modern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso.
- Soja, E. W. (1998). "Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places". *Capital & Class*, 22(1), 137-139.
- Soja, E. W., & Boira, J. V. (2014). *En busca de la justicia espacial*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Spivak, G. C. (1988). "Can the subaltern speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Macmillan Education UK.
- Thrift, N. (1999). "Steps to an ecology of place". En: Massey, D.; Allen, J. y Sarre, P. (eds.). *Human geography today*. Cambridge: Polity Press, pp. 295-322.
- Thrift, N. (1996). *Spatial formations*. Londres: Sage.
- Thrift, N. (1997). "The still point: resistance, expressive embodiment and dance". En: Pile, S. y Keith, M. (eds.). *Geographies of resistance*. Londres: Routledge, 124-51.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational theory: Space, politics, affect*. Routledge.
- Thrift, N., & Dewsbury, J. D. (2000). "Dead geographies —and how to make them live". *Environment and planning D: society and space*, 18(4), 411-432.

## ***Liminal Chronotopies in Ursula Biemann***

### **Introduction**

In the 1980s the "spatial turn" began to crack the rancid presumption of absolute space, as a physical container that houses human activities. This new spatial paradigm concludes with a construction of space through their relationships. It is with the assumption of "social space", understood as a political and ideological space, by Henri Lefebvre (2012) when authors like Milton Santos (1986), Edward Soja (1980, 1989, 1998), David Harvey (1989, 1996, 2012), Doreen Massey (1992, 1999, 2005), etc., definitively fracture Kantian absolute space and articulate the spatial shift from the relationships that are inscribed in it. However, it is what has been called the "performative turn" that places spatial questions in a topological sphere where, in addition to those already mentioned, other authors such as Nigel Thrift (1996, 1997, 1999, 2000, 2008), John-David Dewsbury (2003), Alan Latham (2003), Tim Cresswell (2002), Derek McCormack (2003, 2005), Jeff Popke (2003, 2009), Geraldine Pratt (2000), etc. have expanded the idea of space in terms of event and process.

This new topological conception of space is inseparable from the current artistic practices that constitute themselves as forms of cultural analysis. Mieke Bal has described them: "As works of art that are also fragments of cultural analysis, they manifest artistic practice as thought" (Bal, 2016, p. 119). Likewise, Garcia Canclini (2014) outlines art as a place of imminence that renews the ways of approaching sensitive experience, through practices that are situated in a space of intersection and translation. Many of these artistic practices are displayed through the collision of local and global temporalities, such as those that reflect on migration and the different processes of synchronization; it should be kept in mind the use of advanced technologies as control and containment devices. Authors like Daniel Birbaum (2005), Nicolas Bourriaud (2005), Kate Mondloch (2010), Mieke Bal (2011, 2016), Georges Didi-Huberman (2005, 2017), Christine Ross (2012) o Keith Moxey (2013) etc., have extensively studied this collision of temporalities.



The spaces exposed to the migratory flow of globalization, unfold this temporal diversity, and bring us to reflect around its performative identity in continuing struggle and definition of the territory. That is why we wish to emphasize, as a case study, the artistic frequencies developed by Ursula Biemann in her early work, through a series of video-essays. Either, with *Performing the Border* (1999), *Writing Desire* (2001), *Remote Sensing* (2003) *Europlex* (2003), *Contained Mobility* (2004) and *Sahara Chronicle* (2005-2009), these video-essays are presented, as Ursula Biemann has stated as “a non-linear and non-logical movement of thought that draws on many different sources of knowledge” (Bal & Hernández-Navarro, 2011, p. 224), where “it displays the traces of mediation and the processes of perception, in and through temporalities that allow heterogeneity” (Bal & Hernández-Navarro, 2011, p. 209). Similarly, Didi-Huberman (2005, 2017) defines this multitemporality as asynchronous and discontinuous, while proposing the heterogeneous assembly of images as a new rewriting of the phenomenon. This narrative strategy confronts directly what Karsten (2012) has called the chronological monochrony of globalization.

Ursula Biemann’s video-essays take as a central theme the place of women in the world capitalist economy. In her commitment to various forms of space policy, Biemann performs them with special attention to labor relations, migration and the impact of advanced technology; where she investigates this spatial delocalisation as a strategy of consumer capitalism to perpetuate its economic system, revealing a performative movement based on a deterritorialization and spatial reterritorialization. Then, we see that the frontier expands along with sexual oppression.

Our purpose in this paper is to reveal an intrinsic extant relationship between placement and temporality in the audiovisual. Without forgetting that the concept of installation in contemporary artistic productions is modulated as a way to recreate, intensify and inhabit the conflicts that the work itself expresses. As Biemann explains:

**My preferred way of showing them is in the form of an installation, whereby some videos are projected and others can be viewed on monitors, creating a multi-perspective audiovisual environment that can be inhabited by viewers, in much the same way that migration space is inhabited by the actors depicted. (2010, p. 4)**

### Spatial performativities

because the fact is that particularly globalization and recent cross-border conflicts have profoundly changed our modes of production, communication, displacement and organization. The frontier exemplifies better than any other, that third space mentioned by Edward Soja (1996) or that space of “in between” inhabiting the temporal multiplicity, referred to by Homi Bhabha (1994). In order to face this new reality, the artist Ursula Biemann proposes the study of a transnational capitalism that enables the economic and political diaspora as a spatial element. The new geopolitical and social transformations have been stimulated by globalization and generate a transgression of the boundaries between the genres that go beyond the limits of the conventional disciplines. Doreen Massey (2005) underlines that gender, space and time are mutually constructed. She understands con-

temporary spatiality as a multiple framework of conflict relationships where the negotiating agency is permanently active. New spatial geographies are proposed as both a space of resistance and oppression. But also as an opportunity, a possibility of dynamiting the spatial construction generated by the effects of postcolonization and cultural domination, where the binomial geography-gender reveals the spatial segregation of women, which occurs, not only in terms of mobility, but also of identity. Demonstrating how industry actively uses spatial variations of gender through spatial divisions of labor, the global sense of place, and the geometries of power that translate deep social inequalities.

Especially significant are the temporalities inscribed in this process when exposed to a chronological imperialism that tries to homogenize and control the temporal experience. It is, therefore, that border temporalities maintain a constant duel with the chronological hegemony of capitalism and unfold a multi-temporality where the jams, retardations and paroxysms coexist with accelerations and simultaneities that configure their heterochronic character (Bal, 2011). Ursula Biemann embodies these liminal spaces and tries to unveil the oppressive relations that are generated between space-gender-power. But, it does so by engaging in an active process of spatial topophilia and inter-affectivity, created from the individual’s psychic activities: such as anxiety, fantasy and desire expressed in the “voices” that make up his video-essays. Doreen Massey proposes the elimination of all binary and totalizing logic that allows establishing a flexible space-time multiplicity. In this sense she has stated: “Space, as the product of a dynamic relational, is always a process. At all times it is defined and thus transforming (...)” (Ramírez, 2014, p. 68).

Ursula Biemann studies these spaces in process and analyzes the role of gender and migration in the logic of global capitalism in the border areas. Biemann points out about his video-essays on the border: “My videos from the border are geographic projects in the sense that they are involved in a process of visualizing spatial relationships” (2010: 1). But in addition, the bulk of his work focuses on the politics of the body, on the policies of mobility and how they affect the regulation of movements of people, especially the sexualization of women registered geographically. Thus, her video essay *Performing the Border* (1999), suggests Ciudad Juárez, as a paradigm of these frequencies. Located across the border from the Rio Grande in El Paso, Texas. Ciudad Juárez is the example of the “spatial fix” (Harvey, 2012), where the US multinationals set up their factories, called “maquilas”.

Biemann, analyzes the unstable identities that shape the gender conditions of this border city; Where he explores sexualization, division of labor, prostitution, the entertainment industry and sexual violence in the public sphere. In this regard Biemann comments:

**One of the most striking, and perhaps most disturbing insights I gained on the border are that international labor in the South is not only feminized but also sexualized. The female workers are literally interpellated into their sexuality. Structurally speaking, a young woman in Juárez has three options: either she becomes an assembly worker, a domestica in a private house (if she is not sufficiently educated) or a prostitute (if she can’t produce a recommendation for such a position). (Sadowski-Smith, 2002, p. 108)**

The video run through spontaneous interviews, we see the testimonies and reflections with human rights activists such as Judith or Cipriana, the testimony of theorist and artist Berta Jottar or employees of factories and sex workers such as Juana. Also, it reflects the diaspora of pregnant teenagers who seek to give birth in a US hospital and who are accompanied to cross the border by women called “coyote”, like Concha. These film documents are combined with interviews with journalists who investigate the relationship between technology and gender, such as Isabel. And, other materials that enrich the analysis; such as the reflections introduced by the voice-overs of Biemann herself, explanatory texts that overlap images, sounds that are recorded in situ and archival images from different sources. All this, is meticulously weaving new keys that facilitate the understanding of the new forms that is adopting the exploitation of gender inscribed in the productive processes of the globalized economy. The audiovisual material that forms *Performing the Border* (1999), is divided in four parts “The Plant”, “The Solution”, “Sex / Work”, and “the killings”. This film composition dissects the global structures that contribute to the economic and physical violence of women. Broadly, it poses how geography, technology and globalization intersect in the border area to promote a temporary culture of use and abuse where a temporary short circuit occurs that very cleverly, hegemonic chronologies try to tame under the guise of a recognition of this temporary otherness, inserted into the rhythms of production and consumption of transnational capitalism.

This liquid border space, paraphrasing Bauman (2000), introduces a geographic performativity propitiated by the “spatial fix” (Harvey, 2012), which involves the construction of a geography tailored to the needs of capital. Globalization, according to Harvey, would be another twist of capitalism in that “spatial arrangement” to perpetuate its geopolitical hegemony. The economic strategies involved in the border areas are due to the creation of territorial environments where the spatial and control arrangement is executed, as Biemann comments: “The technologies of border and labor control installed in Juárez make the relations between vision, vigilance, power, and bodies violently obvious” (Sadowski-Smith, 2002, p. 105). In this way, the centralized accumulation of transnational capital in the frontier zone generates a relational endogamy between service-use goods and the entertainment industries leading to the exploitation of labor and the appearance of an unstable, precarious and provisional identity framework. However Saskia Sassen (1999, 2000) relates to the emergence of globalization to the emergence of new territories, new identities and new political and social practices. These new territories contrast with the Fordist industrialization that was modulated from the national industrial centers. Likewise, Sassen (1999, 2000) points out the concentration of functions in the last capitalism and its strategy of generating a whole series of advanced services to the production that have replaced the industry as a dominating economic sector.

This implies liminal spaces that become performative geographies, where it is urgent, paraphrasing Bruno Latour (2008) to reassemble the social as an evolutionary process, as a living organism in constant development. Precisely the work of Ursula Biemann deals exponentially with that re-assembling throughout the articulation of the concept of space-time and its social, economic and cultural consequences in the policies of sexual identity. Thus, Biemann collects the migratory culture in his video-es-

says, through a heterochronical strategy (Bal, 2011): showing several times at the same time. And, as I have pointed out on other occasions and in relation to other artists, her works develop: “multisensory aspects (...) and fluid (...). Their combination, distribution and expansion form a kind of spatial environment, where (...) reinvent protocols of temporal representation that correspond to another visual regime of experience” (Segura, 2013, p. 7).

The video *Writing Desire* (2001) develops, like most of her work, different dialectical levels to explore the technologization of bodies and how they are directly related to the sexualization and global movement of women. Basically, the video-essay analyzes sexual consumerism on the web, with special attention to the relationships that are established between words, body and desire. It is also necessary to consider that these “corpographies” are inscribed in the cybernetic space and promoting the linkage between communication, sexual disembodiment and sexual marketing on a global scale diluting their geographical references. This allows space-time debate to be placed within the logic of “space-time compression” (Harvey, 1989) that enables the heterogeneity of flows as a configuration element of new spaces. Castells (2003) considered it as “the space of flows” where there is a detachment of any meaning of place.

*Writing Desire* (2001) maps cyberspace as a model to examine the different subjectivities involved in the global movement of women’s bodies from the first world to the third world in the sex industry. These subjectivities move between romanticism and survival depending on to which world one shifts the gaze. And, they explore, electronic space and the processes of globalization as a mercantile tool in the service of what with very good fortune, José Luís Brea has called “consumer capitalism” (2008). This space-time construction is directly linked to the economic processes that are developed in sexual e-commerce. David Harvey (2012) focuses on the idea of the sagacity of capitalism in relation to space and time since it instrumentalizes it, redefining it permanently according to its needs and requirements. And, one of the strategies used is the acceleration of capital flows through new technologies. The annihilation of space by time, that is, the compression of space-time, eliminates the spatial barriers that hinder communicative action, to execute the capitalist program of homogenizing space and time in order to articulate dynamics of consumption. Biemann recovers, once again, the fragmentation resource in her video and manages to bring the unconscious desires of their characters to the surface of the image. In this way, it enables a heterochronic temporal construct that is latent in the documentary image and that the observer “decompresses” in all its temporal and affective richness.

*Remote Sensing* (2003), traces topographies of global sex trade in relation to the satellite media. The video addresses the geographical mobility and migration of women linked to the illegal sex trade. Biemann activates the use of split screens along the video, showing simultaneously, moving landscapes, aerial views of satellite images and interviews with different interlocutors. Associating in the representation, different looks at the production of the global space of the sexual commerce. This hyper-visual strategy points to a global sense of place.

Doreen Massey (Albet & Benach, 2012) speaks of the overall sense of place, where the social and the spatial depend on each other. One cannot maintain the belief that space is a simple container where social facts are developed. Space and time are

not neutral categories. Therefore, what apparently can appear offline, actually obeys a plural system of relationships that constitute it and conform as “geometries of power.” These geometries do not constitute a production of merely territorial space, but as a construction of space made by a system of relations with various actors located in multiple and changing geographies. Precisely, the representational strategy in *Remote Sensing* (2003) Ursula Biemann is to show that multiplicity of actors and expose the different “voices” that make this spatiotemporal global production system of the sex trade. In her video, she analyzes the production model of the remote image in order to examine a multiplicity of temporalities that occur with a retroactive character. That is, it explores a temporal consciousness through remote visual technologies and their systems of representation that always operate with a delay. That is, dilating and expanding the time of the event operating in the perceptual systems. As Jonathan Crary (1990) has pointed out, this reprocessing produces multiple temporalities, giving rise to a “process of dreaminess”. But perhaps is Mieke Bal who more accurately expressed it about *Remote Sensing* (2002): “Biemann’s work foregrounds the anti-narrative thrust of heterochrony (...) on the basis of her video we can also see that the migratory of contemporary culture (...) is itself infused with such an avant-garde ‘politics of time’”(Bal & Hernández-Navarro, 2008, p. 43).

Similarly, *Europlex* (2003), in collaboration with the visual anthropologist Angela Sanders, tracks transboundary movements in the Spanish-Moroccan border. Moroccan women work in North Africa to produce goods for the European market and move to Europe along the border strip of the Strait of Gibraltar. These displacements of hundreds of women living on trade and cross-border traffic are collected in *Europlex* (2003), describing the daily journeys of three groups of Moroccan women: the smugglers, Moroccan domestic workers and those employed in textile factories. The film exposes the economic activity that takes place around the border area of Ceuta, Melilla and Tangier where smuggling is mixed with legality, and a submerged subsistence economy with the large transnational movements of goods of companies located in the area. The video reflects the process of production of space, through different paths or flows interconnected with each other, due to the social crossings and circulations.

These antagonistic dynamics generate a mutable and changing space-time compression where the productivity, the retardation and the acceleration of the bodies is constantly being processed, due to the different time zone that converges in the Spanish-Moroccan border –see (Agacinski, 2003). As Biemann points out:

**“When geography is understood as a spatialization of the dynamic social and economic relationships connecting local systems to the transnational, it becomes clear why border geographies are the site of extreme compression at all levels.” (2010, p. 1)**

Obviously, their arguments are reinforced by the mobility and dispersion of the economic logic inscribed in the female body of the smugglers, by loading the bales of merchandise. But also, emphasizes the insatiable greed of capitalism in its strategy of installing companies in areas where the economic and social conditions of women workers are

degrading and significantly expand profit margins. Transferring that antagonism to the spatio-temporal debate to enable a certain “spatial justice” (Soja, 2014). Soja points to that chronotopic imperialism as the generator of processes of inequality and injustice that translate into exploitation and sexism. Biemann’s strategy in her video is based on visualizing antagonism as a contingent element. The video shows an accelerated and portentous soundtrack and a vertiginous mix of video images, digital graphics and text, creating in the viewer a space-time dislocation, which is crossed by frequencies that are connected to each other, as we visualize them. Biemann proposes the time frame of the border migrant as actions in process that break into the social space, and temporarily transform it. This mobile temporality proposes a temporal dilation, a heterochronic fracture that disagrees with the rhythms of production and consumption imposed by transnational capitalism. In her video-essay, this set of antagonisms recreates the heterochronic as agitation and accusation.

### **Liminal bodies**

we constantly see around us that mobility policies in global geopolitics are creating new meanings that need to be analyzed from the perspective of seeing mobility as a production system. The migratory fact is inextricably linked to the process of capitalist accumulation. The “geographic bodies” that travel as migratory flows operate under the postcolonial logic that represents an off-center subject, unstable and in permanent process. We agree, following Spivak (1988) and Mignolo (2012) that the process of subalternity, of agents “without voice”, in the migratory fact itself and the Eurocentric position, of immovable superiority of the West are perpetuated. In the face of this, emerges the critical border thinking in today’s geopolitical and body-politics. And it does so, bearing in mind that “immigrant consciousness” is ascribed to decolonial thinking. Then, we begin to realize how within the border coexist interconnected space-time palimpsests, which fracture the absolute, linear, and monochronic spaces and times of modernity, to enable a spatio-temporal multiplicity, where heterochrony is constituted as an analytical vector of the cartography of migration policies.

However, as Mieke Bal has pointed out, “Chronology is itself Eurocentric. (...), the imposition of European chronologies can be seen as one of the techniques of colonization (...) in the same way as the typically modern phenomena of census, map and museum also act as technologies for value and power” (2003, pp. 16, 21).

In deed, the chronological imperialism is broken by the temporal discrepancies that the immigrants develop in their exodus, but also by the temporary dysphonia that occurs in the crossing of the migrant and that reveals how the colonial representations return to the present in the symbolic unconscious of the migrant. Heterochrony is constituted not only as a standardized and capitalized time atomizer, but also as a “habitable entity” to use a term suggested by Mieke Bal (2016, p. 131), where the body and its performativity converse with the colonial past.

Perhaps, an extreme example is *Contained Mobility* (2004) where Biemann explores the dynamic spatiotemporal suspension generated in mobility and containment policies. Here, the term “suspended time” is used, referring to the control of transboundary movements in the transit of goods and persons in these liminal spaces. The “antagonistic capitalism” mentioned by Brea (2010) portrays the struggle of dominant

hegemonies over subalterns and underlines the exclusionary polarities where, as for example, the violation of the right of asylum is covered by policies of control and restrictive access that are due to factors of blockade, domination and exploitation of the migrant. In her video, Biemann examines the cultural plurality of the migratory flow and how access control systems are actually based on systems of economic, cultural, and social stratification by the West. So in this way they provide capitalism, in a move of “accumulation by dispossession” (Harvey, 2003), of the symbolic and hegemonic territory for the creation of a Westernized identity. And although David Harvey refers to the *modus operandi* of a new imperialism and the current crisis as its best mentor, we must not forget that cognitive capitalism operates, above all, in the dispossession of identities.

In contrast, the “performative” fact is constituted as a new form of spatial knowledge: “emphasizing the fact that performance is, in itself, a form of knowledge, an intelligence in action” (Thrift and Dewsbury, 2000, p. 425). The non-representational theory formulated by Thrift (2008) considers space as a means of thinking in action. And, the material body is inscribed in that process interacting and co-evolved with space. The same Thrift (1996) relies on the reflections of Merleau-Ponty (2002) to articulate, through the kinesthetic action of the body, a constant reworking of space. Thus, portable practices, to use a term from Bourriaud (2009), are not only an act of resistance and a challenge to the cross-border control systems, but also a decolonizing strategy.

Ursula Biemann presents her video essay on a “traveling body” in its condition of “not belonging” and “non-legal existence”. In this way, it enables the antagonism of the transnational mobility of freight containers from the Siberian Gulag to Liverpool, showing the globalized transport network that regulates the movement of the container and the confinement of Anatol Kuis Zimmermann within it. On the one hand, it immerses in the systems of control of the movement of goods and people and, on the other, it exposes the tactics to circumvent the restrictions of mobility. The double-screen video combines fictitious, simulated, real-life documents about Anatol’s migrant trajectory. And it reflects the constant conflict between the regulation and supervision of Anatol’s mobility confronted with his obstinate struggle for survival, self-determination of his movements and political asylum. The heterochronic temporality of the migrant roams in that suspended time that Biemann reflects in the video. But it is also the temporary antagonism of movement-paralysis, productivity-unproductivity that dwells in the migrant heterochrony. On the one hand, the uprooting, confinement, lawlessness and paralyzing Anatol and, secondly, migratory flows in networks of transnational transport in which he is immersed and that enable a repressed diaspora, a “deranged time” (Bal, 2016) pointing his destination.

Finally I want to refer to *Sahara Chronicle* (2005-2009), where Ursula Biemann researches the sub-Saharan exodus towards Europe, taking as an object of analysis the different modalities, routes and networks together with the logistics system of these crossings in the geographical area made up of the Moroccan Sahara, Mauritania and Niger. The project examines the mobility policy, visibility and restraint that are in the sub-Saharan area and forming one of the hot spots of the current global geopolitics. *Sahara Chronicle* (2005-2009) consists of twelve short videos, whose discourse and documentary structure has a unique feature that reveals what T. J. Demos (2013) has called “the specters” of colonialism:

**(...) a term I use to address the haunting memories and ghostly presences that refuse to rest in peace and cannot be situated firmly within the representation. Indeed they typically escape the grasp of the art history of iconographical identification as much as the positivist typologies of scientific knowledge. (2013, p. 8)**

That coexistence of “the spectral” in the images of Biemann is backed by the idea of counter-geographies made by Saskia Sassen (1999, 2000), to demonstrate the strong ties created by the colonial empires that still exist today. These colonial ties between hegemonic and peripheral countries has made cross-border migrations circuits to generate a feminization dragging the “colonial present” mentioned by T. J. Demos.

Looking at the videos of Ursula Biemann, we will have to agree, as Keith Moxey (2013) has pointed out, that images and objects do not belong to an autonomous temporal structure but are elements of time by themselves and therefore they possess and engender time. They are time machines.

#### References

- Agacinski, S. (2003). *Time passing: Modernity and nostalgia*. New York: Columbia University Press.
- Albet, A., & Benach, N. (2012). *Doreen Massey, un sentido global del lugar*, Barcelona: Icaria Editorial.
- Bal, M. (2003). “Visual essentialism and the object of visual culture”. *Journal of visual Culture*, 2(1), 5-32.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bal, M., & Hernández-Navarro, M. Á. (Eds.). (2011). *Art and visibility in migratory culture: conflict, resistance, and agency*. Amsterdam: Rodopi.
- Bal, M., & Hernández, M. Á (2008). *2move: video art migration*. Murcia: Cendeac.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Biemann, U. (2010). “Counter-Geographies in the Sahara”. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 3 (No. 1), pp. 1-11.
- Birnbaum, D. (2005). *Chronology*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction: Culture as screenplay: how art reprograms the world*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2009). *The radican*. New York: Lukas & Sternberg.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (No. 3). Cendeac.
- Brea, J. L. (2010). “Retóricas de la resistencia: una introducción”. *Estudios Visuales*, 7, pp. 8-13.
- García, Canclini, N. (2014). *Art beyond itself: Anthropology for a society without a story line*. Durham: Duke University Press.
- Castells, M. (2003). *The Internet galaxy: Reflections on the Internet, business, and society*. Oxford: Oxford University Press.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Creswell, T. (2002). “Introduction: theorizing place”. In: Verstraet, G. y Creswell, T. (eds.). *Mobilizing Place, Placing Mobility*. Amsterdam: Rodopi, 11-32.
- Demos, T. J. (2013). *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*: Sternberg Press.
- Dewsbury, J. D. (2000). “Performativity and the event: enacting a philosophy of difference”. *Environment and planning D: society and space*, 18(4), 473-496.
- Dewsbury, J. D. (2003). “Witnessing space: knowledge without contemplation”. *Environment and Planning A*, 35 (11), 1907-1932.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). *The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of*



art. Transl. H. Mendelsohn. Pennsylvania: Penn State University Press.

Fraser, N. (1990). "Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy". *Social text*, (25/26), 56-80.

Harvey, D. (1990). "Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination". *Annals of the Association of American Geographers*, 80(3), 418-434.

Harvey, D., & Braun, B. (1996). *Justice, nature and the geography of difference*. Oxford: Blackwell.

Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity*. Cambridge, Mass: Blackwell.

Harvey, D. (2003). "The right to the city". *International journal of urban and regional research*, 27(4), 939-941.

Harvey, D. (2012). *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution*. New York: Verso.

Karsten, L. (2012). *Globalization and time*. London: Routledge.

Latham, A. (2003). "Research, performance, and doing human geography: Reflections on the diary photograph". *Environment and Planning A*, 35, 1993-2017.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Lefebvre, H. (2012). *The production of space*. Malden, Mass: Blackwell Publishing.

Massey, D. (1992). "Politics and space/time". *New Left Review*, (196), 65.

Massey, D. (1999). "Space-time, science and the relationship between physical geography and human geography". *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24(3), 261-276.

Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage Publications.

McCormack, D. P. (2003). An event of geographical ethics in spaces of affect. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28(4), 488-507.

McCormack, D. P. (2005). "Diagramming power in practice and performance". *Environment and Planning D: Society and Space*, 23 (1), 119-147.

Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception*. London: Routledge

Mignolo, W. (2012). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing media installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moxey, K. P. F. (2013). *Visual time: The image in history*. Durham: Duke University Press.

Popke, E. J. (2003). "Poststructuralist ethics: subjectivity, responsibility and the space of community". *Progress in Human Geography*, 27(3), 298-316.

Pratt, G. (2000). "Research performances". *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(5), 639-650.

Ramírez, A. V. (2014). "La producción política del espacio: el problema de la praxis". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 18(63), pp. 62-74.

Ross, C. (2012). *The past is the present; it's the future too: The temporal turn in contemporary art*. New York: Continuum.

Sadowski-Smith, C. (2002). *Globalization on the line: culture, capital, and citizenship at U.S. borders*. New York: Palgrave.

Santos, M. (1986). *Espacio y método*. Barcelona: Cátedra de Geografía Humana, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.

Sassen, S. (1999). *Globalization and its discontents: Essays on the new mobility of people and money*. New York: New Press.

Sassen, S. (2000). "Women's burden: counter-geographies of globalization and the feminization of survival". *Journal of international affairs*, 503-524.

Segura, J. (2013). "Tiempo, narrativa y espectador en la obra de Doug Aitken". *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, Núm. 4.

Soja, E. W. (1980). "The socio-spatial dialectic". *Annals of the Association of American Geographers*, 70(2), 207-225.

Soja, E.W. (1989). *Post Modern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso.

Soja, E. W. (1998). "Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places". *Capital & Class*, 22(1), 137-139.

Spivak, G. C. (1988). "Can the subaltern speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Macmillan Education UK.

Thrift, N. (1999). "Steps to an ecology of place". In: Massey, D.; Allen, J. y Sarre, P. (eds.). *Human geography today*. Cambridge: Polity Press, 295-322.

Thrift, N. (1996). *Spatial formations*. London: Sage.

Thrift, N. (1997). "The still point: resistance, expressive embodiment and dance". In: Pile, S. y Keith, M. (eds.). *Geographies of resistance*. London: Routledge, 124-51.

Thrift, N. (2008). *Non-representational theory: Space, politics, affect*. Routledge.

Thrift, N., & Dewsbury, J. D. (2000). "Dead geographies —and how to make them live". *Environment and planning D: society and space*, 18(4), 411-432.



**TONI SIMÓ MULET**

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Tras realizar un Master *in Fine Arts* por la Universidad de Londres en Goldsmith's College, se doctoró en Bellas artes en 2004 en la Universidad Politécnica de Valencia. Desde 2005 es profesor de Bellas Artes en la Universidad de Murcia. El currículo se direcciona hacia la producción artística y la actividad docente a través de publicaciones y proyectos de investigación.

## ***Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum***

### **Introducción**

Mona Hatoum empezó su carrera artística utilizando la performance y el video en la década de los ochenta, centrándose con gran intensidad en la idea del cuerpo y la acción performática. Desde el comienzo de la década de 1990, su trabajo artístico se desarrolló a través de instalaciones a gran escala que tienen como objetivo implicar al espectador en las emociones contradictorias del deseo y la repulsión, el miedo y la fascinación. En sus instalaciones escultóricas, Mona Hatoum ha utilizado el recurso de la transformación de lo familiar y lo cotidiano (objetos domésticos como sillas, mesas, utensilios de cocina, etc.) en algo extraño, amenazador y peligroso. Incluso el cuerpo humano se vuelve insólito en obras como *Corps étranger* (1994) o *Deep Throat* (1996), instalaciones que utilizan trayectos endoscópicos a través del "paisaje interior" del propio cuerpo del artista. En *Homebound* (2000) y *Sous Tension* (1999) Hatoum utiliza una escenificación doméstica un tanto amenazante y surrealista, para atrapar al espectador en su recorrido perceptivo y corporal por el espacio de la instalación. La evolución de la obra artística de Hatoum reside en la extensión espacial del cuerpo en sus límites, fronteras y espacios de colisión. Hatoum crea instalaciones con un énfasis en la construcción espacial por efecto del desplazamiento y los movimientos del cuerpo en ellas. Un cuerpo, que a su vez, es el elemento personal de su autobiografía y el material con el que se identifica lo subalterno y el exilio cartográfico de su propia autobiografía, su condición de mujer artista palestina.

La capacidad de recrear y cuestionar los espacios geográficos culturales y políticos ha devenido una invariable en su obra, a partir de la condición personal del exilio y la alusión al transporte y las nuevas formas de relacionarse espacialmente, objetualmente y culturalmente en el pasaje, transición y movimiento del cuerpo; en la que le da una perspectiva amplia de un cuerpo situado entre lo intersticial de la performática



artística. El exilio, el desplazamiento y la inestabilidad, son conceptos ineludibles en la vida y obra de Hatoum, y según afirma Kimberly Lamm “La única consistencia real en la obra de Hatoum es la desestabilización del ‘hogar’” (Lamm, 2004, p. 2).

### Geografías performativas

La obra de Mona Hatoum representa una resistencia a las cartografías del poder basado en su compromiso con el trauma del exilio. Es por esto, que este texto aborda la obra de Mona Hatoum desde el punto de vista del “giro performativo/relacional espacial”, que rompe con el espacio absoluto kantiano, revelando un giro más profundo con enfoques posestructuralistas y sobre todo performativos. Y que aparece en autores como David Harvey (1990), Doreen Massey (1992), con el explícito artículo “A relational politics of the spatial” de su obra “For space” (2005).

A este respecto, cabe resaltar las palabras de Phil Hubbard sobre el “giro performativo del espacio” y al desarrollarse en él las condiciones geográficas latentes en lo político, cultural de cada espacio trazado artificialmente, donde se ha ido gestando una nueva conceptualización del espacio urbano que desafía su conceptualización como “realidad dada”. Y se propone una nueva ontología relacional y performativa del espacio:

**(...) Emergiendo como reacciones a lo absoluto o la “concepción empírico-física de la espacialidad” que reportó la mayoría de la investigación geográfica en ese momento. Esto sugirió que el mundo era esencialmente un lienzo en blanco, y, en lugar de jugar un papel activo en la conformación de la vida social, forman una superficie en la que las relaciones sociales se desarrollan. (2005, p. 42)**

La genealogía de la evolución del espacio y sobre todo el espacio público son bien conocidas y estudiadas por Hannah Arendt o Jürgen Habermas, que han debatido estos temas. Pero no se pueden ver de manera aislada sin una consideración sobre el espacio en su totalidad, y no puede ser entendida su evolución sin la aportación de Lefebvre que cuestiona la objetividad y la totalización de los estudios sobre la espacialidad. Lefebvre contribuye de manera significativa al “giro espacial”, y habría que recordar aquí sus palabras sobre la espacialidad para significar el cambio paradigmático sobre los usos espaciales:

**El espacio no es un objeto científico descarriado de la ideología o de la política; siempre ha sido político y estratégico. El espacio ha sido formado y modelado por elementos históricos y naturales, pero siempre políticamente. El espacio es político e ideológico. Es un producto literalmente cargado de ideologías. (1976, p. 46)**

El “giro espacial y performativo” deja bien claro que el espacio ya no puede ser tomado como algo inerte o matriz objetiva y contenedor vacío donde diseñar a partir de la nada, más bien, se comporta como algo fluido, en constante movimiento

y condicionado según apunta Thrift: “por procesos de circulación dentro y entre los espacios particulares. El mundo se compone de todo tipo de cosas traídas en relación una con la otra por este universo de espacios a través de un proceso continuo (...)” (2006: 139). También, a partir Michel Foucault se plantean nuevas teorías sobre el espacio, el poder y la biopolítica (Crampton y Elden, 2007). Así también, Gilles Deleuze y Félix Guattari retomando Foucault plantean una reconsideración del territorio, la geografía y el espacio en su libro “Mille plateaux”. En el arte contemporáneo estas teorías fueron recogidas por los “situacionistas” y su “détournement” psicogeográfico y por nuevas maneras de producir y cuestionar el espacio como el Land Art. Muchos nombres se le han atribuido al “impulso cartográfico” y al “giro espacial/performativo” en los trabajos en arte contemporáneo que relacionan el espacio, el mapa y la performatividad artística, tales como, “psicogeografía”, “medios locativos”, “geografías experimentales”, “arte site-specific”, “nuevo género de arte público” o “cartografía crítica”, etc.

A este estado de cosas pertenece en gran parte la obra de Mona Hatoum a la cual quiero referir y destacar. En la producción artística de Mona Hatoum encontramos dos elementos que definen su aproximación al hecho de hacer arte contemporáneo, por un lado la utilización del cuerpo, la autobiografía de su propio cuerpo que está marcado por el trauma, y por otro lado, la utilización de la espacialidad, la geografía y el mapa como medida para performativizar los movimientos del cuerpo, y poner en primer plano el exilio autobiográfico. Desde sus primeras performances donde utilizaba el cuerpo como dispositivo en el espacio, hasta sus trabajos con las geografías y mapas recreados a partir de su experiencia, Mona Hatoum ha utilizado la espacialidad geográfica y performativa para desarrollar las potencialidades de su trabajo.

Las instalaciones y objetos escultóricos de Mona Hatoum definidos a partir de la espacialidad, la medida y el desplazamiento del cuerpo están impregnados por un sentido de la dislocación y la desorientación que tiende a lo grotesco. El desarraigo que se produce en el exilio, en el desplazamiento, en los lugares familiares y extraños, Hatoum los redime con frecuencia a través del cuerpo y sus afectos. Se convierten en una dislocación de la memoria. Los miedos y las desfamiliarizaciones de espacios de tránsito y objetos cotidianos desenterrados, irreconciliables con su función básica, se transforman en algo diferente, en algo inestable y precario como ocurre en su obra *Present Tense*, (1996). Los materiales que utiliza en sus instalaciones como pelo, uñas, manchas, sangre, etc., recuerdan también la relación entre el cuerpo y la performatividad del espacio; ya que su trabajo está asociado con la trama del espacio y el cuerpo. Y directamente ligado a su propia condición de nomadismo, pasaje y tránsito entre tres entidades políticas territoriales, Palestina, Líbano y Gran Bretaña. Pero, no sólo su condición de mujer palestina exiliada repercute en su trabajo, su obra se desarrolla cuestionando los estereotipos de la realidad. Como ella misma señala: “En un sentido muy general, quiero crear una situación en la que la realidad misma se convierta en un punto cuestionable (...) Una especie de auto-examen y el examen de las estructuras de poder que nos controlan” (Antoni, 1998). Sus trabajos afrontan cuestiones de poder y dominación, subvirtiéndolo con las metáforas, las referencias al contexto político y las tensiones de la actualidad, como por ejemplo sus trabajos *Don't Smile you're in Camera* (1980) o *Under Siege* (1992). Esta manera de enfocar la realidad se corresponde

con la idea de exilio que Edward Said expone como “contrapunto de la memoria”. La subversión grotesca, surrealista de los espacios, objetos, materiales y cuerpos en el trabajo de Mona Hatoum evocan la definición de Said sobre el exilio:

**La vida en el exilio se mueve de acuerdo a un calendario diferente, y es menos estacional y estable que la vida en el hogar. El exilio es la vida fuera del orden habitual. Es nómada, descentrada, a contrapunto, pero tan pronto como uno llega a acostumbrarse su fuerza inquietante estalla de nuevo. (Hatoum, Said y Wagstaff, 2000, p. 139)**

Como comenta Said “Un lugar permanente ya no es posible en el mundo artístico de Mona Hatoum” (2011: 234). Su adhesión al contrapunto, a lo contradictorio, y al mismo tiempo al flujo constante y al pasaje interrumpido sin un lugar fijo donde resguardarse o mirar, conforman la obsesión de Mona Hatoum por las cartografías espaciales, los abismos de las fronteras y los lo donde resguardarse o mirar con los límites espaciales de los mapas y al pasaje interrumpido sin un lugar fijo donde límites espaciales, políticos y culturales de los mapas. De esta manera, su trabajo que es “propenso a la múltiple focalización: redes y mapas” (Assche van, 2016: 97), recurre a estos dos tipos de representación: las redes y los mapas. La geografía deviene pues un lugar común en la obra de Hatoum, donde las fronteras, los límites y los bordes generan el material significativo para producir la dislocación, la disyunción de nuestra interpretación estable y equilibrada de la realidad, y así lo ha entendido Hatoum en sus propuestas cartográficas.

Los mapas son instrumentos del poder y sirven para reorganizar el flujo y las fronteras, para controlar los movimientos de las personas, y así se desarrolla en su trabajo *Present Tense* (1996). En la producción artística de Hatoum, es uno de los primeros trabajos en colapsar el código y la forma de la red y el mapa. *Present Tense* (1996), es una instalación que consta de una red de 2.200 bloques en forma de pastillas cuadradas de jabón de aceite de oliva, tradicional de la ciudad de Nablus, sobre la cual se incrusta diminutas perlas de cristal de color rojo para formar las divisiones territoriales de Palestina e Israel. Es la versión de la repartición de Palestina de los acuerdos de Oslo, que Hatoum se encontró cuando llegó a Jerusalén Este para hacer una estancia en la Galería Anadiel en 1996. Es un acto subversivo como reacción a la violencia, al poder y a la discriminación que se ejecuta en el trazado político del mapa. Es una “contra-geografía”, como diría Irit Rogoff (2000).

Los materiales utilizados se contraponen a la idea de poder y sumisión que comunican los mapas, a su mandato político y a su simbología totalizadora, como así lo señala Sheena Wagstaff: “Los mapas son el símbolo de la conquista: la “mirada cartográfica” se interpreta como empuñando un inmenso poder, en manos de aquellos individuos no identificados que han dibujado y re-dibujado mapas a lo largo de la historia” (Hatoum, Said y Wagstaff, 2000, p. 39)

El jabón de aceite de oliva, aparte de ser un elemento de identidad palestina, transmite una idea de vulnerabilidad, transitoriedad y desestabilización sobre la figura que representa. Neutraliza cualquier idea política de imposición y revierte el

significado de los acuerdos internacionales de Oslo de un acuerdo para la paz, y más bien, el territorio se disuelve y se hace resbaladizo. Las perlas de vidrio de color rojo añaden un significado ornamental y provisional, nada establecido, nada configurado de manera definitiva. El cuerpo también está presente en sus cartografías, a través de la idea de la limpieza del jabón, y las perlas de un collar. Como también es presente en la fragancia que destila el jabón en todo el espacio de la instalación, que incorpora también los cuerpos de los espectadores. La inclusión de los objetos corporales y de la vida cotidiana interceptan el poder significativo y la abstracción de los mapas. Es en sus trabajos cartográficos, cuando su autobiografía y la idea de la espacialidad de la diáspora del cuerpo se encuentran, como así lo señala Irit Rogoff:

**La falta de fundamento ocasionada por la mapas rehechos de Hatoum está ligeramente estabilizado por el efecto de los olores y sabores de la vida cotidiana (...) que continúan sin cesar, cruce de ida y vuelta entre las poblaciones que por otra parte están en conflicto (...) que circulan en la cultura de la diáspora. (2000, p. 90)**

*Present Tense*, evoca la desigualdad y la desestabilización de las fronteras. La base del mapa son pastillas de jabón que muestran las grietas y las islas de la cartografía. Las fronteras son lugares de pasaje y de performatividad espacial del cuerpo, y en la obra de Hatoum se despliega más una idea de re-construcción, re-colocación y constante movimiento del cuerpo en el espacio que un desarraigo basado en lo desacomodador. De esta manera lo interpreta Elena Tzelepis:

**Proporciona una perspectiva amplia de un cuerpo situado y intersticial en performance, por lo que una política de la ubicación sin puntos fijos y sin señales de tráfico está entrelazado con una política de la relacionalidad sin identidades centradas. Esto es sobre una sensibilidad y subjetividad en sintonía con una cartografía viva de pasajes. (2013, p. 170)**

El sentido de pertenencia es ambiguo, no es identitario y activa una “disyuntiva de la memoria” que está en constante recomposición en la obra de Hatoum, para negociar con las distancias, los afectos y los límites entre el hogar y el mundo cambiante. La obra de Mona Hatoum nos cuestiona la manera en la que una situación postcolonial y la performatividad de género pueden ser abordados en el arte contemporáneo. La obra de Hatoum cuestiona nuestras seguridades y certezas del territorio que habitamos, y por eso activa en su obra una “performatividad desterritorializada e incomoda, a través de la cual las fronteras y los cuerpos son desplazados” (Tzelepis, 2013, p. 170).

Otra de las creaciones de Hatoum en la que utiliza el mapa como modelo es *Continental Drift* (2000). Se trata de otra representación abstracta de cómo podría verse el mundo. Es un mapa horizontal del mundo en plástico transparente visto desde el Polo Norte con limaduras de metal llenando los mares. Una barra magnetizada como

una aguja de un reloj va desplazándose por debajo, creando una ola como una marea, y a su paso va desconfigurando y alterando los continentes. Se trata de otro mapa con fronteras inestables, donde el territorio se nos presenta inestable, movedizo. Estamos ante otra cartografía en la que el movimiento y lo cambiante descompone los límites geográficos, como una representación del mundo a través de la deriva.

Hatoum expone una inestabilidad intrínseca adjunta a la cartografía a través del flujo, emulando así la formación cartográfica de nuestro mundo actual de acuerdo con el poder. Esta creación nos hace experimentar un mundo donde los mapas fijos, límites asegurados y las identidades son amenazadas por las olas del poder político. *Continental Drift* (2000), sigue de algún modo, las definiciones que Deleuze hace de la geografía y los mapas, como una cartografía marcada por puntos de inflexión, y que son vistos y sentidos como intensidades afectivas (Conley, 1998: 134). La sugerencia que nos propone Hatoum con este mapa, es la posibilidad de que una fuerza invisible pueda cambiar y desfigurar nuestra percepción conocida del mundo. Y que nuestra existencia esté a merced de los juegos ocultos del poder, como ella misma afirma: “En realidad parecía a la vez fascinante y al mismo tiempo hubo una sugerencia de un tipo de fuerza malévolamente oculta y al acecho debajo de la superficie” (2010).

Otro ejemplo de los trabajos de Hatoum sobre la geografía y los territorios en disputa es la instalación *3-D Cities* (2008-2009). Se trata de tres mapas impresos de las ciudades de Beirut, Bagdad y Kabul actuales, con cortes geométricos que forman depresiones y elevaciones en el papel. Los mapas muestran tres ciudades geográficamente conectadas con la guerra y la destrucción, con zonas políticamente estratégicas. *3-D Cities* es una representación entrelazada del tiempo-espacio, de las geografías de estas ciudades, ya que incorpora las memorias colectivas recientes de ciudades desestructuradas, interrumpidas en su evolución cotidiana debido a la violencia, a la separación de sus comunidades y a las marcas y heridas físicas que han sufrido en recientes conflictos bélicos. Las tres ciudades están conectadas en la memoria colectiva por los tres bombardeos que sufrieron Kabul en 2001, Bagdad en 2003 y Beirut en 2006. Hay tres heridas que representan las marcas de las bombas y cuatro círculos proyectados hacia afuera en cada mapa que indican la voluntad de reconstrucción de las ciudades (Assche van, 2016: 112). Mona Hatoum despliega los mapas en una instalación emulando la disposición de un centro de comando militar con sus tres mesas minimalistas dispuestas en arco. Los mapas “estratégicos”, no obstante, presentan unos signos de carácter sísmico que hace irreconocible nuestra percepción de las ciudades. Sus espacios aparecen deslizados y descompuestos. Mona Hatoum convierte un simple plano de ciudad, que sirve para orientar y emplazar sus monumentos, sus calles y sus espacios característicos en una representación heterotópica: “Interrogando nuestra posición, nuestros procedimientos establecidos de reconocimiento y definiciones, el artista nos introduce en un espacio heterotópico crítico alternativo” (Ferrer y Val, 2014, p. 25).

También la obra *Hot Spot* (2009) interroga las nociones de “límites” a través de la representación de un globo del mundo en forma de jaula, de dos metros y medio de diámetro que se inclina en el mismo ángulo que la tierra. El uso del neón para delinear los contornos del mundo en su superficie, hace que la instalación vibre con una energía intensa, en un resplandor rojo luminoso que nos advierte de una representación del mundo en estado de alerta permanente. El neón rojo nos indica la peligrosidad y

también que todas las zonas fronterizas estén aparentemente sobre puntos políticos “calientes”. Como así lo comenta Hatoum:

**realmente vibra con una energía muy peligrosa detrás de este trabajo, para mí era un punto o puntos de conflicto que en estos días no se limitan a ciertas áreas del mundo, pero se siente como si todo el mundo estuviera envuelto en conflictos y disturbios. (2010)**

### Desplazamientos afectivos

Desde los años ochenta las políticas culturales del arte y la literatura se han conformado con lo que se ha venido a llamar el “giro afectivo”, donde el arte ya no puede ser visto solamente bajo la programática del significado y el mensaje. Las nuevas formas de comunicación incorporan las nuevas formas del “afecto social y cultural” que tienen la capacidad de generar y transmitir el afecto, o de invocar al espectador de una manera particular, transformadora (Alphen van, 2008, p. 22). Van Alphen propone las reflexiones del artista Félix González-Torres sobre la situación sociocultural en los noventa, y la manera de abordar el pensamiento artístico desde otras ópticas diferentes a la idea discursiva, y a la significación didáctica e informativa de la obra arte. De esta manera, Félix González Torres asevera que tenemos una explosión de información, pero que su significado no interfiere en nuestra vida cotidiana. González-Torres aboga por un arte más personal y subjetivo que surja de la experiencia personal (Alphen van, 2008, p. 21). Las prácticas del arte contemporáneo pues, tienen la capacidad de cuestionar la realidad a partir de una aproximación afectiva, donde la voz personal y la experiencia afectiva pueda desarrollar nuevas formas de contestación de lo político, donde lo político no se mida por la intensidad de sus mensajes sino por la intensidad de sus “afectos” (Brea, 2010).

Pero, ¿qué es realmente el afecto? Las teorías del afecto son empleadas de muy distintas formas y las primeras ideas sobre el afecto están asociadas con el sentimiento y la emoción, con el odio, la tristeza, la felicidad, el amor, etc. Pero los teóricos como S. Tomkins interpretan el afecto como algo “pre-subjetivo e inhumano” (Leys, 2011: 437), donde los procesos del afecto suceden como una reacción del instinto de supervivencia, en la que el individuo no persigue ninguna intencionalidad ni significado en sus acciones. Estas se presentan como reacciones corporales automáticas. La aproximación de S. Tomkins al afecto se basa en que nuestras emociones básicas reaccionan ciegamente a los objetos sin conocimiento previo, ni sentimiento preconcebido. Un paso más adelante lo representan autores como Brian Massumi (2015), quien recoge la teorías deconstructivas de Deleuze en su planteamiento del afecto, admitiendo que la emoción es solo una parte del afecto y que en realidad son dos cosas diferentes. Para Massumi, el afecto es “pensar con el cuerpo”, es una intensidad que sigue una lógica diferente a la de la emoción (Leys, 2011, p. 442). El afecto no es una emoción personal, es algo social y pre-personal.

Massumi hace hincapié en que el afecto más que una disciplina de estudio es una dimensión de la vida. De esta manera, en la medida que lo político es una dimen-

sión de la vida cotidiana, podemos comparar de alguna forma lo “político” y el “afecto” que tendrá necesariamente un dominio de solapamiento, en las que comparten un determinado espacio, interactuando uno con lo otro. Massumi parte de la idea de Spinoza en la idea del afecto del cuerpo, en términos de su capacidad para afectar o ser afectado. Los afectos son básicamente formas de conexión, con los demás y con otras situaciones. Para Massumi, como para Deleuze, el afecto es una intensidad en la que el cuerpo se encuentra en constante movimiento, en pasaje, donde se generan las potencialidades de nuestra interacción con el contexto que nos rodea, como él mismo lo define: “El afecto es simplemente un movimiento del cuerpo visto desde el punto de vista de su potencial –su capacidad de llegar a ser, o mejor, de llegar a hacer.” (2015, p. 108).

Es aquí, donde podemos interpretar la obra de Mona Hatoum, bajo la mirada de las proposiciones que hemos aludido sobre las teorías del afecto. Hay dos elementos cruciales en la obra de Mona Hatoum que hemos destacado ya en este texto. El primero es la idea del cuerpo y la performance, y el segundo es el espacio, el mapa, la cuadrícula o la cartografía. Sobre estos dos elementos, Hatoum desarrolla en sus obras de arte una forma espacio-temporal de construcción personal y social. Recurriendo al cuerpo y la performance, Hatoum parte de la práctica feminista del Body Art en los 70 y 80, donde el propio cuerpo, dentro de un enfoque minimalista y conceptual, es capaz de hacer un examen y crítica complejos sobre su situación autobiográfica, como una mujer árabe en el exilio. Podríamos señalar la obra *Over My Dead Body* (1988), donde Hatoum muestra una fotografía de su cara de perfil, con un soldado de juguete peligrosamente en equilibrio sobre su nariz, como la implicación del cuerpo en un devenir “político y espacial”. Y que apuntará una evolución hacia una “cartografía corpórea” como así la define Hiba Ali (2014). Mona Hatoum cuestiona la realidad de la condición humana a partir de la idea del cuerpo en movimiento, dentro de lo autobiográfico, así como dentro del contexto socio-político espacial.

Hatoum utiliza el cuerpo y sus afectos para relacionar de manera tensa las experiencias emotivas opuestas, como el deseo y la repulsión, la seguridad y el miedo, la inestabilidad y el poder, las diferentes emociones de la pertenencia y el desarraigo, el exilio y el hogar, para así de esta manera, crear “estados del ser” (Mikdadi, 2010) en un flujo constante. Hatoum expresa con el cuerpo en movimiento sus afectos corporales con el entorno socio-político, a través de una “performática del cuerpo”. Y se podría comparar con lo que Massumi asume como la expresión del afecto: “El afecto es pensar con el cuerpo –conscientemente, pero vagamente. En el sentido de que aún no es un pensamiento. Se trata de un movimiento del pensamiento, o un movimiento que piensa” (2015, p. 109).

Hatoum incorpora lo performático del cuerpo en sus instalaciones, implicando al espectador en la progresión y desarrollo espacial de su obra, como es el caso de *Map* (1999). Se trata de una representación cartográfica del mundo hecha con canicas de vidrio dispuestas en el suelo sin sujetar. Se distinguen claramente los contornos geográficos naturales de los continentes pero no las fronteras políticas. El espectador al participar en el espacio de instalación puede alterar los continentes con los movimientos de las canicas, desestabilizando los contornos y las fronteras del mundo. Así, Hatoum describe esta instalación de esta manera: “tan inestable que incluso la delimitación geográfica de los continentes no se puede arreglar, ya que el simple movimiento

de aquellos que caminan por el suelo desplazará partes de él y amenazan con destruirlo” (Giudice, 2016, p. 34).

Siguiendo a Deleuze y a Massumi, la obra de Hatoum opera con las afectividades del cuerpo y su encuentro con el acontecimiento en un espacio-tiempo concreto. Hatoum transforma el significado lingüístico y retórico de sus obras, haciendo un juego de palabras irónico en sus títulos para desarticular y desfamiliarizar su significado literal, como en la obra *Present Tense* (1996), o *Hot Spot* (2009). Donde “tense” significa también la tensión de violencia en Palestina y donde los puntos calientes están por todo el globo, no en un uno sólo. Con esta operación retórica Hatoum incorpora de manera afectiva la respuesta del espectador hacia sus instalaciones.

La proposición de Deleuze (2003) de “la mirada a la cartografía”, a los mapas y al espacio a partir de las intensidades producidas por el “afecto”, por el desplazamiento de los cuerpos, puede ser vista a través de los procedimientos artísticos de Mona Hatoum; a través de sus desplazamientos diaspóricos del cuerpo en las cartografías políticas que subvierte en sus trabajos. Los mapas también tienen intensidades que son la base del “afecto”, según Deleuze y Massumi, y en sí mismas, las cartografías están abiertas a estos puntos de inflexión intensivos, como las que propone Hatoum en sus obras *3D Cities* (2008-2009), o *Continental Drift* (2000). Las construcciones cartográficas de Hatoum replican la percepción de lo performático del cuerpo. Y junto con sus instalaciones buscan nuevos territorios posibles donde se pueda invertir y repensar nuevos espacios afectivos y perceptivos. Los mapas de Hatoum son, como comenta Deleuze, nuevos territorios intensivos, nuevos mapas afectivos:

**Los mapas no deben entenderse sólo en extensión, en relación con un espacio construido por trayectorias, también hay mapas de intensidad, que se ocupan de lo que llena el espacio, lo que subtiende la trayectoria (...) Una lista o constelación de los afectos, un mapa intensivo, es un devenir. (Crang y Thrift, 2002, p. 21)**

Para Deleuze el espacio es una dimensión, su “geofilosofía” se basa en la creación de nuevos espacios conceptuales, donde el mapa como el rizoma, se puede adaptar a una biografía del cuerpo y su memoria, que se nutre de las intensidades del afecto, como ocurre en la obra de Mona Hatoum. El mapa como el Rizoma: “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 18).

Por otra parte, Jill Bennett (2005) comenta sobre las estrategias no representacionales del arte y centra su atención en las operaciones afectivas del arte contemporáneo. De manera diferente, sitúa el afecto en la obra de arte, no solo en los procesos que implican al artista a concebir su obra, sino en la respuesta que produce la obra en el espectador, en el encuentro y la experiencia con la obra de arte. En este encuentro entre la obra de arte y el espectador se produce una “sensación corporeizada” y una “percepción corporal” según Bennett. Así, Bennett comenta sobre la obra *Homebound*



(2000) de Hatoum que “facilita la transferencia de una respuesta afectiva de una pieza a otra; el espacio encarcelado de Hatoum engendra una cierta respuesta corporal (...) se asiste eficazmente a un proceso de percepción corporal” (Lionis, 2014: 79). El espectador empatiza de forma afectiva con el espacio y la simbología propuesta por Hatoum en esta instalación. Esta obra trata sobre los temas del desplazamiento y el encarcelamiento del cuerpo en el espacio doméstico, donde aparecen objetos domésticos electrificados junto a una valla metálica electrificada, que alude a la experiencia traumática autobiográfica de Hatoum. La separación del espectador del espacio de la instalación, el recurso a la inversión de los significados y a las contradicciones simbólicas y espaciales generan su trabajo.

Bennett sostiene que gran parte del arte contemporáneo actual utiliza el trauma como representación, a partir de la transmisión del testimonio de los eventos traumáticos condicionados por la globalización y los medios de comunicación. Y que estos también son un vehículo para transmitir un impacto afectivo en las obras de arte que tratan sobre sucesos traumáticos, como es el caso de la obra de Mona Hatoum. Así, por medio del afecto y lo que Bennett llama “ver sintiendo”, la obra de Mona Hatoum establece una conexión empática con los espectadores, a través del encuentro experiencial con su obra. No como una comunicación, sino, como un “encuentro transductivo”, es decir, con la capacidad de transmitir el afecto traumático a través de los espacios de la memoria, la identidad y el lugar que la artista simboliza en sus instalaciones. Por un proceso de conexión empático de los espectadores hacia las víctimas del acontecimiento traumático (Bennett, 2005, p. 7).

La obra de Hatoum está impregnada de temas como “la política y el cuerpo humano (...) la guerra, el exilio, el imperialismo y el racismo” (Zegher de, 2012, p. 110). Pero también está relacionada con la disyunción del espacio, con la descontextualización espacial que presenta en muchas de sus obras, además de los mapas, como *Mesaures of Distance* (1999), *Roadworks* (1985) o la obra *Corps étranger* (1994). En esta última hace un examen espacial de su cuerpo a través de su interior y exterior con una cámara, como si fuera un mapa: “Si el cuerpo fuese a ser considerado como un mapa topográfico, uno encontraría que su nación o la individualidad está delineada por los parámetros de su epidermis” (Tambeck, 2005, p. 60). Hatoum habla del control social y la diáspora política del cuerpo exiliado. Es quizás, en esta obra donde se podría hablar del afecto y del “encuentro con el signo” que habla Bennett siguiendo a Deleuze, y la “sensación encarnada o corporeizada”. La descontextualización del cuerpo y el espacio nos remite a su discurso descontextualizado de los espacios inestables y traumáticos. Éstos han generado casi toda su obra, a partir de la diáspora y la especial atención a los espacios de conflicto del mediterráneo y sus representaciones, a los cuales está sujeta la biografía y la obra de Mona Hatoum.

## Referencias

- Ali, H. (2014). “Profile of the artist. Mona Hatoum”. *The Seen, Chicago's International Online Journal*. Disponible en línea: <http://thesejournal.org/art-seen-international/profile-artist-mona-hatoum/>. Consulta 15 junio 2016.
- Alphen van, E. (2008). “Affective operations of art and literatura”. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 53(1), pp. 20-30.
- Antoni, J. (1998). “Interview with Mona Hatoum”. *Bomb*, (63), pp. 54-61.
- Assche van, C., (ed.) (2016). *Mona Hatoum*. London: Tate Gallery Publishing.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Brea, J. L. (2010). “Retóricas de la resistencia: una introducción”. *Estudios Visuales*, 7, pp. 8-13.
- Conley, T. (1998). “Mapping in the folds: Deleuze Cartographe”. *Discourse*, 20(3), pp. 123-138.
- Crampton, J. W., & Elden, S. (2007). *Space, knowledge and power: Foucault and geography*. London: Ashgate.
- Crang, M., & Thrift, N. J. (2002). *Thinking space*. London: Taylor & Francis.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2003). *La imagen-movimiento, estudios de cine I*. Barcelona: Paidós.
- Ferrer, A. M. G., y Val, N. J. D. (2014). *Critical cartography of art and visuality in the global age*. Cambridge: Cambridge Scholars Publisher.
- Giudice, C. (2016). “Contemporary art as a visual expression of power”. *Documenti geografici*, 1, pp. 31-45.
- Habib, R. A. (2014). “Visceral voice”. *Canvas Magazine*, March/April, pp. 100-101.
- Harvey, D. (1990). “Between space and time: reflections on the geographical imagination”. *Annals of the Association of American Geographers*, 80(3), pp. 418-434.
- Hatoum, M. (2010). “Mappings, map marathon exhibition”. Londres: Serpentine Galleries. Disponible en línea: <https://vimeo.com/24541176>. Consulta 04 julio, 2016.
- Hatoum, M., Said, E. W. y Wagstaff, S. (2000). *Mona Hatoum: the entire world as a foreign land*. London: Tate Gallery Publishing.
- Hubbard, P. (2005). “Space/place”. En Atkinson, D. et al. (eds). *Cultural geography: a critical dictionary of key concepts*. London: I. B. Tauris, 6, pp. 41-48.
- Lamm, K. (2004). “Seeing feminism in exile: the imaginary maps of Mona Hatoum”. *Michigan Feminist Studies*, 18, pp. 1-13.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política: el derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península.
- Leys, R. (2011). “The turn to affect: a critique”. *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 434-472.
- Lionis, C. A. (2014). “Past not yet passed, postmemory in the work of Mona Hatoum”. *Social Text*, 32 pp. 77-93.
- Massey, D. (1992). “Politics and space/time”. *New Left Review*, 196, pp. 65-84.
- Massey, D. (2005). *For space*. London: Sage Publications.
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. London: Wiley.
- Mikdadi, S. (2010). “The states of being in Mona Hatoum's artwork”. *Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation*. Disponible en línea, [http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona\\_hatoum/5.htm](http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm). Consulta 03 junio, 2016.
- Rogoff, I. (2000). *Terra infirma: geography's visual culture*. London: Routledge.
- Said, E. (2011). “El arte del desplazamiento: la lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum”. *Quaderns de la Mediterrània*, 15, pp. 233-236.
- Tambeck, T. (2005). “Mona Hatoum's corporeal xenology”. *Thresholds*, 29, pp. 59-62.
- Thrift, N. (2006). “Space”. *Theory. Culture & Society*, 23(2-3), pp. 139-146.
- Tzelepis, E. (2013). “Dis-placing the world: nomadic politics in Mona Hatoum's living cartographies of passages”. *The Greek Review of Social Research*, 140, pp. 169-184.
- Zegher de, C., (ed.) (2012). *Mona Hatoum, projecció*. Barcelona: Fundació Joan Miró.



## ***Cartographies of affect in the work of Mona Hatoum***

### **Introduction**

Mona Hatoum began her artistic career using performance and video in the 80's, focusing with great intensity on the idea of the body and performance action. From the beginning of the 1990s, her artistic work was developed through large-scale installations that aim to engage the viewer in the contradictory emotions of desire and repulsion, fear and fascination. In her sculptural installations, Mona Hatoum has used the resource of the transformation of the familiar and the everyday (household objects such as chairs, tables, kitchen utensils, etc.) into something strange, threatening and dangerous. Even the human body becomes unusual in works like *Corps étranger* (1994) or *Deep Throat* (1996), installations using endoscopic paths through the "interior landscape" of the artist's own body. In *Homebound* (2000) and *Sous Tension* (1999) Hatoum uses a somewhat surreal and threatening domestic dramatization, to catch the viewer in their perceptual and corporal journey through the space of the installation. The evolution of the artistic work of Hatoum lies in the spatial extension of the body within its limits, borders and spaces of collision, creating installations with an emphasis on the spatial construction caused by the effect of the displacement and the movements of the body in them. A body which in turn is the personal element of her autobiography and the material with which it identifies, the subaltern and the cartographic exile of her own autobiography, her status as a female Palestinian artist.

The ability to recreate and question cultural and political geographic spaces has become an invariable in her work, from the personal condition of exile and the reference to transportation and new ways of relating spatially, objectively and culturally in the passage, transition and movement of the body, giving a broad perspective of a body located between the interstitial of the artistic performance. Exodus, displacement, and instability are inescapable concepts in the life and work of Hatoum, and according to Kimberly Lamm, "the only real consistency in Hatoum's work is her destabilization of 'home'" (Lamm, 2004, p. 2).

## Performative geographies

The work of Mona Hatoum represents a resistance to cartographies of power based on its commitment to the trauma of exile. It is for this reason, that this text approaches the work of Mona Hatoum from the point of view of the “performative/relational spatial turn”, which breaks with Kantian absolute space, revealing a deeper shift with poststructuralist and, above all, performative approaches, appearing in the work of authors like David Harvey (1990) Doreen Massey (1992), with the explicit article “A relational politics of the spatial” of her work “For space” (2005).

In this respect, it is worth underlining Phil Hubbard’s words about the “performative turn of space” and the development of the geographic conditions latent in politics, cultural of each artificially delineated space, where a new conceptualization of urban space has been developed which challenges its conceptualization as “given reality”. A new relational and performative ontology of space is proposed:

**(...) Emerging as reactions to the absolute or ‘empiri-co-physical conception of spatiality that informed most geographical inquiry at that time. This suggested that the world was essentially a blank canvas, and, rather than playing an active role in shaping social life, formed a surface on which social relations were played out. (2005, p. 42)**

The genealogy of the evolution of space and especially public space is well known and studied by Hannah Arendt or Jürgen Habermas, who have debated these issues. But they can not be seen in isolation without a consideration of space as a whole, and their evolution can not be understood without the contribution of Lefebvre, who questions the objectivity and totalization of studies on spatiality. Lefebvre contributes in a significant way to the “spatial turn”, and his words on spatiality must be remembered here to signify the paradigmatic shift in spatial uses:

**Space is not a scientific object removed from ideology or politics; it has always been political and strategic (...) Space has been shaped and molded from historical and natural elements; but this has been a political process. Space is both political and ideological. (...) It is a product literally filled with ideologies. (1976, p. 31)**

The “spatial and performative turn” makes it clear that space can no longer be taken as something inert or an objective matrix and an empty container to design from nothing, but rather it behaves like something fluid, in constant motion and conditioned as Thrift points out: “by processes of circulation within and between particular spaces. The world is made up of all kinds of things brought in to relation with one another by this universe of spaces through a continuous and largely involuntary process” (2006, p. 139). Also, starting from Michel Foucault, new theories on space, power and biopolitics are proposed (Crampton and Elden, 2007). Also, Gilles Deleuze and Félix Guattari, revisiting Foucault, pose a reconsideration of territory, geography and space in their book “Mille plateaux”. In

contemporary art, these theories were collected by the “situationists” and their “psycho-geographic detournement” and by new ways of producing and questioning space, as for example Land Art. Many names have been attributed to the “cartographic impulse” and the “spatial/performative turn” in works of contemporary art that relate spaces, maps and artistic performativity, such as “psycho-geography”, “locative media”, “experimental geographies”, “site-specific art”, “new Genre of public art” or “critical cartography”, etc.

The work of Mona Hatoum, to which I want to refer and underline, belongs to this state of affairs. In Mona Hatoum’s artistic production we find two elements that define her approach to the fact of making contemporary art; on the one hand the use of the body, the autobiography of her own body that is marked by trauma, and on the other hand, the use of spatiality, geography and maps as a measure to perform the movements of the body, and to put in the foreground the autobiographical exile. From her first performances, where she used the body as a device in space, to her work with the geographies and maps recreated from her experience, Mona Hatoum has used geographic and performative spatiality to develop the potentialities of her work.

The installations and sculptural objects of Mona Hatoum are defined based on spatiality, the measurement and the displacement of the body, and are impregnated by a sense of dislocation and disorientation, which leans towards the grotesque. Hatoum frequently redeems the uprooting of familiar and strange places, which occurs in the displacement, in the exile and through the body and their affects. They become a dislocation of memory. The fears and defamiliarizations of transit spaces and unearthed everyday objects, irreconcilable with their basic function they are transformed into something different, something unstable and precarious as in her work *Present Tense* (1996). The materials used in her installations such as hair, nails, stains, blood, etc., remind us of the relation between the body and the performativity of space; since her work is associated with the fabric of space and the body. And is directly linked to her own condition of nomadism, passage and transit between three territorial political entities, Palestine, Lebanon and Great Britain. But it is not only her status as an exiled Palestinian woman, which has repercussions on her work. Her work is developed challenging the stereotypes of reality, as she says: “In a very general sense I want to create a situation where reality itself becomes a questionable point (...) A kind of self-examination and an examination of the power structures that control us” (Antoni, 1998). Her works confront issues of power and domination, subverting metaphors with references to the political context and tensions today, as for example her works *Do not Smile you’re in Camera* (1980) and *Under Siege* (1992). This way of approaching reality corresponds to the idea of exile that Edward Said exposes as a “counterpoint of memory”. The grotesque, surrealist subversion of spaces, objects, materials, and bodies in Mona Hatoum’s work evoke Said’s definition of exile:

**(...) Life of exile moves according to a different calendar, and is less seasonal and settled than life at home. Exile is life led outside habitual order. It is nomadic, decentred, contrapuntal; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew. (2000, p. 149)**

As Said comments, “An abiding locale is no longer possible in the world of Mona Hatoum’s art” (2011: 108). Her adherence to the counterpoint, the contradictory and at the same time to the constant flow and interrupted passage without a fixed place to shelter or to look, make up the obsession of Mona Hatoum through the spatial cartographies, the abyss of the borders, and the spatial, political and cultural boundaries of maps. In this way, her works that are “prone to multifocalisation: grids and maps” (Assche van, 2016, p. 97) draws on these two types of representation: grids and maps. Geography thus becomes commonplace in Hatoum’s work, where borders, boundaries, and edges generate significant material to produce dislocation, the disjunction of our stable and balanced interpretation of reality, as Hatoum has understood it in her cartographic proposals.

Maps are instruments of power and serve to reorganize the flow, and borders serve to control the movements of people, and so it develops in her work *Present Tense* (1996). Within the artistic production of Hatoum, it is one of the first works to collapse the code and the form of the network and the map in the artistic production of Hatoum. *Present Tense* (1996) is an installation consisting of a network of 2,200 blocks of square bars of olive oil soap, traditional in the city of Nablus, on which are embedded tiny red glass beads to form the territorial divisions of Palestine and Israel. It is the Oslo Agreement version of the Palestine partition, which Hatoum found when she arrived in East Jerusalem to stay at the Anadiel Gallery in 1996. It is a subversive act in reaction to violence, power and discrimination, which is executed in the political layout of the map. It is a “counter-geography”, as Irit Rogoff would say (2000).

The materials used are in opposition to the idea of power and submission that maps communicate, to its political mandate and to its totalizing symbology, as Sheena Wagstaff points out “(...) maps are the symbol of conquest: the ‘cartographic gaze’ is interpreted as wielding immense power, held by those unnamed individuals who have drawn and re-drawn maps throughout history (...)” (Hatoum, Said and Wagstaff, 2000, p. 39).

Olive oil soap, apart from being an element of Palestinian identity, conveys an idea of vulnerability, transience and destabilization over the figure it represents. It neutralizes any political idea of imposition and reverses the meaning of the Oslo Agreement about an agreement for peace, and rather the territory dissolves and becomes slippery. The red glass beads add an ornamental and provisional meaning, nothing established, nothing definitively configured. The body is also present in her cartographies, through the idea of cleanliness of the soap, and the pearls of a necklace. As it is also present in the fragrance that the soap distils in the whole space of the installation, which also incorporates the bodies of the spectators. The inclusion of body objects and everyday life intercepts the meaningful power and abstraction of maps. It is in her cartographic works when her autobiography and the idea of the spatiality of the diaspora of the body meet, as Irit Rogoff points out:

**The extreme ungroundedness produced by Hatoum’s remade maps is slightly stabilized through the effect of the smells and tastes of everyday life which continue unabated, cross back and forth between populations otherwise in conflict and circulate in diasporic culture. (2000, p. 90)**

*Present Tense*, evokes inequality and destabilization of borders. The base of the map is made up of soap bars, which are showing cracks and the islands of cartography. Boundaries are places of passage and spatial performativity of the body, and in Hatoum’s work an idea of re-construction, re-positioning and constant movement of the body in space is displayed, rather than an uprooting based on the unhomely. This is how Elena Tzelepis interprets it:

**It provides a wide-ranging perspective of a situated and interstitial body in performance, whereby a politics of location with no fixed points and no road-signs is intertwined with a politics of relationality with no centered identities. This is about a sensibility and subjectivity attuned to a living cartography of passages. (2013, p. 170)**

The sense of belonging is ambiguous; it is not an identity and it activates a “disjunctive memory” that is constantly recomposed in the work of Hatoum, to negotiate with the distances, the affects and the boundaries between the home and the changing world. The work of Mona Hatoum questions the way in which a postcolonial situation and the performativity of genre can be approached within contemporary art. The work of Hatoum questions our security and certainties of the territory that we inhabit, and for that reason it activates a “(...) deterritorialized and discomfiting performativity through which borders and bodies are displaced” (Tzelepis, 2013, p. 170).

Another work of Hatoum using the map as a model is *Continental Drift* (2000). It is another abstract representation of how the world might look. It is a horizontal map of the world in transparent plastic, seen from the North Pole with metal filings covering the seas. A magnetized bar like a hand of a clock moves beneath, creating a wave like a tide, and its path is disfiguring and altering the continents. This is another map with unstable borders, where the territory presents itself as unstable, shifting. This is another cartography in which the movement and changing breaks down geographical boundaries, as a representation of the world through the drift.

Hatoum exposes an intrinsic instability attached to cartography through the flow, thus emulating the cartographic formation of our present world in accordance with power. This creation makes us experience a world where fixed maps, boundaries and identities are threatened by the waves of political power. *Continental Drift* (2000), and follows in some way, Deleuze’s definitions of geography and maps, as a cartography marked by turning points, and seen and felt as emotional intensities (Conley, 1998, p. 134). The suggestion that Hatoum proposes to us with this map is the possibility that an invisible force can change and distort our known perception of the world and that our existence is at the mercy of the hidden games of power. She herself states: “It looked both mesmerizing and at the same time there was a suggestion of a kind of malevolent hidden force lurking underneath the surface” (2010).

Another example of Hatoum’s work on geography and disputed territories is the installation *3-D Cities* (2008-2009). These are three printed maps of the current cities of Beirut, Baghdad and Kabul, with geometric cuts forming depressions and elevations on paper. The maps show three cities geographically connected by war and destruction,

with politically strategic zones. *3-D Cities* is an interweaved representation of space-time, of geographies of these cities, incorporating recent collective memories of dysfunctional cities, interrupted in their daily evolution due to violence, to the separation of their communities and to the marks and physical wounds that they have suffered in recent wars. The three cities are connected in the collective memory by the three bombings that Kabul suffered in 2001, Baghdad in 2003 and Beirut in 2006. There are three fissures representing the marks of the bombs and four circles projected outwards on each map indicating the will of reconstruction of the cities (Assche van, 2016: 112). Mona Hatoum displays the maps in an installation emulating the layout of a military command center with its three minimalist tables arranged in an arch. The “strategic” maps, however, show seismic signs that make our perception of cities unrecognizable, their spaces appear slipped and decomposed. Mona Hatoum converts a simple city map, which serves to orient and locate its monuments, its streets and its characteristic spaces into a heterotopic representation: “Interrogating our position, our established procedures of recognition and definitions, the artist draws us into an alternative critical heterotopic space” (Ferrer & Val, 2014, p. 25).

Also the artwork *Hot Spot* (2009) interrogates the notions of “limits” through the representation of a globe in the form of a cage, two and a half meters in diameter and leaning on the same angle as the earth. The use of neon to delineate the contours of the world on its surface makes the installation vibrate with intense energy, in a luminous red glow that warns us of a representation of the world in a state of permanent alertness. The red neon indicates danger and also that all border areas are apparently on “hot” political points. As Hatoum comments:

**It’s actually buzzes with a very dangerous energy, the idea behind this work, for me it was that hot pots or spots of conflict these days are not limited to certain areas of the world, but it feels like the whole world is caught up in conflict and unrest. (2010)**

### Affective displacements

Since the 1980s the cultural policies of art and literature have been shaped by what has been called the “affective turn”, where art can no longer be seen only under the program of meaning and message. The new forms of communication incorporate new forms of “social and cultural affect” that have the capacity to generate and transmit affection, or to invoke the spectator in a particular, transforming way (Alphen van, 2008, p. 22). Van Alphen proposes the reflections of the artist Félix González-Torres on the sociocultural situation in the 90’s, and the way of approaching artistic thinking from other views different from the discursive idea, the didactic and informative significance of the work of art. In this way, Félix González-Torres asserts that we have an explosion of information, but that its meaning does not interfere in our everyday life. González-Torres advocates a more personal and subjective art that arises from personal experience (Alphen van, 2008, p. 21). The practices of contemporary art, therefore, have the capacity to question reality from an affective approach, where the personal voice and the

affective experience can develop new forms of contestation of the political, where the political is not measured by the intensity of their messages but by the intensity of their “affects” (Brea, 2010).

But what really is the affect? Theories of the affect are used in many different ways and the first ideas about the affect are associated with feeling and emotion, with hatred, sadness, happiness, love, etc. But theorists like S. Tomkins interpret the affect as something “pre-subjective” and “inhuman” (Leys, 2011, p. 437), where affection processes occur as a survival instinct reaction, in which the individual pursues no intentionality or meaning in their actions. These are presented as automatic bodily reactions. The approach of S. Tomkins is that our basic emotions react blindly to objects without prior knowledge or preconceived feeling. A step further is represented by authors such as Brian Massumi (2015) who takes Deleuze’s deconstructive theories in his approach to the affect, and admits that emotion is only a part of affection and that in reality they are two different things. For Massumi, the affect is “to think with the body”; it is an intensity that follows a logic different from that of emotion (Leys, 2011, p. 442). The affect is not a personal emotion it is social and pre-personal.

Massumi emphasizes that affection rather than a discipline of study is a dimension of life. In this way, insofar as the political is a dimension of everyday life, we can somehow compare the “political” and the “affect” that will necessarily have a domain of overlap, in which they share a certain space, interacting one with the other. Massumi starts from the idea of Spinoza in the idea of the affect of the body, in terms of its capacity to affect or to be affected. The affects are basically forms of connection, with others and with other situations. For Massumi, as for Deleuze, the affect is an intensity in which the body is in constant movement, in passage, where the potentialities of our interaction with the surrounding context are generated, as he himself defines it: “Affect is simply a body movement looked at from the point of view of its potential –its capacity to come to be, or better, to come to do” (2015, p. 108).

It is here, where we can interpret the work of Mona Hatoum from the point of view of the propositions we have alluded to about the theories of the affect. There are two crucial elements in the work of Mona Hatoum that we have already highlighted in this text. The first is the idea of body and performance, and the second is space, map, grid or cartography. On these two elements, Hatoum develops in her works of art a space-time form of personal and social construction. Drawing on body and performance, Hatoum starts from the feminist practice of Body Art in the 70s and 80s, where the body, within a minimalist and conceptual approach, is able to make a complex review and criticism about her autobiographical situation, as an Arab woman in exile. We could point out the work *Over My Dead Body* (1988), where Hatoum shows a photograph of her face in profile, with a toy soldier dangerously balanced on her nose, as the involvement of the body in a “political and spatial” becoming. And that will point to an evolution towards a “corporeal cartography” as defined by Hiba Ali (2014). Mona Hatoum questions the reality of the human condition from the idea of the body in motion, within the autobiographical, as well as within the spatial socio-political context.

Hatoum uses the body and its affects to tensely relate the opposite emotional experiences, such as desire and repulsion, security and fear, instability and power, the different emotions of belonging and uprooting, exile and home, creating thus, “states of

being” (Mikdadi, 2010) in a constant flow. Hatoum expresses her corporal affects with the socio-political environment with the body in movement, through a “performance of the body”. And it could be compared to what Massumi assumes as the expression of the affect: “(...) affect is thinking bodily –consciously but vaguely. In the sense that is not yet a thought. It’s a movement of thought, or a thinking movement.” (2015, p. 109).

Hatoum incorporates the performative body in her installations, involving the viewer in the progress and spatial development of her work, as in the case of *Map* (1999). It is a cartographic representation of the world made with glass marbles arranged on the ground without holding. The natural geographical contours of continents are clearly distinguished but not the political boundaries. The spectator, when participating in the installation space, can alter the continents with the movements of glass marbles, destabilizing the contours and borders of the world. Hatoum describes this installation in this way: “so unstable that even the geographical delineation of the continents cannot be fixed, since the simple movement of those walking across the floor will shift parts of it and threaten to destroy it” (Giudice, 2016, p. 34).

Following Deleuze and Massumi, the work of Hatoum works with the affectivities of the body and its encounter with the event in a concrete space-time. Hatoum transforms the linguistic and rhetorical meaning of her works, making an ironic play on their titles to disarticulate and defamiliarize its literal meaning, as in the work *Present Tense* (1996) or *Hot Spot* (2009). Where “tense” also means the tension of violence in Palestine and where the hot spots are all over the globe, not in a single one. With this rhetorical operation Hatoum affectively incorporates the response of the viewer to her installations.

Deleuze’s proposition (2005) of “the look at cartography”, of maps and space from the intensities produced by “affects” and by the displacement of bodies, can be seen through the artistic procedures of Mona Hatoum; Through their diasporic displacements of the body in the political cartography that is subverted in her works. The maps also have intensities that are the basis of “affect” according to Deleuze and Massumi, and as such, cartography is open to these intensive turning points, such as those proposed by Hatoum in *3D Cities* (2008-2009), or *Continental Drift* (2000). Hatoum’s cartographic constructions replicate the body’s performative perception, and together with the installations seek new territories where it is possible to invest and rethink new affective and perceptive spaces. The maps of Hatoum are, as Deleuze comments, new intensive territories and new affective maps:

**Maps should not be understood only in extension, in relation to a space constructed by trajectories, there are also maps of intensity, that are concerned with what fills space, what subtends the trajectory (...) A list or constellation of affects, an intensive map, is a becoming. (Crang and Thrift, 2002, p. 21)**

For Deleuze space is a dimension, his “geophilosophy” is based on the creation of new conceptual spaces, where the map as the rhizome, can be adapted to a biography of the body and its memory, which is nourished by the intensities of affect, as in the work of Mona Hatoum. The map as the Rhizome “(...) is open and connectable

in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted, to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation” (Deleuze and Guattari, 2004, pp. 13-14).

On the other hand, Jill Bennett (2005) comments about non-representational strategies of art and focuses on the affective operations of contemporary art. In a different way, she places affection in the work of art, not only in the processes that involve the artists in conceiving their work, but in the response produced in the spectator by the work, in the encounter and experience with the work of art. According to Bennett in this encounter between the work of art and the spectator a “embodied sensation” and a “body perception” is produced. Thus, Bennett comments on the Hatoum’s work *Homebound* (2000) that “facilitates the carryover of an affective response from one piece to another; Hatoum’s incarcerative space engenders a certain bodily response (...) (in which) one is effectively assisted in a process of embodied perception” (Lionis, 2014, p. 79). The viewer empathizes so emotionally with space and symbolism proposed by Hatoum at this installation. This work deals with issues of displacement and imprisonment of the body in the domestic space, where electrified household objects appear along with an electrified metal fence referring to Hatoum’s autobiographical traumatic experience. The viewer’s detachment from the installation space, the recourse to the speculation of meanings and to the symbolic and spatial contradictions generates her work.

Bennett argues that much of today’s contemporary art uses trauma as representation based on the testimony of the transmission of traumatic events conditioned by globalization and the media. And that these are also a vehicle to convey an affective impact on works of art dealing with traumatic events, such as the work of Mona Hatoum. Thus, through affect and what Bennett calls “seeing feeling” Mona Hatoum’s work establishes an empathic connection with the viewers, through the experiential encounter with her work, not as communication but as a “transductive encounter”, that is, with the ability to transmit the traumatic affect through the spaces of memory, identity and place that the artist symbolizes in the installations. This happens through a process of empathic connection of the spectators to the victims of the traumatic event (Bennett, 2005, p. 7).

Hatoum’s work is suffused with topics like “politics and the human body (...) war, violence exile, imperialism and racism” (Zegher de, 2012, p. 117). But it is also related to the disjunction of space, with spatial decontextualization showing in many of her works, in addition to the maps, as *Mesaures of Distance* (1999) *Roadworks* (1985) or the work *Corps étranger* (1994). In the latter she makes a spatial examination of her body through its interior and exterior with a camera, like a map: “If the body were to be regarded as a topographical map, one would find that its nation or selfhood is delineated by the parameters of its epidermis” (Tambeck, 2005, p. 60). Hatoum speaks of social control and political diaspora of the body in exile. It is perhaps in this work where one could speak of affect and the “encounter with the sign” that Bennett speaks of following Deleuze, and the “incarnate or embodied feeling”. The decontextualization of the body and space takes us to her decontextualized discourse of unstable and traumatic spaces. These have generated almost all of her work, from the diaspora and special attention to areas of conflict in the Mediterranean and their representations, which are subject to the biography and work of Mona Hatoum.



## References

- Ali, H. (2014). "Profile of the artist. Mona Hatoum". *The Seen, Chicago's International Online Journal*. Available online: <http://theseenjournal.org/art-seen-international/profile-artist-mona-hatoum/>. Retrieved June 15, 2016.
- Alphen van, E. (2008). "Affective operations of art and literatura". *Res: Anthropology and Aesthetics*, 53(1), pp. 20-30.
- Antoni, J., & Hatoum, M. (1998). "Interview with Mona Hatoum". *Bomb*, (63), pp. 54-61.
- Assche van, C., (ed.) (2016). *Mona Hatoum*. London: Tate Gallery Publishing.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Brea, J. L. (2010). "Retóricas de la resistencia: una introducción". *Estudios Visuales*, 7, pp. 8-13.
- Conley, T. (1998). "Mapping in the folds: Deleuze Cartographe". *Discourse*, 20(3), pp. 123-138.
- Crampton, J. W., & Elden, S. (2007). *Space, knowledge and power: Foucault and geography*. London: Ashgate.
- Crang, M., & Thrift, N. J. (2002). *Thinking space*. London: Taylor & Francis.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. London: Continuum.
- Deleuze, G. (2005). *Cinema 1: The movement-image*. London: Continuum.
- Ferrer, A. M. G., & Val, N. J. D. (2014). *Critical cartography of art and visibility in the global age*. Cambridge: Cambridge Scholars Publisher.
- Giudice, C. (2016). "Contemporary art as a visual expression of power". *Documenti geografici*, 1, pp. 31-45.
- Habib, R. A. (2014). "Visceral voice". *Canvas Magazine*, March/April, pp. 100-101.
- Harvey, D. (1990). "Between space and time: reflections on the geographical imagination". *Annals of the Association of American Geographers*, 80(3), pp. 418-434.
- Hatoum, M. (2010). "Mappings, map marathon exhibition". Londres: Serpentine Galleries. Available online: <https://vimeo.com/24541176>. Retrieved July 4, 2016.
- Hatoum, M., Said, E. W. & Wagstaff, S. (2000). *Mona Hatoum: the entire world as a foreign land*. London: Tate Gallery Publishing.
- Hubbard, P. (2005). "Space/place". In Atkinson, D. et al. (eds). *Cultural geography: a critical dictionary of key concepts*, London: I. B. Tauris, 6, pp. 41-48.
- Lamm, K. (2004). "Seeing feminism in exile; the imaginary maps of Mona Hatoum". *Michigan Feminist Studies*, 18, pp. 1-13.
- Lefebvre, H. (1976). "Reflections on the politics of space". *Antipode* 8(2), pp. 30-37.
- Leys, R. (2011). "The turn to affect: a critique". *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 434-472.
- Lionis, C. A. (2014). "Past not yet passed, postmemory in the work of Mona Hatoum". *Social Text*, 32 pp. 77-93.
- Massey, D. (1992). "Politics and space/time". *New Left Review*, 196, pp. 65-84.
- Massey, D. (2005). *For space*. London: Sage Publications.
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. London: Wiley.
- Mikdadi, S. (2010). "The states of being in Mona Hatoum's artwork". *Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation*. Available online: [http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona\\_hatoum/5.htm](http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm). Retrieved June 3, 2016.
- Rogoff, I. (2000). *Terra infirma: geography's visual culture*. London: Routledge.
- Said, E. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*: Harvard University Press.
- Said, E. (2011). "The art of displacement: Mona Hatoum's logic of irreconcilables". *Quaderns de la Mediterrània*, 15, pp. 107-110.
- Tambeck, T. (2005). "Mona Hatoum's corporeal xenology". *Thresholds*, 29, pp. 59-62.
- Thrift, N. (2006). "Space". *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), pp. 139-146.
- Tzelepis, E. (2013). "Dis-placing the world: nomadic politics in Mona Hatoum's living cartographies of passages". *The Greek Review of Social Research*, 140, pp. 169-184.
- Zegher de, C., (ed.) (2012). *Mona Hatoum, projecció*. Barcelona: Fundació Joan Miró.



MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ-NAVARRO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Es escritor y profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia. Ha sido director del CENDEAC de Murcia. *Research Fellow* del Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) y *Society Fellow* de la Society for the Humanities (Cornell University). Ha sido investigador principal del proyecto de I+D Temporalidades de la imagen: anacronismo y heterocronía en la cultura visual contemporánea y forma parte del Grupo Estudios Visuales: Imágenes, Textos, Contextos.

## Contratiempos del arte contemporáneo

### Habitar el tiempo

En *Punto Omega* Don DeLillo (2010) describe la experiencia de un visitante que se encuentra en una galería frente a *24 Hour Psycho* (1993), la obra de Douglas Gordon que consiste en la ralentización del célebre filme de Alfred Hitchcock hasta llegar a veinticuatro horas. En la sala, protegido por la oscuridad y bañado por la luz de las imágenes, el protagonista de la novela de DeLillo tiene la sensación de habitar un tiempo diferente y encontrarse frente a un modo de percepción alternativo al de la vida cotidiana. Para el personaje, como para cualquiera que haya experimentado la instalación de Gordon, el tiempo se ralentiza, casi parece que se detiene, aunque nunca se detenga del todo. La obra provoca una apertura del tiempo de la imagen cinematográfica. Nos hace conscientes de los intersticios que hay entre un plano y otro, nos muestra que esa continuidad aparente de la imagen-movimiento es, en efecto, sólo aparente, y nos invita, en última instancia, a mirar en los intersticios, en las elipsis entre fotograma y fotograma, en esos lugares que no tienen lugar cuando la imagen se desarrolla a su velocidad habitual, 24 imágenes por segundo. Gordon, pues, abre la imagen. La abre deteniéndola, pero no del todo. No la ofrece como algo estático, como una imagen-fija, sino como una imagen que está a medio camino entre la imagen-fija y la imagen-movimiento, una imagen que es, como dice el protagonista de la novela de DeLillo, "puro cine, puro tiempo".

Al personaje de DeLillo las imágenes acaban produciéndole una toma de conciencia del tiempo, una experiencia temporal en la que, al final, "uno es consciente de que está vivo". Se trata de la sensación de habitar un tiempo diferente, un tiempo otro, alejado del rumor de la calle. Un tiempo que no es, sin embargo, el tiempo detenido, eterno y quieto, que habitualmente es el tiempo del espacio artístico. No se trata de un tiempo sin tiempo –y esto es lo que más parece interesar a DeLillo– sino más bien de un tiempo otro. Un tiempo que se mueve a una velocidad para la que no llegamos a

estar preparados. Porque nunca llega a detenerse del todo, de modo que no hay una posibilidad de acompasamiento total. El tiempo nunca está ahí como quisiéramos que estuviera. Y de esa manera, paradójicamente, somos conscientes de él.

La obra de Gordon es una apertura del tiempo, pero también una apertura de la tecnología. Abre la imagen fílmica como quien abre un juguete. La desmonta, la hackea, la profana o, como ha sugerido Nicolas Bourriaud, la postproduce (2004). Una posproducción que hace que el artista se apropie de las imágenes y les otorgue un nuevo significado que, sin embargo, no borra totalmente el sentido primigenio, sino que lo pervierte, lo desmonta, lo resquebraja y lo hace evidente. Abrir la imagen es aquí abrir el tiempo. Y abrir el tiempo es, sin duda, espacializarlo, crear un intersticio, un lugar para habitarlo.

En última instancia, lo que le interesa a Gordon es producir una experiencia temporal autoconsciente. Una experiencia que nos conduzca hacia un tiempo alternativo. La imagen como un contra-tiempo. Un tiempo a la contra. A la contra del tiempo moderno. A la contra de ese tiempo estandarizado que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental” (2009) y que no es otra cosa que el tiempo del trabajo, del progreso, de las máquinas, el tiempo sobre el que el sujeto ya ha perdido toda posibilidad de soberanía. Es el tiempo acelerado que surge de la experiencia de la modernidad. La célebre escena de *Tiempos modernos* en la que Chaplin, extenuado por la cadena de montaje, comienza a atornillar todos los objetos que tiene a su alrededor, sirve de metáfora perfecta –quizá algo exagerada, es cierto–: el sujeto moderno “extiende” el ritmo de la máquina a la cotidianidad, *interiorizando* y haciendo suyos los tiempos de la cadena de producción.

Sin lugar a dudas, el nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la “sujeción” a un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo, sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión y la repetición acelerada de lo mismo. En cierto modo, se podría decir que la modernidad instauró el tiempo único de la producción y la tecnología –único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso–, el tiempo de la continuidad y la velocidad o, como ha sugerido Mary Ann Doane (2012), el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra. Se trata del ritmo de la producción, que elimina todo aquello que no le sirve: los afectos, la emociones, los deseos, todo aquello que no puede ser fácilmente absorbido y comercializado. Autores como Paul Virilio (2006) o Hartmut Rosa (2013) han teorizado sobre esa maquinización, aceleración y desaparición progresiva del tiempo que caracteriza a nuestra era.

Si lo pensamos bien, frente a ese tiempo capitalizado, transparente y acelerado, el tiempo de la obra de Gordon propone un tiempo tangible, un tiempo que el sujeto puede casi apresar con sus manos. Es duración pura. Más allá del tiempo de los relojes, más allá del tiempo artificial. Un tiempo casi material, denso, dilatado, en el que es posible habitar; una *room-time*, una habitación de tiempo.

*24 Hour Psycho* es uno de los múltiples ejemplos que podríamos traer a colación del interés que en los últimos años ha mostrado el arte contemporáneo por el problema de la temporalidad. Esta desnaturalización del tiempo y toma de conciencia de la experiencia temporal se ha convertido en uno de los lugares centrales del arte de las últimas décadas, especialmente –aunque no sólo– en lo que se ha llamado el *time-based art*, el arte de la imagen-tiempo. Obras detenidas, que flotan, a cámara lenta, a cámara rápida...

movimientos desnaturalizados, repeticiones, interrupciones, saltos temporales, discontinuidades, anacronismos, asincronías, desincronizaciones... A través de las más variadas estrategias y disciplinas, un gran número de artistas contemporáneos han comenzado a cuestionar la temporalidad hegemónica del presente, desfigurando y reelaborando la experiencia de ese tiempo lineal, estandarizado y “monocrónico” de la modernidad.

Por supuesto, la presencia del tiempo en las prácticas contemporáneas no se reduce sólo a esta desnaturalización, perversión o profanación del movimiento de las imágenes, sino que se ha convertido en algo fundamental a otros muchos niveles. Esas mismas resistencias al tiempo establecido son centrales, por ejemplo, en el trabajo artístico en torno a los discursos de la memoria y la historia, que pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde presente y pasado se encuentran conectados y en constante movimiento.

Tal revisión de las cronologías hegemónicas a través de las imágenes coincide con la emergencia de toda una serie de propuestas historiográficas y metodológicas –como la historia anacrónica de Georges Didi-Huberman (2006) o la *preposterous history* de Mieke Bal, (1999) por nombrar unos pocos ejemplos– que proponen modelos de análisis de las imágenes caracterizados por la introducción de múltiples niveles temporales que se proyectan a través de la historia. Como ha sugerido Keith Moxey (2015), dicha multiplicidad temporal adquiere un papel esencial en el escenario del arte contemporáneo global, donde diversas líneas temporales provenientes de diversos contextos del globo confluyen de modo antagónico y conflictual en lo que llamamos “el mundo contemporáneo”, de manera que cualquier intento de escritura acerca del arte del presente necesita repensar el concepto de tiempo y valorar tanto la multiplicidad temporal –heterocronía– como la inversión del tiempo y la historia –anacronismo–.

Como quiera que sea, lo que está claro es que, una breve mirada al arte contemporáneo de las últimas décadas encontrará toda una serie de poéticas que tienen al tiempo como centro de reflexión. En todos los casos –y esto es lo importante–, la dimensión del tiempo es utilizada como un arma de resistencia contra lo establecido, contra los regímenes hegemónicos de temporalidad. Resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro. Tiempo desnaturalizado, tiempo profanado, tiempo de vida, tiempo subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Tiempos que alteran el modelo temporal instituido por la modernidad.

Lo que me gustaría hacer en este breve ensayo es sobrevolar por algunos de estos modos en los que el arte se enfrenta a su tiempo histórico. La tesis que pretendo mostrar es bien sencilla y está enunciada desde el principio: los artistas proponen contratiempos, tiempos diferentes, temporalidades alternativas que desmontan y cuestionan el régimen temporal hegemónico del presente.

## En busca del tiempo perdido

En la actualidad parece que tenemos claro que no es posible hablar del arte visual sin introducir la cuestión del tiempo. ¿Cómo hablar de escultura o pintura, por ejemplo, sin aludir a la experiencia perceptiva, a la narración detenida, a los tiempos de lectura de la imagen? Y eso aún parece más evidente cuando aludimos al arte de las vanguardias, cuya reflexión sobre el tiempo se hizo presente a todos los niveles: desde la multiperspectiva del cubismo a la velocidad de los futuristas, pasando por el tiempo psíquico del

surrealismo –recordemos los relojes de Dalí–. Parece que va de suyo que el tiempo es un componente central de las artes plásticas. Sin embargo, durante bastantes décadas, el tiempo fue expulsado del arte visual. El modernismo, la lectura hegemónica del arte del XX que configuró modos de ver, de experiencia, de producción y de exhibición, intentó por todos los medios abolir el tiempo. Partiendo de la célebre división establecida por Lessing entre artes del espacio y artes del tiempo, críticos como Clement Greenberg (2006) –durante los cuarenta y cincuenta– o Michael Fried (2004) –a lo largo de los sesenta– construyeron un sentido de lo moderno vinculado a la especificidad del medio: el tiempo era propio de la música o de la literatura; el arte visual, sin embargo, se desarrollaba en el espacio, sin tiempo. A partir de esas premisas, Greenberg y Fried, concibieron modelos de experiencia estética centrados en la eliminación del tiempo. Modelos que valoraban que la experiencia que podía proporcionar la pintura o la escultura debía ser puramente visual, establecida a través de una especie de una “presenticidad” –*presentness*– alejada del tiempo de vida. Por esa razón, entre otras cosas, abogaron por un arte abstracto, más allá de la narración, de la política, del tiempo de lectura, de la época... de la vida. Un arte autónomo, puro, que convertía a lo artístico en algo cercano a lo sagrado. La obra de Pollock en pintura o la de David Smith en escultura fueron para Greenberg la culminación de ese proceso de eliminación del tiempo que para él había comenzado mucho antes, con Manet, en los inicios del arte moderno.

A pesar de su preeminencia institucional, desde finales de los años cincuenta, ese modelo de visión comenzó a ser cuestionado por artistas, teóricos y críticos. En su célebre *Pasajes sobre la escultura moderna*, publicado en 1977, Rosalind Krauss (2002) mostró cómo el discurso sobre el arte moderno, y en particular sobre la escultura, había sido creado a través de la eliminación del tiempo, y dejó claro que una historia de la escultura moderna –del arte moderno en general– no podía ser llevada a cabo sin introducir la dimensión temporal. Una dimensión fundamental desde los inicios de la modernidad y aún más en ese momento, con la entrada en el ámbito artístico de toda una serie de nuevas prácticas y disciplinas esencialmente temporales que dejaban patente la ficción y artificialidad de la concepción modernista del arte. Estas artes del tiempo eran en esencia el vídeo, el cine, la fotografía o la performance, disciplinas que, de un modo u otro, reclamaban el tiempo como categoría crítica. De esa manera, el tiempo comenzó a convertirse en una preocupación central para los artistas y los críticos después de un periodo caracterizado por una absoluta “cronofobia” –por decirlo en palabras de la crítica Pamela Lee (2004)–. Se produjo a partir de ese momento una especie de recuperación del tiempo perdido que adquirió las más diversas formas y estrategias.

El trabajo con la duración y la experiencia de los marcos temporales fue, por ejemplo, esencial en el neodadaísmo y el desarrollo del arte de la performance, desde el célebre *4'33"* (1951) de John Cage, donde el tiempo marcaba la duración de la pieza, hasta las *One Year Performances* (1978-1986) de Tehching Hsieh, caracterizadas por la realización de acciones radicales durante un tiempo preciso, en este caso, un año. Y junto a esta preocupación por el tiempo como delimitador de la acción, un gran número de artistas comenzaron a interesarse por otra cuestión que había estado fuera del radar del modernismo: el proceso, la fenomenología del hacer, todo aquello que estaba antes de que la obra se situara casi como por arte de magia en la galería –el único lugar que interesaba al crítico modernista–. Artistas como Robert Morris o Robert Smi-

thson mostraron esa importancia de la temporalidad de la obra antes de ser finalizada, o incluso más allá, dejando claro que no había una obra al final, sino que la obra era el propio proceso, como sucedía en *Continuous Project Altered Daily* (1969), de Morris, donde el concepto de obra acabada es puesto en cuestión a través de la alteración continua de la obra durante las semanas que duraba la exposición.

Se trataba de introducir el tiempo real en la obra de arte. Y esa misma introducción del tiempo natural fue esencial en las reflexiones temporales que inauguró el Land Art, presidido desde un principio por un intento de alinear y conjugar temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes: tiempo geológico, tiempo astral, tiempo humano, tiempo cultural y afectivo. La obra de Smithson es un claro ejemplo de todo esto. Un problema que es contemporáneo también de ciertas escrituras artísticas del momento, especialmente visible en los textos de George Kubler (1988), que afectaron e influyeron a toda una generación de artistas durante los sesenta.

La reflexión sobre el tiempo perceptivo fue otra de las maneras de recuperar el tiempo perdido. Desde el minimalismo, los artistas fueron conscientes de que la obra no podía ser experimentada en un vistazo, en un golpe de vista que sucedía en esa *presentness* que reclamaban los modernistas, sino que era necesario experimentarla temporalmente en el espacio, tanto a través del cuerpo como de la mente. La obra se leía, se interpretaba, había un proceso temporal en la experiencia artística que comenzó a ser puesto de relevancia. El espectador, de este modo, también recuperaba el tiempo que le había sido arrebatado.

Por último, se podría decir que la temporalidad fue central para otros muchos artistas que desde el arte conceptual reflexionaron sobre la subjetividad y la identidad. Quizá el ejemplo más claro de esto es la obra de On Kawara, tanto sus *Date paintings*, pinturas de fechas que señalaban el día de su producción, como en sus telegramas y postales realizados como marcadores temporales de la existencia, o sobre todo sus *One Million Years Past* y *One Million Years Future*, libros en los que están escritos un millón de años hacia el pasado y hacia el futuro y que hacen visible, al menos en su significado lingüístico, la metáfora de “hace mucho, mucho tiempo” o “en un futuro muy, muy lejano”. El tiempo se convierte en una dimensión presente e ineludible.

Estos serían algunos de los innumerables ejemplos de trabajo con el tiempo durante los sesenta y los setenta. Un periodo en el que la dimensión del tiempo volvió a ser crucial para entender la experiencia artística. Como también lo fue, según Martin Jay (2003), el lenguaje, el cuerpo o la política, en definitiva, la vida, que había sido expulsada del arte por los modernistas y que ahora volvía con intensidad recobrada. De esta manera, como ha argumentado Hal Foster (2001), el arte de las neovanguardias de los sesenta y setenta operaba la culminación de uno de los objetivos centrales de las vanguardias históricas y de todo el arte moderno desde sus inicios: la ruptura de los límites entre arte y vida.

### **Tiempo desnaturalizado, tiempo abierto, tiempo afectivo**

Tras la recuperación del tiempo, esta dimensión ya no se fue del arte, ni de la reflexión crítica. Y poco a poco se ha convertido en una categoría cuyo uso sirve para mostrar las resistencias de una obra a ciertas ideas centrales de la modernidad. Frente a la ace-

leración, la monocronía o el tiempo capitalizado, las experiencias temporales que proporciona el arte han comenzado a ser vistas como una vía alternativa de experiencia temporal, como un modo de resistencia ante el tiempo hegemónico del presente. Esta capacidad crítica del tiempo y sobre todo su centralidad en el debate histórico-artístico ha llegado a su clímax en los últimos años, donde se ha convertido, como mencionaba al principio, en un problema y en una cuestión abierta y tratada de varias maneras. El reciente libro de Christine Ross (2014) es una muestra de esta emergencia del tiempo dentro del discurso artístico de nuestros días. En él se muestra una cartografía de estrategias, prácticas y problemas que apenas podría enumerar aquí.

He comenzado el texto aludiendo a una de las cuestiones más evidentes, la alteración de los ritmos temporales en la obra de Douglas Gordon. Su obra, igual que la de muchos otros, como Stan Douglas, Jesús Segura, Eija-Liisa Ahtila, James Coleman o Dough Aitken, contraviene las lógicas de consumo y capitalización cada vez más presentes en el mundo presente a través de la alteración y manipulación de las tecnologías de la imagen, que aceleran, interrumpen, desnaturalizan y trastornan los ritmos temporales cotidianos para producir perturbaciones en la percepción de las imágenes.

Otro de los centros de tensión en los usos del tiempo en el arte contemporáneo es la relación entre pasado, presente y futuro. Los discursos sobre la memoria y la historia ponen en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados y en constante proceso de construcción, tal y como sucede, por ejemplo, en la obra de Tacita Dean, Matthew Buckingham, Francis Alÿs o Rosell Meseguer, artistas que, a través del archivo, el montaje, la performance histórica o el anacronismo reescriben la historia y traen el pasado al presente. He analizado con detenimiento estas prácticas en *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (Hernández-Navarro, 2012). Allí intentaba mostrar cómo un gran número de artistas actuales trabajan como historiadores, entendiendo la historia en un sentido semejante al desplegado por Walter Benjamin en los años treinta del pasado siglo –también en una era de cambios, crisis y peligros–, la historia como algo latente y vivo, que afecta al presente y es la clave de la construcción de un futuro. El tiempo se abre, y el pasado y el futuro se comunican. En este sentido, la crisis en la linealidad y en el avance del tiempo en una sola dirección, hacia delante, son también puestos en cuestión. Estos artistas buscan la esperanza de cambio en el pasado, en lugar de en la utopía, identificando lo que pudo haber sido, el futuro que habitó el pasado, las posibilidades no cumplidas. Se trata de un trabajo con las energías latentes, los sueños frustrados, las utopías del pasado, una suerte de arqueología del futuro que nunca sucedió. El artista actúa como conector de tiempos, como montador de regímenes temporales distintos que, por montaje y colisión, activan posibilidades de experiencia que aún no habían sido completadas.

Otro modo de trabajo fundamental con el tiempo en el presente es lo que, frente al tiempo capitalizado, podríamos llamar “temporalidad afectiva”. Frente a la maquinización de la experiencia temporal y la idea apuntada por Antonio Negri (2006) de que el ritmo de la cadena de montaje y la fábrica han poseído a la experiencia moderna y que nuestro tiempo ha sido convertido en puro capital, muchos artistas muestran la temporalidad a través de los afectos. Pensemos en los relojes sincronizados de *Perfect*

*Lovers* (1987), de Félix González-Torres, que marcan el tiempo del amor, la enfermedad y la pérdida; en las cronologías emocionales de *Now, Elsewhere* (2009), de Raqs Media Collective; o incluso en *One Year Celebration* (2003), el calendario subjetivo de la *Association des temps libérés*, creada por Pierre Huyghe para valorar el tiempo improductivo más allá del tiempo del trabajo. En todos los casos el tiempo se vuelve afectivo, deviene pura duración emocional, más allá de los ritmos del capital.

## Contra-cronologías del arte contemporáneo

En última instancia, se podría decir que todas estas reflexiones sobre la temporalidad están en el centro del debate sobre el mundo global y los tiempos de la historia. Y es que una de las consecuencias de la globalización en el ámbito las humanidades ha sido la puesta en crisis de los discursos históricos centrados en occidente y de la concepción lineal del tiempo. Desde la Historia, el Arte y la Filosofía se ha mostrado –pensemos en el caso de Walter Mignolo (2002) entre otros muchos– cómo el sentido lineal, causal y teleológico de la historia universal ha sido desarmado y se ha comenzado a pensar el tiempo histórico como una multiplicidad de líneas, tradiciones y experiencias temporales que ya no tienen un centro único ni una sola dirección.

Autores como Terry Smith (2010) han denominado “contemporaneidad” a ese momento presente en el que el tiempo se ha espacializado y parece haber detenido su camino inexorable hacia delante. Sin embargo, si lo pensamos bien, la contemporaneidad, entendida de este modo, sería más bien, el último periodo de la historia de occidente; el momento en el que esta historia, concebida como una historia hegemónica y central, se colapsa y se rompen sus engranajes. A lo que estamos asistiendo, más bien, es al atasco de las herramientas discursivas con las que las disciplinas humanísticas occidentales han pensado el mundo y la historia. Se trata de la crisis de todo un modelo de conocimiento que se ha gestado a través de una concepción del mundo basado en la preeminencia de occidente y su historia sobre el resto del globo. Cuando entramos en un período como el presente y se demuestra la importancia y centralidad de otras líneas, otras modernidades, otras historias, otros conceptos y categorías, todo el discurso histórico, con sus herramientas de análisis, se viene abajo.

Quizá haya sido el mundo del arte el que mejor ha sabido comprender esa crisis y reflexionar sobre la estructura del tiempo del presente. En cierto modo, el arte de las últimas décadas se ha convertido en una especie de laboratorio para pensar los diversos modos de habitar y pensar la actualidad. Conceptos surgidos en su seno como “Modernidad Múltiple” (Keith Moxey) (2015, pp. 27-41), Altermodernidad (Nicolas Bourriaud) (2009) o “Constelación Poscolonial” (Okwui Enwezor) (2008) tienen precisamente en común la toma de conciencia de que el mundo ha de ser pensado de modo múltiple y plural, tanto espacial como cronológicamente. El tiempo, las historias y los modos de experimentarlas son múltiples y no caminan en una sola dirección, sino que hay que entenderlos a través de la heterocronía –diversas líneas temporales que funcionan siempre a la vez, en conflicto, en perpetuo movimiento– y el anacronismo –discontinuidades, saltos, tiempos no sucesivos que se retuercen sobre sí mismos–.

El presente se compone así de una suma de tiempos en movimiento, de pasados que no acaban de irse y de futuros que nunca llegaron. Sin embargo, esta he-

terocronía de la experiencia contemporánea se ve amenazada constantemente por la monocronía del régimen cronológico hegemónico que gobierna la globalización. Una globalización que en el fondo no es sino un proceso de sincronización cronológica a gran escala con el tiempo del capital y la tecnología occidental, una reducción de todos los tiempos al tiempo del progreso tecnológico –un tiempo, que si lo pensamos bien, sigue siendo el tiempo instaurado en la modernidad occidental–.

Es precisamente frente a ese tiempo único de la tecnología y de la globalización, frente al que toda una faz del arte contemporáneo intenta presentar modalidades de resistencia a través de experiencias temporales complejas. Pensemos, por ejemplo, en los video-ensayos de Ursula Biemann, que examinan los diferentes regímenes temporales de la tecnología, el trabajo, el control, la explotación y la migración a través del globo. O en las fotografías del proyecto *Analogue* (1998-2007) de Zoe Leonard, que muestran los recorridos de la mercancía desde el primer al tercer mundo observando cómo los tiempos y las memorias de lo avanzado y lo obsoleto se redefinen en cada contexto espacial. O incluso en las obras de Xu Bing sobre la imposibilidad de la traducción y las experiencias temporales entre oriente y occidente a través del trabajo con los arquetipos de la tradición china.

Serían casi infinitos los ejemplos que podrían traerse a colación de este tipo de arte. Pero todos ellos se caracterizan por entender el tiempo como material de trabajo, un tiempo que puede ser abierto y alterado, un tiempo capaz de romper los ritmos globales de circulación del capital y de introducir cronologías y experiencias temporales que desgarran y fracturan cualquier temporalidad hegemónica. Se trata, en última instancia, de “contra-cronologías” que le dan la vuelta a las experiencias instituidas del poder. Quizá hoy sea eso lo único que tienen en común las artes de avanzadas: la potencia para subvertir la experiencia temporal del poder.

## Referencias

- Agacinski, S. (2009). *El pasaje: Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern: Tate Triennial Exhibition of Contemporary British Art*. London: Tate Publishing.
- Bourriaud, N., & Mattoni, S. (2004). *Postproducción: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DeLillo, D. (2010). *Punto omega*. Barcelona: Seix Barral.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Doane, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo* (Vol. 10). Murcia: CENDEAC.
- Enwezor, O. (2008). “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, en Smith, T., Enwezor, O., y Condee, N., eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, pp. 207-235.
- Foster, H., & Brotons, M. A. (2001). *El Retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Krauss, R. E., & Brotons, M. A. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Kubler, G., Reese, T. F., & Luján, M. J. (1988). *La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea.
- Lee, P. M. (2004). *Chronophobia: On time in the art of the 1960's*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Martin, J. (2003). “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (1), 60-81.
- Mignolo W. (2002). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Akal.
- Moxey, K. P. F. (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil.
- Negri, A. (2006). *Fábricas del sujeto/ontología de la subversión: antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*. Madrid: Akal.
- Rosa, H., & Trejo-Mathys, J. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. New York: Columbia University Press.
- Ross, C. (2012). *The past is the present; it's the future too: The temporal turn in contemporary art*. New York: Continuum.
- Smith, T. (2010). “The state of art history: contemporary art”. *The Art Bulletin*, 92(4), 366-383.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. Buenos Aires: La Marca.



## ***Counter-times of contemporary art***

### **Dwelling time**

In *Point Omega* Don DeLillo (2010) describes the experience of a visitor who is in a gallery in front of *24 Hour Psycho* (1993), the work of Douglas Gordon that is a twenty-four hour slowdown of the famous Alfred Hitchcock film. In the room, protected by the darkness and bathed by the light of the images, the protagonist of the novel of DeLillo has the sensation of inhabiting a different time and facing an alternative mode of perception to that of normal daily life. For the character, as for anyone who has experienced Gordon's installation, time slows down; it almost seems to stop, even if it never stops completely. The work provokes an opening in time of the cinematographic image. It makes us aware of the interstices between one plane and another, shows us that this apparent continuity of the image-movement is indeed only apparent, and invites us, ultimately, to look into the interstices, the ellipses between frame and frame, in those places that do not take place when the image develops at its usual speed of 24 frames per second. Gordon then opens the image. He opens it, but not completely. It is not offered as something static, as a fixed-image, but as an image that is halfway between the fixed-image and the image-movement, an image that is, as the protagonist of DeLillo's novel says, "pure cinema, pure time".

For DeLillo's character the images end up producing an awareness of time, a temporary experience in which, in the end, "one is aware that he is alive". It is the feeling of living a different time, another time, away from the rumor of the street. A time that is not, however, the time stopped, eternal and quiet, which is usually the time of artistic space. It is not a time without time –and this is what most seems to interest DeLillo– but rather of another time. A time that moves at a speed for which we are not ready. Because it never stops completely, so there is no possibility of total pacing. Time is never there, as we wish it were. And in that way, paradoxically, we are aware of it.

Gordon's work is an opening of time, but also an opening of technology. He opens the filmic image as one opens a toy. He dismantles it, hacks it, and profanes it or, as Nicolas Bourriaud has suggested, he postproduces it (2004). A postproduction that causes the artist to appropriate the images and give them a new meaning which, however, does not completely erase the original sense, but perverts, disassembles, cracks and makes it evident. To open the image is to open the time. And opening the time is, without doubt, spatializing it, creating a gap, a place to inhabit it.

Ultimately, what interests Gordon is producing a temporal self-conscious experience, an experience that leads us to an alternative time. The image as a counter-time, a time against it, against modern time. Against the standardized time that Sylviane Agacinski called "Western time" (2003), and that is nothing but time for work, progress, machinery, the time over which the subject has already lost any chance of sovereignty. It is the accelerated time that arises from the experience of modernity. The famous scene in *Modern Times*, in which Chaplin, exhausted by the assembly line, starts putting screws in all the objects around him, serves as a perfect metaphor –perhaps somewhat exaggerated, yet it is true–: the modern subject "extends" the machine rhythm to everyday life, *internalizing* and endorsing the times of the production line.

Undoubtedly, the birth of the modern subject was linked to the "subjection" of a time that, increasingly, was no longer his time, but a simple time, the time of succession and the accelerated repetition of the same action. In a way, it could be said that modernity established the unique time of production and technology –the only vestige nowadays of the belief in progress– the time of continuity and speed, or, as Mary Ann Doane has suggested, cinematic time, (2002) characterized by the ellipsis and the suppression of the downtimes, those times which are precisely the times of the human, those who escape the light of the spectacle, the times of the shadow. It is the rhythm of production, which eliminates all that does not serve: affects, emotions and desires, everything that cannot be easily absorbed and marketed. Authors like Paul Virilio (2006) or Hartmut Rosa (2013) have theorized that mechanization, acceleration and progressive disappearance of time that characterizes our era.

If we think about it right, in the face of that capitalized, transparent and accelerated time, the time of Gordon's work proposes a tangible time, a time that the subject can almost grasp with his hands. It is pure duration, beyond the time of the clocks, beyond artificial time, a time almost material, dense, dilated, in which it is possible to inhabit, a *room-time*, a room of time.

*24 Hour Psycho* is one of many examples we could bring up of the interest in the question of temporality shown in recent years in contemporary art. This distortion of time and awareness of temporal experience has become one of the central places of art of recent decades, particularly –but not exclusively–, in what has been called the *time-based art*, the art of image-time. Suspended works of art, that are floating, slow-motion, fast-moving... denaturalized movements, repetitions, interruptions, temporary jumps, discontinuities, anachronisms, asynchronies, desynchronizations... Through a variety of strategies and disciplines, a large number of contemporary artists have begun to question the hegemonic temporality of the present, disfiguring and re-elaborating the experience of that linear, standardized and "monochronic" time of modernity.

Of course, the presence of time in contemporary art practices is not only re-

duced to this denaturalization, perversion or desecration of the movement of images, but has become fundamental to many other levels. These same resistances to the established time are central, for example, in the artistic work around the discourses of memory and history, that puts in play a sense of time like something open and manipulable, where present and past are connected and in constant movement.

Such a revision of hegemonic chronologies through the images corresponds with the emergence of a whole series of historiographical and methodological proposals –such as the anachronistic story of Georges Didi-Huberman (2005) or *preposterous history* of Mieke Bal, (1999) to name but a few examples– These propose models of analysis of the images characterized by the introduction of multiple temporal levels that are projected through the history. As Keith Moxey (2013) has suggested, such temporal multiplicity takes on an essential role in the scenario of contemporary global art, where various temporal lines coming from different contexts of the globe converge in an antagonistic and conflictual way in what we call the "contemporary world". In this way, any attempt at writing about the art of the present needs to rethink the concept of time and assess both the temporal multiplicity –heterochrony– and the inversion of time and history –anachronism–.

Whatever it is, what is clear is that a brief look at the contemporary art of the last decades will find a whole series of poetics that have time as a center of reflection. In all cases –and this is what is important– the dimension of time is used as a weapon of resistance against the established, against the hegemonic regimes of temporality, resisting time through the introduction of another time; a denaturalized time, a profaned time, life time, subjective time, duration time, time of the past, memory time, times that alter the temporary model instituted by modernity.

What I would like to do in this short essay is to look through some of these ways in which art faces its historical time. The thesis that I intend to show is very simple and is stated from the beginning: artists propose counter-times, different times, alternative temporalities that dismantle and question the temporal hegemonic regime of the present.

### In search of lost time

At present it seems clear that it is not possible to speak of visual art without introducing the question of time. How can we speak of sculpture or painting, for example, without alluding to the perceptive experience, to the stopped narration, to the times of reading the image? And that still seems more evident when we allude to the art of the avant-gardes, whose reflection on time was present on all levels: from the multiperspective of cubism to the speed of the futurists, passing through the psychic time of surrealism –remember the clocks of Dalí. It seems appropriate that time is a central component of visual arts. However, for many decades, time was expelled from visual art. Modernism, the hegemonic reading of 20th-century art that shaped modes of seeing, experience, production and exhibition of art, tried by all means to abolish time. Based on the famous division established by Lessing between arts of space and arts of time, critics like Clement Greenberg (1961) –during the forties and fifties– or Michael Fried (1998) –throughout the sixties– built a sense of modernity linked to the medium specificity: time was typical of music or literature but visual art, however, developed in space, without time. From these premises, Greenberg and Fried, conceived models of

aesthetic experience centered on the elimination of time. These models valued that the experience that the painting or sculpture could provide should be purely visual, established through a kind of *–presentness–* far from the time of life. For that reason, among other things, they advocated an abstract art, beyond narration, politics, reading time, beyond time... of life, an autonomous, pure art, which turned the artistic into something close to sacred. The work of Pollock in painting, or that of David Smith in sculpture was for Greenberg the culmination of that process of elimination of time, which for him had begun much earlier, with Manet, in the beginnings of modern art.

Despite its institutional pre-eminence, since the late 1950s, this model of vision began to be questioned by artists, theorists and critics. In her famous *Passages in modern sculpture*, published in 1977, Rosalind Krauss (1977) showed how the discourse on modern art, particularly on sculpture, was created through the elimination of time, and made clear that a history of modern sculpture –of modern art in general– could not be carried out without introducing the temporal dimension. A fundamental dimension since the beginning of modernity and even more at that time, with the entry into the artistic realm of a number of essentially temporary new practices and disciplines that highlighted the artificiality and fiction of the modernist conception of art. These arts of time were essentially video, film, photography or performance, those disciplines that, in one way or another, claimed time as a critical category. Thus, time began to become a central concern for artists and critics after a period characterized by an absolute “chronofobia”, –to say it in words of Pamela Lee (2004). From that moment a kind of recovery of the lost time took place that acquired the most diverse forms and strategies.

Working with duration and experience of time frames was essential, for example, in Neo-Dadaism and the development of performance art from the famous piece *4'33"* (1951) of John Cage, where time marked the duration of the piece, to the *One Year performances* (1978-1986) of Tehching Hsieh, characterized by performing radical actions for a specified time, in this case, a year. And along with this preoccupation with time as a delimiter of action, a large number of artists began to be interested in another question that had been out of the reach of modernism: the process, the phenomenology of doing, everything that was before the work of art was almost magically situated in the gallery –the only place that interested the modernist critic. Artists like Robert Morris and Robert Smithson exposed the importance of the temporality of the work of art before it was finished, or even beyond, making it clear that there was no work of art at the end, but the work of art was the process itself. As in Morris's *Continuous Project Altered Daily* (1969), where the concept of a finished work of art is called into question by the continuous alteration of the work during the weeks that the exhibition lasted.

It was about introducing real time into the work of art. And that same introduction of natural time was essential in the temporal reflections that the Land Art inaugurated, directed from the beginning by an attempt to align and conjugate temporalities belonging to different scopes and contexts: geological time, astral time, human time, cultural and affective time. Smithson's work of art is a clear example of all this. A problem that is also contemporary to certain artistic writings of the moment, especially visible in the writings of George Kubler (2008), which affected and influenced a generation of artists during the sixties.

Reflecting on perceptual time was another way to make up for the lost time. From minimalism, artists were aware that the work of art could not be experienced at a glance, a quick look that happened in that *presentness* as modernists claimed, but it was necessary to experience it temporarily in space, both through the body as through the mind. The work was read, interpreted, there was a temporal process in the artistic experience that began to be of relevance. The spectator, in this way, also recovered the time that had been taken from him.

Finally, one could say that temporality was central to many other artists who, from conceptual art, reflected on subjectivity and identity. Perhaps the clearest example of this is the work of art of On Kawara, both his *Date paintings*, paintings marking the day of its production, as in his telegrams and postcards made as temporary markers of existence, or especially his books *One Million years past* and *One million years future*, that are written a million years into the past and into the future and make visible, at least in their linguistic meaning, the metaphor of “a long, long time” or “A very, very far future”. Time becomes a present and unavoidable dimension.

These would be some of the countless examples of working with time during the 1960s and 1970s, a period, in which, the dimension of time was once again crucial to understanding the artistic experience. As was also the case with language, body or politics, according to Martin Jay (1999), in short, it was life, which had been expelled from art by the modernists and which now returned with recovered intensity. Thus, as Hal Foster (1996) has argued, the neoavant-garde art of the sixties and seventies activated the culmination of one of the central aims of the historical avant-gardes and all modern art from its beginnings: the disruption of the boundaries between art and life.

### **Denatured time, open time, affective time**

After the recovery of time, this dimension was no longer separated from art, nor critical reflection. And little by little it has become a category whose use serves to show the resistances of a work to certain central ideas of modernity. Facing acceleration, monochronic or capitalized time, the temporary experiences provided by art have begun to be seen as an alternative way of temporal experience, as a mode of resistance to the hegemonic time of the present. This critical capacity of time and above all its centrality in the historical-artistic debate has reached its climax in recent years, where it has become, as I mentioned at the outset, a problem and an open question and treated in various ways. Christine Ross's recent book (2012) is an example of this emergence of time within today's artistic discourse. It describes a mapping of strategies, practices and problems which I could barely list here.

I began this text by alluding to one of the most obvious issues, the alteration of temporal rhythms in Douglas Gordon's work. His work, like that of many others, such as Stan Douglas, Jesús Segura, Eija-Liisa Ahtila, James Coleman or Dough Aitken, breaches the consumption and capitalization logics increasingly present in the current world of contemporary art through alteration and manipulation of the technologies of the image, that accelerate, interrupt, denaturalize and upset the daily temporal rhythms to produce perturbations in the perception of the images.

Another of the centers of tension in the uses of time in contemporary art is the

relation between past, present and future. The discourses on memory and history bring into play a sense of time as something open and manipulable where past, present and future are connected and in constant process of construction. This happens, for example, in the works of art of Tacita Dean, Matthew Buckingham, Francis Alijs or Rosell Meseguer, artists who, through archive, montage, historical performance or anachronism, rewrite history and bring the past into the present. I have carefully analyzed these practices in *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (Hernández-Navarro, 2012). There I was trying to show how a large number of current artists work as historians, understanding history in a similar way to that deployed by Walter Benjamin in the thirties of the last century –also in an era of change, crisis and dangers–, with history as something latent and alive, which affects the present and is the key to building a future. The time opens up, and the past and the future communicate. In this sense, the crisis in linear time and the advance of time in one direction, forward, are also called into question. These artists seek the hope of change in the past, rather than in utopia, identifying what might have been, the future that inhabited the past, unfulfilled possibilities. It is a work with latent energies, frustrated dreams, utopias of the past, and a kind of archaeology of the future that never happened. The artist acts as a connector of times, as an assembler of different temporal regimes who, by montage and collision, activates possibilities of experience that had not yet been completed.

Another fundamental way of working with time in the present is what, in the face of capitalized time, we could call “affective temporality”. Confronting the machinability of the temporary experience and the idea pointed out by Antonio Negri (2006) that the rhythms of the assembly line and the factory have possessed the modern experience, and that our time has been turned into pure capital, many artists show the temporality through the affects. Consider the synchronized clocks of *Perfect Lovers* (1987), of Félix González-Torres, that mark the time of love, illness and loss; the emotional chronologies *Now, Elsewhere* (2009), of Raqs Media Collective; or even the subjective timing of *One Year Celebration* (2003), of the *Association des temps libérés*, created by Pierre Huyghe to assess downtime beyond work time. In all cases, time becomes emotional, it becomes pure emotional duration, beyond the rhythms of capital.

### Counter-chronologies of contemporary art

Ultimately, one could say that all these reflections on temporality are at the center of the debate about the global world and the times of history. And it happens that one of the consequences of globalization in the field of humanities has been the crisis of historical discourses centered in the West and the linear conception of time. From history, art and philosophy it has been shown –think of the case of Walter Mignolo (2012) among others– how the linear, causal and teleological universal history sense has been disarmed and historical times have begun to be thought of as a multiplicity of lines, traditions and temporary experiences that no longer have a single center or a single direction.

Authors such as Terry Smith (2010) have referred to as “contemporaneity” that present moment in which time has been spatialized and seems to have stopped its inexorable forward path. However, if you think about it, contemporaneity, understood in this way, would be rather the last period of Western history; the moment in which

this history, conceived as a hegemonic and central history, collapses and its gears are broken. What we are witnessing, rather, is the jam of the discursive tools with which Western humanistic disciplines have thought about the world and history. It is the crisis of a whole model of knowledge that has been created through a conception of the world based on the pre-eminence of the West and its history over the rest of the globe. When we enter a period like the present one and demonstrate the importance and centrality of other lines, other modernities, other histories, other concepts and categories, the whole historical discourse, with its tools of analysis, collapses.

Perhaps, it is the art world that has best understood this crisis and has been able to reflect on the structure of the time of the present. In a way, the art of the last decades has become a kind of laboratory to think about the different ways of living and thinking today. Concepts that have emerged within it as “Multiple Modernity” (Keith Moxey) (2013, pp. 11-22), “Altermodernity” (Nicolas Bourriaud) (2009) or “Postcolonial Constellation” (Enwezor) (2008) that have precisely in common an awareness that the world must be thought of as multiple and plural, both spatially and chronologically. The time, histories and ways of experiencing them are manifold and do not walk in a single direction, but must be understood through heterochrony –diverse temporal lines that always work at once, in conflict, in perpetual motion– and the anachronism –discontinuities, jumps, non-successive times that twist on themselves.

The present is thus composed of an amount of times in motion, of pasts that are not just leaving and futures that never came. However, this heterochrony of contemporary experience is constantly threatened by the monochronic of the hegemonic chronological regime that governs globalization. A globalization that is basically a process of large-scale chronological synchronization with the time of capital and Western technology, a reduction of all time at the time of technological progress –a time, which if we think about it, is still the time established in Western modernity.

It is precisely in front of that unique time of technology and globalization, in front of which a whole face of the contemporary art tries to present modalities of resistance through complex temporary experiences. Take, for example, Ursula Biemann’s video-essays, which examine the different temporal regimes of technology, labor, control, exploitation and migration across the globe. Or in photographs of Zoe Leonard’s project *Analogue* (1998-2007), showing the routes of goods from the first to the third world watching how the times and memories of the advanced and obsolete are redefined in each spatial context. Or even in the works of Xu Bing about the impossibility of translation and temporary experiences between East and West, through working with archetypes of Chinese tradition.

There would be almost infinite examples that could be brought to bear on this type of art. But all of them are characterized by time as a working material, a time that can be opened and altered, a time capable of breaking the global rhythms of circulation of capital and introducing chronologies and temporary experiences that tear and fracture any hegemonic temporality. These are, ultimately, “counter-chronologies” that turn the established experiences of power around. Maybe today this is the only thing that the advanced arts have in common: the power to subvert the temporary experience of power.

## References

- Agacinski, S. (2003). *Time passing: Modernity and nostalgia*. New York: Columbia University Press.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern: Tate Triennial Exhibition of Contemporary British Art*. London: Tate Publishing.
- Bourriaud, N., Herman, J., & Schneider, C. (2005). *Postproduction: Culture as screenplay: how art reprograms the world*. New York: Lukas & Sternberg.
- DeLillo, D. (2010). *Point Omega: A novel*. New York: Scribner.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Enwezor, O. (2008). "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", en Smith, T., Enwezor, O., y Condee, N., eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, pp. 207-235.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood: Essays and reviews*. Chicago [Ill.]: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1961). *Art and culture: Critical essays*. Boston: Beacon Press.
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Krauss, R. E. (1977). *Passages in modern sculpture*. New York: Viking Press.
- Kubler, G. (2008). *The shape of time: Remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press.
- Lee, P. M. (2004). *Chronophobia: On time in the art of the 1960's*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Martin, J. (1999). "Returning the gaze: The American response to the French critique of ocularcentrism". *Perspectives on embodiment: The intersection of nature and culture*, 110-114.
- Mignolo, W. (2012). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Moxey, K. P. F. (2013). *Visual time: The image in history*. Durham: Duke University Press.
- Negri, A. (2006). *Fábricas del sujeto/ontología de la subversión: antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*. Madrid: Akal.
- Rosa, H., & Trejo-Mathys, J. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. New York: Columbia University Press.
- Ross, C. (2012). *The past is the present; it's the future too: The temporal turn in contemporary art*. New York: Continuum.
- Smith, T. (2010). "The state of art history: contemporary art". *The Art Bulletin*, 92(4), 366-383.
- Virilio, P., & Polizzotti, M. (2006). *Speed and politics: An essay on dromology*. Los Angeles, CA: Semiotext(e).



ENRIC MIRA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA.

Doctor en Filosofía y CC. de la Educación por la Universidad de Valencia, es profesor en el Departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante.

## Temporalidades fotográficas: Inmovilidad, expansión y disolución

### Inmovilidad vs. movilidad

La distinción entre movimiento e inmovilidad ha estado siempre vinculada a oposición entre imágenes fijas y móviles, dos categorías cuyos respectivos epítomes, en el dominio de las imágenes técnicas, han estado representados por la fotografía y el cine. Esta suerte de doble paradigma movimiento/inmovilidad ha servido de respaldo para una visión estructural de las relaciones entre ambos medios, tendente a destacar antes las diferencias que las conexiones, poniendo en juego la polarización de dos modelos de temporalidad. Peter Wollen (2007) dio expresión a este antagonismo sirviéndose de las figuras del fuego y el hielo. El incesante movimiento del cine, su constante parpadeo de luces y sombras, es como las llamas en la chimenea; mientras que la inmovilidad de la fotografía es como la criogenia que preserva a los objetos congelados del deterioro. Si el movimiento cinematográfico otorga a la imagen una presencia asociada con el presente, con el "flujo de la vida" del que hablara Siegfried Kracauer (1990, pp. 102-103), el momento fotográfico detenido en el tiempo, en su inmovilidad, no testificaría sino la certeza de un pasado —ya ausente— que, como revelara magistralmente Roland Barthes (1996, p. 115 y ss.), llevaría consigo el espectro de la muerte. O por decirlo con las palabras del crítico y teórico del cine André Bazin, si la fotografía es un intento de "embalsamar" el tiempo y "sustraerlo a su propia corrupción," el cine, por el contrario, no se "limita a conservarnos el objeto detenido un instante" —como el cuerpo fósil de un insecto en ámbar— sino a liberar al arte de su "catalepsia convulsiva" (Bazin, 2001, pp. 28-29).

Estas diferencias radicales en la articulación temporal de cada medio han comportado todo un conjunto de consecuencias imbricadas con sus respectivos modos de representación de la realidad y estructuración de sus dimensiones narrativas. El imperativo de la modernidad de acotar la especificidad de los medios artísticos fue lo que



ha impulsó la necesidad de reconocer las características estético-artísticas definitorias de las identidades del cine y la fotografía. Y aunque el ambos comparten una misma base tecnológica —y ontológica— como dispositivos de registro de la realidad, tal como asumieron Kracauer y Bazin en sus ideas sobre el realismo cinematográfico, ello no ha sido óbice para que se haya tendido a priorizar desde cierto punto de vista teórico la cualidad móvil y narrativa del cine sobre la estática y silente persistencia de la fotografía, cuyo contrapunto intelectual, por lo demás, estuvo emblemáticamente representado por Barthes. Dicho lo cual, sin embargo, nos tenemos que apresurar a precisar que no es menos cierto que una ortodoxa contraposición entre cine y fotografía queda pronto relativizada cuando se mira a la historia de las relaciones entre ambos medios, especialmente en el dominio del arte, y se comprueba cómo este intento de escisión choca con una toda serie de mutuas contaminaciones que tuvieron lugar a lo largo del pasado el siglo hasta la más inmediata actualidad de la era digital. Curiosamente, mientras que en sus orígenes el cine y la fotografía, como nuevos medios, tuvieron un gran cuidado en marcar su especificidad respecto a medios antiguos como el teatro y la pintura que podrían contar como sus antecesores no mecánicos, en el periodo de las vanguardias históricas fueron en cambio bastantes flexibles a la hora de delimitar estrictas diferencias entre ellos.

De las premisas que citábamos al principio de este texto, Wollen concluía, no sin cierta ironía, que “el fuego derretirá el hielo, y entonces el hielo derretido apagará el fuego” (Wollen, 2007, p. 110). Para el teórico inglés, esta interacción entre fotografía y cine viene a poner al descubierto la compleja relación de ambos medios con el tiempo y su paradójica implicación con los conceptos de movimiento e inmovilidad. La fotografía siendo esencialmente estática representa y significa un evento cuyo tiempo oscila entre la instantánea y la duración (De Duve, 2013); en tanto que en el cine, por el contrario, el movimiento fílmico es resultante de un elemento inmóvil, el fotograma. No obstante, en el momento actual de dominio de las imágenes digitales la paradoja entre movilidad e inmovilidad parece disolverse en la medida que ambos medios se funden y se transforman en un proceso de creciente desmaterialización de la imagen, tanto por la pérdida de objetualidad de las propias imágenes convertidas en meros archivos de datos como por su cada vez más magra relación ontológica con el mundo objetivo. En un horizonte en el que las imágenes de síntesis acabarán conformando por sí mismas lo que virtualmente identifiquemos como realidad, el corolario de Wollen adquiere un nuevo sentido. Ya no habrá más hielo ni fuego y lo que quedará será agua líquida, fluido intrínsecamente maleable. De la digresión entre imagen fija y en movimiento hemos pasado a un punto de (con) fusión de ambas categorías de imágenes, sin una efectiva distinción en cuanto a la producción de sus respectivos modos de temporalidad. Hoy en día las nociones de fotografía y cine todavía forman parte de nuestros esquemas visuales y de pensamiento pero están probablemente condenadas a la obsolescencia, al menos en el modo en que las hemos conocido y utilizado a lo largo del siglo XX. Es probable que, antes o después, la escisión entre inmovilidad y movilidad acabe debilitándose como criterio tipológico de ordenación de las imágenes, por efecto de una tecnología en la que imagen fija y en movimiento tienden a converger, tanto en las condiciones en que son producidas y visualizadas —y si el es caso manipuladas— como en los términos

en que son distribuidas y percibidas. Las diferencias materiales entre ambos tipos de imágenes parece, entonces, disolverse en el marco de la cultura digital post-fotográfica y post-cinematográfica, donde nuestra experiencia del espacio y el tiempo se está viendo profundamente alterada. Aunque también podríamos pensar que si la historia de sus relaciones ha estado plagada de interacciones y no por ello la brecha ontológica entre movimiento e inmovilidad ha desaparecido, tal vez sea porque tal distinción todavía resulta imprescindible en nuestro esquema epistemológico. Como sugiere David Company, “ninguno [cine y fotografía] ha cambiado fundamentalmente desde su invención, pero esto no les ha impedido cambiar en todos los demás aspectos” (Company, 2008, p. 147).

Por tanto, si movilidad e inmovilidad son los términos que acotan, al menos como puntos de partida y de llegada, el marco estructural para el estudio de las relaciones entre el cine y la fotografía, nos deberemos plantear en qué medida esta dualidad corresponde a la estricta división de los medios y sus tipos de imágenes, de qué manera se ha visto alterada por sus realizaciones históricas, si se puede desbordar teóricamente a través de otras articulaciones conceptuales y si su emergencia coincide o antecede a la aparición del medio cinematográfico. Empezaremos por esta última cuestión.

### **Genealogía de la oposición movimiento/inmovilidad**

En la presentación pública del cinematógrafo que Auguste y Louis Lumière realizaron en 1895, lo primero que vieron los asistentes a la proyección fue una fotografía fija sobre la pantalla que unos instantes después entraba repentinamente en movimiento cuando la manivela del proyector comenzaba a girar. Este simple y casi anecdótico hecho pone al descubierto la paradójica identidad del cine que concita el fotograma inmóvil con la ilusión de movimiento surgido de su encadenamiento mecánico. Inmovilidad y movimiento coexistiendo simultáneamente como elementos constituyentes del medio cinematográfico y guardando un orden interno: uno se presenta, se realiza, primero; el otro aparece, surge, a continuación. Tal vez por ello, en ciertos momentos se ha visto el cine como el resultado de una conjunción lineal de fotografía más movimiento, interpretando la anterioridad histórica del invento fotográfico como prioridad causal en la aparición del invento cinematográfico. Se trata, sin duda, de visiones que pueden resultar demasiadas simplificadas y que requieren ser revisadas críticamente. La mejor visión genealógica del enlace histórico entre ambos medios y de cómo las cuestiones estructurales de inmovilidad y movimiento entran en juego en la concepción de las imágenes, la ofrecen los estudios sobre la cronofotografía que surge en las postrimerías del siglo XIX de la mano de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey.

Las cronofotografías consistían en series de instantáneas fotográficas que registraban los fugaces movimientos de la locomoción animal y humana, poniendo a la vista acciones y gestos que escapaban a la percepción natural del ojo humano. Las de Muybridge estaban formadas por una secuencia de instantáneas obtenidas mediante una batería de cámaras dispuestas en línea para la captación del movimiento; las de Marey, realizadas con la escopeta fotográfica de su invención, reflejaban las consecutivas exposiciones de un movimiento superpuestas en una sola imagen. El movimiento, fenómeno basado en la continuidad, se había logrado descomponer —y por tanto analizar—

en una sucesión de instantes congelados. Un interés científico, fundamentalmente relacionado con la anatomía y fisiología, respaldaba buena parte de las investigaciones cronofotográficas. Gracias a los avances técnicos en las emulsiones fotosensibles y el mecanismo de obturación de la cámara, la exposición fotográfica se redujo a una fracción mínima de tiempo y la fotografía alcanzaba su plena realización como instantánea. Al mismo tiempo, en esta época dominada por la idea de progreso y fascinada por la velocidad de la vida moderna, la cronofotografía no fue ajena a todo un conjunto de prácticas sociales de entretenimiento popular, relacionadas con la experiencia del movimiento, que surgieron con la invención de dispositivos ópticos como el praxinoscopio o el zootropo.<sup>1</sup> Entretanto, el mundo del arte quedaba conmocionado e impulsado a una crisis en la representación pictórica de los cuerpos en movimiento, intentando asimilar conceptualmente la objetiva “verdad científica” de la cronofotografía con la “verdad artística” expresada por la pintura (Gombrich, 1987; Musser, 2005).

Primero la cronofotografía había aportado la descomposición en instantáneas del movimiento, después, el cinematógrafo de los hermanos Lumière lo reconstruía como imagen móvil a partir precisamente de los fragmentos inmóviles de los fotogramas.<sup>2</sup> Sin embargo, esta evidente proximidad entre la cronofotografía y el cinematógrafo por compartir una filiación fotográfica, la interconexión entre el continuo de instantáneas de la cronofotografía con el cine, ha sido evaluada de diferentes modos. Company (2008, p. 24), por ejemplo, ha destacado la incompatibilidad de las ideas sobre la verdad de las imágenes y de las nociones de tiempo y movimiento que comportan cada uno de estos dispositivos para poner el acento sobre los temas de representación como estrategia para entender las relaciones entre movimiento e inmovilidad. El teórico francés Alain Jaubert, por su parte, señaló la necesidad de no centrar exclusivamente el análisis de las relaciones en torno al criterio móvil/estático y poner el acento genealógico en una específica forma documental de la fotografía que, menos sometida a las leyes plásticas de la pintura, surge mediado el siglo XIX de la mano del fotógrafo Felice Beato quien concibió el documento fotográfico como una secuencia de imágenes siguiendo la estructura de inicio, acción y desenlace que no sólo imprime un carácter narrativo sino también un cierto sentido del movimiento a las imágenes fotográficas.<sup>3</sup>

Sin descartar el interés de estas propuestas teóricas queremos insistir en el hecho ineluctable de que la imagen fotográfica, en tanto que instantánea producida como parte de una serie de intervalos regulares, es el resultado de la descomposición del movimiento en la cronofotografía y también el elemento —como fotograma— para su síntesis en el cine. Si Deleuze ya señaló que “el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento (...) en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad” (1984, p. 18), planteamientos posteriores como el

1 En este contexto, no sorprende que Muybridge copiara las fotografías de su trabajo *Horse in motion* (1878) en forma de siluetas para ser visionadas en un zoopraxiscopio, aparato de animación de imágenes creado por él mismo en 1879.

2 Tanto Muybridge como Marey fueron testigos indiferentes de la aparición del cinematógrafo, incluso éste último llegó a cuestionar a los mismos Lumière el interés del cinematógrafo pues reproducía lo que el ojo podía ver, a diferencia de sus cronofotografías que permitían ver lo invisible.

3 Las fotografías de Felice Beato sobre la Segunda Guerra del Opio en China (1856-1860) constituyen el primer trabajo de documentación fotográfica preocupado por reflejar narrativamente el desarrollo de una campaña militar.

de Mary Ann Doane (2006) han afinado sobre esta relación para desentrañar una compleja relación que sigue recogiendo el eco de las paradojas de Zenón y las reflexiones bergsonianas sobre el tiempo y el movimiento. Para la investigadora norteamericana la continuidad temporal del cine esconde un tiempo perdido o zona de oscuridad, representada por los intervalos entre las instantáneas de los fotogramas, que se ha de mantener invisible —desconocida— como condición necesaria para que emerja el movimiento cinematográfico. De esta manera, al ocultar su propia dependencia de la imagen inmóvil, el cine no hace sino asumir que la inmovilidad de la imagen fotográfica actúa como condición de posibilidad, tanto técnica como conceptualmente, de la ilusión fílmica de movimiento (Doane, 2010, p. 64).<sup>4</sup> Aunque los principios técnicos de la instantánea se mantengan intactos en el cine —fotograma— y en la fotografía, es cierto que el sentido de la instantánea como unidad estática no es el mismo: en el cine se inserta en un contexto cuya finalidad discursiva está ausente en el otro.<sup>5</sup> Todo ello indica que es en la fase cronofotográfica de la imagen cuando comienza a consolidarse la oposición paradigmática entre inmovilidad y movimiento, y por tanto de las instancias mediales del cine y la fotografía, que articulará la cultura visual del siglo XX. Una oposición que se efectuará ante todo en términos de complementariedad y no tanto de exclusión, de manera que de la polaridad entre inmovilidad y movimiento surgirá todo un productivo juego de tensiones e interdependencias, especialmente significativas en el dominio de las prácticas artísticas.<sup>6</sup>

## La expansión narrativa de la fotografía

Las relaciones entre el cine y la fotografía en el seno del arte han sido complejas y no exentas de tensiones en la medida que las cualidades técnicas y estéticas de uno se han visto codiciadas y adoptadas por el otro, en una mezcla de códigos que incluso ha trascendido la estricta dualidad medial implicando al vídeo, la pintura y las artes escénicas. Por ello, como ha apuntado Philippe Dubois, se exige que el análisis de estas relaciones sea oblicuo y transversal, “imaginando a uno iluminado por el otro, a uno a través del otro, en el otro, por el otro o como otro” (1995, p. 152). Sólo así será posible entender que el encuentro tiene lugar verdaderamente cuando el cine y la fotografía reflexionan con sus propios medios pero sin renunciar a servirse del otro, esto es, sin que su especificidad se convierta en una traba que los limite. Mediante la incorporación de recursos como el montaje o las series, la fotografía ha ahondado en su dimensión temporal; con la explícita integración del fotograma y la fotografía filmada, el cine ha

4 Por su parte la profesora María Tortajada ha profundizado en la raíz cronofotográfica de esta relación, inspirada por las ideas de Henri Bergson sobre el cine en *La evolución creadora* (1907) y sobre la fotografía en *Materia y Memoria* (1896), con una lectura del filósofo de la intuición que se distancia de la muy influyente realizada por Deleuze (1984).

5 Como adelantara el cineasta soviético de vanguardia Dziga Vertov “el fotograma no es un simple retorno a la fotografía” sino que “constituye el elemento genético de la imagen,” es “la vibración, la sollicitación elemental de la que el movimiento se compone a cada instante,” citado por Deleuze (1984: 125) en apoyo de su concepto de imagen-movimiento en su variedad como imagen-percepción. Un punto de vista que, por otra parte, choca frontalmente con la postura de Barthes (1995) que privilegia la fijación del fotograma individual sobre el continuo narrativo del movimiento cinematográfico.

6 Es interesante señalar también la existencia histórica de otros usos sociales de la imagen ligados al entretenimiento y la publicidad, así como de discursos tan dispares como la pedagogía o la medicina, que han sido una oportunidad para que cine y fotografía intermediaran en términos distintos a los del arte y la estética. Para este tema se pueden consultar Chéroux (2012) y Taillibert (2012).

convertido la inmovilidad en un motivo estético y en forma de reflexión. Estrategias experimentales que, a nuestro juicio, no dispersan las identidades de ambos medios sino que, al contrario, ayudan a profundizar en la comprensión de la naturaleza narrativa de la fotografía y de la naturaleza fotográfica del cine.

Según una idea muy asentada en nuestra cultura icónica la fotografía adolece de una inherente deficiencia narrativa, un hecho que destaca de modo especial cuando se la pone en relación el cine. En general, como asentara John Szarkowski en la exposición en *The Photographer's Eye* (1964, p. 42) se considera que la detención del tiempo propia de la instantánea fotográfica imposibilita captar adecuadamente el flujo temporal y, por tanto, instituir un relato, una narración mientras la imagen deriva hacia lo simbólico. Dicho de otro modo, la fotografía, constreñida por su cualidad referencial en tanto que fragmento sin espesor temporal, bloquearía cualquier posibilidad de generar un efecto de ficción y así crear un sentido narrativo para las imágenes. Una idea que, como ahora mostraremos, ha sido radicalmente cuestionada revisando, una vez, el modelo reduccionista de la temporalidad como instante asociado a la fotografía, y otras, destacando la importancia de los procesos de lectura de las imágenes por parte del espectador (Baetens, Streitberger, & Van Gelder, 2010).

Durante el periodo de las vanguardias históricas, y en especial en el constructivismo soviético de los años veinte con figuras como Dziga Vertov, El Lissitzky, Varvara Stepanova y Alexander Rodchenko, la fotografía y el cine comenzaron a compartir el montaje como principio estético igualmente aplicable a las imágenes fijas y en movimiento.<sup>7</sup> La toma, fotográfica o cinematográfica, se interpretaba no sólo como un encuadre dinámico sobre la realidad —angulaciones, picados, primeros planos (...)— sino fundamentalmente como un fragmento, una toma parcial, una elección entre otras posibles —ni definitiva ni última pues eran posibles sucesivos disparos o registros de un mismo tema— que requería de su montaje con otras imágenes para estructurar un mensaje visual, ya fuese mediante la ordenación de los fotogramas dentro de la secuencia fílmica o en la disposición de las fotografías en la página impresa. La cuestión para estos artistas no era la descripción del movimiento sino la construcción de un movimiento interno que dinamizara el tema de representación y que además movilizara a la audiencia. Con el constructivismo, puntualiza Campy, “las fotos fijas comenzaron a parecer como fotogramas fílmicos, mientras que las películas casi eran construidas a partir de tomas fotográficas fijas” (2008, p. 31).

La idea de montaje se expandió entre las vanguardias de múltiples formas. Las secuencias, las series, las dobles impresiones, las exposiciones múltiples, los fotocollages, los fotomontajes o las yuxtaposiciones conformaron todo un repertorio que traducía los principios básicos del montaje, a la vez que apuntalaban la dimensión narrativa de la fotografía sobre la base de sus relaciones con el cine. Procedimientos que supusieron una radical diferencia con la creencia de que el potencial de la fotografía

7 Es verdad que previamente, en la década de los años diez, los dadaístas berlineses inventaron el término “fotomontaje” a partir de la noción de montaje, asociándolo con el modo de producción industrial basado en el ensamblaje de piezas y con los valores modernos de lo mecánico, lo funcional y lo impersonal, sin relación con las connotaciones cinematográficas que después le imprimió el constructivismo soviético. Los dadaístas se interesaron por el montaje como la articulación —la fricción— en una imagen de fragmentos fotográficos heterogéneos, apropiados de revistas, periódicos o anuncios publicitarios (Lugon, 2012, p. 145).

reside en su singularidad como imagen individual, cuyo epítome representaría después la poética del instante decisivo enunciada por Cartier-Bresson en los años cincuenta.

Es relevante destacar cómo en este momento histórico la página impresa se convirtió en un fecundo medio para explorar las interacciones entre cine y fotografía. Por un lado, el cine, como imagen en movimiento, inspiró la adopción de estructuras secuenciales que dinamizaban la maquetación de revistas y libros donde la imagen primaba sobre el texto haciendo uso de la alienación de ráfagas de instantáneas, de la disposición de tiras fotográficas en horizontal o en vertical sobre los ejes de la página, así como de la superposición y la contraposición de imágenes. Desde comienzos del siglo XX, periódicos, revistas ilustradas y publicidad incorporaron estos procedimientos de diseño visual como estrategia comunicativa de sus contenidos. El libro *Foto-auge/oeil et photo/photo-eye* (1929) de Franz Roh y Jan Tschichold, publicado como catálogo de *Film und Foto*,<sup>8</sup> la primera exposición que reunía cine y fotografía en un marco artístico, contaría como un ejemplo de la implementación de estas estrategias en la edición fotográfica. Esta superación del carácter de imagen individual de la fotografía a través de la articulación de imágenes en la página impresa del libro recorrerá todo el siglo XX, constituyendo una de las formas más sólidas de la moderna expresión fotográfica y su estructura narrativa. *Métal* (1928) de Germaine Krull, *Antlitz der zeit* (1929) de August Sander, *Die Welt ist schön* (1929) de Albert Renger-Patsch, *The English at Home* (1936) de Bill Brandt o *American Photographs* (1938) de Walker Evans bastarían como ramillete de excelentes ejemplos de lo que, prometiendo otra clase de verdad: “una verdad sólo disponible en los intersticios entre las imágenes, en el movimiento de una imagen a la siguiente.”<sup>9</sup>

De modo paralelo, en estos años de entreguerras, surgía otro procedimiento consistente en la extracción de fotogramas fílmicos para su reproducción como fotografías en libros y revistas. Este paso del flujo continuo de la proyección a la estabilidad de la impresión sobre papel en revistas sirvió, en el caso del cine de vanguardia, para el conocimiento popular de esta innovadora forma de expresión cinematográfica. Pero el producto más relevante de esta convergencia de medios lo constituyeron los libros en los que se plasmaba explícitamente el intento de poner en movimiento las imágenes fijas extraídas de las películas mediante procedimientos gráficos y de maquetación, jugando con la secuencialidad de la sucesión de las hojas y con la simultaneidad que impone el marco de cada página, en un aparente traición de la especificidad fílmica. Libros tan singulares como *Yaponskoie kino* (1928) de El Lissitzky, *Le Cinéma en URSS* (1936) de Alexander Rodchenko y Varvara Stepanova o *Filmgegner von heut. Filmfreunde von morgen* (1929) de Hans Richter —también aparecido a raíz de *Film und Foto*— muestran todo un arco de posibilidades de este otro régimen visual que se abre con la página impresa como “meta-medio,” como una especie de “maquinaria” que con sus propios recursos “pone en movimiento” a las imágenes fijas (Albera, 2007; Frizot). No

8 La exposición tuvo lugar en Stuttgart en 1929 organizada por la Deutsche Werkbund, después estuvo itinerante por Alemania y en 1931 recaló en Japón, en las ciudades de Tokyo y Osaka.

9 Blake Stimson (2007, p. 96) ha definido como “ensayo fotográfico” este tipo de trabajos concebidos como secuencias o series de imágenes. En su opinión, el ensayo fotográfico surge como un modo intermedio entre el conocimiento analítico del movimiento proporcionada por la cronofotografía y la sutura o reanimación de los instantes producida por el cine para crear una experiencia vitalista del movimiento y la duración, mostrando “una verdad sólo disponible en los intersticios entre las imágenes, en el movimiento de una imagen a la siguiente.”

sorprende que un tiempo después Moholy-Nagy, director por entonces del Institut of Design en Chicago, insistiera en que las series fotográficas, en su naturaleza secuencial, son la culminación lógica de la fotografía como “visión en movimiento” (Moholy-Nagy, 2007, p. 83).

La segunda mitad del siglo XX asistió a la aparición del Pop Art, el Minimal y el Conceptual Art y con ellos al surgimiento de una serie de nuevos planteamientos artísticos que desbordaban los límites tradicionalmente asignados a las disciplinas artísticas. La idea de una especificidad formal quedaba diluida en un proceso de hibridación en el que se entrecruzaban los nuevos medios técnicos y los géneros tradicionales de la pintura, el dibujo y la escultura, con la fotografía desempeñando un papel central en la revisión del concepto tradicional del arte. Durante la década de los setenta, esta hibridación medial desencadenó un efecto desmaterializador y performativo en el arte: las obras más que como objetos —de identidad física única, permanente y aurática— se constituían para una específica situación espacial y una específica duración temporal, privilegiando la presencia del espectador como factor integrante de la misma realización de la obra (Crimp, 2005). A partir de este momento, las instalaciones artísticas que trabajan con imágenes fotográficas adquieren un gran protagonismo. Dubois ha estudiado las consecuencias de este procedimiento para la fotografía, analizando la transformación en los modos de captar el tiempo y el espacio a través de este tipo de obras a fin de comprobar cómo se supera el rectángulo unitario y cerrado de la imagen fotográfica sencilla dentro de una reorganización de la visión. A juicio del teórico belga, se trata de una evolución fundamental en la fotografía que procede de la influencia del cine, “como una trasposición de esta extensión de la percepción del mundo por la imagen que ha impuesto el cine” (Dubois, 2001, p. 140). De la fotografía como captación de un fragmento encerrado espacio-temporalmente a una pulsión de su desbordamiento que insertaría un efecto cinematográfico en la fotografía. Por un lado, el uso de recursos —introducidos en los años cincuenta por William Klein y Robert Frank— como el desenfoque, las imágenes movidas o vibratorias son un intento fotográfico de apresar los movimientos del tiempo, el espesor temporal no de la ilusión cinematográfica sino del “movimiento interior (...) el implícito temblor que agita secretamente cada cosa” (Dubois, 2001, p. 141). Por otro, el uso del formato panorámico y de las imágenes de grandes dimensiones son también un muestra de esta voluntad de superar la limitación del marco-recorte fotográfico, de abrir una especie de barrido o recorrido ampliado de la mirada (Dubois, 2001, p. 141).

Junto a estas estrategias enunciativas, el discurso artístico de la fotografía también ha estado ligado a planteamientos críticos de la representación, en particular a través de la fragmentación, la apropiación y el montaje. Recursos que, como hemos comprobado, ya fueron puestos en juego por las vanguardias históricas habían puesto en juego pero que con la aparición de la tecnología digital a finales del siglo XX adquieren una nueva dimensión deconstructiva y narrativa. La entidad de las fotografías es la de ser esencialmente fragmentos, recortes de espacio y de tiempo usurpados al continuum de lo real, y las tecnologías del ordenador permiten el montaje o reordenación de estos fragmentos heterogéneos mediante una sutura imperceptible. Si el fotomontaje vanguardista era deudor del collage y de su factura de costuras aún toscas, el fotomontaje digital, por el contrario, salvaguarda una apariencia de organicidad que

no es gratuita o esteticista —el retorno al orden de un realismo analógico— sino que puede tener, como Walter Benjamin atribuía al “inconsciente óptico” de la fotografía, un potencial desvelador y crítico. En el fondo ya no se trata de “representar” la realidad sino, como sugirió José Luis Brea, de “poner en escena segmentos enunciativos que arrojen duda sobre el orden de la representación establecido.” Al componer los distintos fragmentos visuales en la realización visual del fotomontaje, el dispositivo del ordenador, de acuerdo con el análisis de Brea, actuaría como “un segundo obturador” que no congela el tiempo sino que lo convierte en un “instante-devenir” que, a través de la lectura de la imagen, da lugar a una “cinematización” interna de la imagen, deslizando su significado hacia lo cinematográfico y lo literario (Brea, 1996, p. 21).

Podemos afirmar, en conclusión, que la dimensión narrativa y cinematográfica de la fotografía surge en el periodo de las vanguardias históricas como una consecuencia de la conquista de la instantaneidad que proporcionaba la fotografía y, a la vez, del reconocimiento de sus limitaciones como producto visual asilado —esa insuperable contradicción de la instantánea de aspirar representar el movimiento a costa de paralizarlo— mediante la articulación de series y secuencias de imágenes capaces de capturar, gracias a una especie de expansión de su tiempo interior, la profundidad temporal de la vida y los matices de su permanente transformación, siempre con el horizonte del cine como modelo. Los desarrollos artísticos de las neovanguardias de las últimas décadas del siglo XX no han hecho sino deconstruir la idea de la instantaneidad de la fotografía como unidad estética para dar paso a otras formas fotográficas —desde las instalaciones multimedia y las escenificaciones fotográfica a la vertiente digital del fotomontaje— en las que las imágenes fotográficas son elementos de un conjunto interactuando con otros medios en el seno de diferentes contextos artísticos y culturales (Baetens, 2006; Guido & Olivier, 2012; Mah, 2010).

### Inmovilidad y movimiento narrativo fílmico

ahora queremos abordar cómo el cine ha experimentado con la construcción de un relato jugando precisamente con la idea de inmovilidad y la detención del tiempo, ya sea mediante la filmación de fotografías y la incorporación fotogramas congelados en la sucesión fílmica, o bien mediante la ralentización de las imágenes y el recurso a las tomas largas.

El planteamiento de un tiempo narrativo dominado por la lentitud surge en el cine a partir de los años cincuenta como respuesta crítica a un entorno cada vez más dominado por la vorágine de la cultura televisiva y la industria hollywoodiense del entretenimiento y el espectáculo. Si durante las primeras décadas del siglo XX el fenómeno de la velocidad había inspirado las formas de visión del cine y la fotografía de vanguardia, tras la Segunda Guerra Mundial, la idea un tiempo acelerado pierde su crédito como revulsivo y la lentitud se impone como nueva estrategia “radical” de reflexión artística que no cesará de desarrollarse desde entonces (Campany, 2007b; Font, 2001). Cineastas como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovsky, Wim Wenders, Agnès Warda o Krzysztof Kieslowski pueden ser citados, entre otros muchos, dentro de este planteamiento cinematográfico contemplativo. Una forma de hacer cine en la que la ralentización del tempo narrativo sirvió para abrir un espacio de reflexión filosófica y estética dentro del

mismo film (Company, 2008, p. 37). Por su parte, Raymond Bellour ha sugerido que este tipo de cine que asocia el movimiento cinematográfico con su interrupción o ralentización constituiría una “segunda historia del cine” todavía desatendida y que se remontaría a los comienzos del siglo XX con la figura de D.W. Griffith y que llegaría hasta nuestros días con el giro hacia “lo fotográfico” de autores de cineastas como Jean-Luc Godard o el más reciente Wong Kar-Wai como parte de esa lista anteriormente citada (Bellour, 2008).<sup>10</sup>

En los años sesenta y setenta surge un cine experimental que también participó de un interés por la inmovilidad y la lentitud pero esta vez mediado por una vocación autorreflexiva, de interrogación sobre el propio funcionamiento del cine como lenguaje y/o como dispositivo de visión y percepción, con paradigmáticos ejemplos como *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *Wavelength* (1967) de Michel Snow o *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.<sup>11</sup> Películas en las que la relación entre cine y fotografía aparece como algo inextricable, donde las imágenes fotográficas se inscriben con toda su ambigüedad, dotadas de una densa profundidad y, al mismo tiempo, de una superficialidad opaca e impenetrable. Hecho que prueba, como ha escrito Mary Ann Doane, que el cine, a pesar de tener su propia historia, se ha vuelto hacia la fotografía como generadora de “dilemas epistemológicos” capaces de contaminar la propia estructura temporal y narrativa cinematográfica (Doane, 2010, p. 67).<sup>12</sup> En discusión con las reflexiones barthesianas sobre la fotografía, Raymond Bellour fue de los primeros teóricos en reflexionar sobre la captación de una película “a través del espectro de la fotografía” y cómo el tratamiento de lo inmóvil fotográfico mediante la inserción de imágenes congeladas, interrupciones del movimiento o gestos inmovilizados, modifican el sentido y el hilo de la historia narrada (Bellour, 2010) y, sobre todo, tiene el turbador efecto de despegar al espectador de la ficción cinematográfica y su flujo temporal tornándolo un “espectador pensativo” (Bellour, 2002).<sup>13</sup>

Roland Barthes nunca ocultó su escasa estima por el cine y las formas narrativas que someten al espectador a la irreversibilidad del vector del tiempo lineal, frente a su fascinación por la inmovilidad de la fotografía que permite otro modo de contemplación. Mientras la imagen cinematográfica es fugaz y nos lleva con ella en su fuga, la fotográfica nunca se deja asir por completo; mientras en el cine “no soy libre de cerrar los ojos” sometido a la voraz continuidad de una ilusión de vida, en la fotografía he de “cerrar los ojos” y dejar que el *punctum* llegue como una alucinación “hasta la concien-

10 Company (2008, pp. 94-118) ofrece una revisión de la presencia de las fotografías y su función narrativa en diferentes películas cinematográficas.

11 Dentro de este planteamiento general de un cine volcado hacia el modelo de narración ralentizada —tan poco comercial y, la mayoría de las veces, marginal— Dubois se ha referido a un “cine fotográfico” como género realizado por cineastas que son por igual fotógrafos, algunas de cuyas películas son de carácter autobiográfico. Se trata de una suerte de “cine del yo,” de puesta en escena cinematográfica del sujeto, que el teórico francés identifica en ciertas producciones de Raymond Depardon, Agnès Varda, Chris Marker, Robert Frank y Hollis Frampton (Dubois, 1995). Como contrapunto a esta perspectiva de fotógrafos convertidos al cine podemos traer a colación los nombres de David Lynch, Abbas Kiarostami, Dennis Hopper, Peter Greenaway, Wim Wenders, John Waters o Carlos Saura como autores que han dado a luz a una notable obra fotográfica inseparable de sus trabajos como directores de cine. Cf. Exit, n° 3, 2001, número monográfico titulado “Fuera de escena” dedicado a la fotografía realizada por cineastas y en particular a la obra de Wim Wenders y John Waters.

12 De entre los filmes citados merece una mención especial el ya referido *La Jetée* de Chris Marker, una personal reflexión sobre el paso del tiempo, la memoria y el futuro convertida en referente imprescindible del cine realizado a partir de fotografías y fotogramas. Un cuidado análisis de esta obra se encuentra en Orlow (2007).

13 Para una revisión de este concepto Cf. Mulvey (2006b).

cia afectiva” (Barthes, 1990, pp. 105, 197); mientras el cine impone su tiempo de lectura, en la fotografía este tiempo es prerrogativa del espectador como una especie, según expresión de Wollen, de “tiempo de reescritura libre” (Wollen, 2007, p. 108). En suma, para Barthes, la fotografía es esencialmente “pensativa” mientras que el cine carece de esa “pensatividad” (Barthes, 1990, pp. 81, 106).<sup>14</sup> No sorprende que el mismo autor apuntara que el cine sea, junto a las artes plásticas, un medio de “domesticación” de la fotografía, un recurso para “templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira” (Barthes, 1990, pp. 196-197), aunque con ello dejara la puerta abierta a una contaminación inversa por la que, tal como ha propuesto Bellour, la inervación del cine por lo fotográfico posibilita un espectador de cine más pensativo que el que concibiera el maestro francés.

En línea con la irrupción de la inmovilidad fotográfica en el cine, la detención y la ralentización del movimiento fílmico, Mulvey ha indagado sobre el modo en que la aparición de nuevos dispositivos tecnológicos como el vídeo, el DVD o la edición digital en ordenadores personales han reconfigurado por completo la naturaleza del espectador y la forma de contemplación del cine de celuloide. Gracias al control que el espectador posee sobre el proceso de visionado de las películas, éste tiene ahora tiempo para “parar, mirar y pensar.” Si desde sus orígenes la magia del cine ha sido identificada con su habilidad para crear la ilusión de movimiento, en estos momentos, perversa y paradójicamente, como precisa la teórica y cineasta británica, la magia surge cuando la imagen en movimiento es detenida y “el espectador pensativo puede descubrir en la imagen de celuloide más de lo que puede ser visto a veinticuatro fotogramas por segundo.”<sup>15</sup> Una nueva visibilidad de la inmovilidad constitutiva del cine y otra lectura de su linealidad narrativa son posibles gracias a esta nueva relación surgida entre los nuevos medios tecnológicos y el celuloide.<sup>16</sup>

Posteriormente, la misma Mulvey revisó esta idea desde la perspectiva psicoanalítica en su artículo “Placer visual y cine narrativo” (2001). Según este texto el cine narrativo clásico alberga una indisoluble paradoja: mientras promueve el placer fílmico a través de una mirada voyeurista, la presencia femenina consustancial al espectáculo narrativo induce una mirada fetichista en el espectador.<sup>17</sup> Dicha presencia, en su dimensión erótica, actuaría contra la naturaleza diegética de este tipo de cine al provocar momentos de contemplación que supondrían una especie de congelación del flujo de la acción: la imagen fémina surgiría así como “un fetiche intruso, estático,

14 Esto justifica su interés por el fotograma como esencia de “lo fílmico,” como elemento aislado del flujo narrativo que “se ríe del tiempo lógico” y permite “una auténtica mutación de la lectura” que deja aflorar el “sentido obtuso” reprimido por el film (Barthes 1995, p. 67).

15 Para este análisis del cambio de mirada del espectador a raíz de la introducción de los nuevos dispositivos se puede consultar Mulvey (2006b, pp. 7-16).

16 En paralelo a este fenómeno apuntemos que en la década de los noventa, el videoarte y las videoinstalaciones se consolidaron como prácticas artísticas que vinieron a tomar el relevo del cine experimental de los años sesenta y setenta, pero ahora ocupando los espacios de museos y galerías en vez de salas de cine. Mediante congelación de la imagen y la ralentización del movimiento —a menudo jugando con la proyección en forma de *loop*— el vídeo posibilitó una experiencia estética alejada del espectáculo cinematográfico y más cercana a lo que Raymond Bellour llamó una especie de fascinación o “vértigo estético” (Bellour, 1991, p. 242).

17 Metz ya había apuntado la diferencia entre cine y fotografía en términos psicoanalíticos al considerar que la fotografía, como imagen inmóvil vinculada al pasado, puede suplir la ausencia de un objeto, mientras que el cine, como imagen que sólo es en tiempo presente, puede articular el deseo del espectador a través de la ilusión de su virtual despliegue. De esta manera, si la fotografía es apta “para convertirse ella misma en fetiche,” el cine lo es para “aprovecharse del fetiche” en una estructura próxima al voyeurismo (Metz, 1985, p. 90).



unidimensional” (Mulvey, 2001, p. 337). Con las nuevas tecnologías y su capacidad para detener los momentos de aparición de la figura femenina, argumenta ahora Mulvey, se refuerza la “escopofilia fetichista” del espectador —el placer del fragmento inmóvil— en contra del voyeurismo que habitualmente induce el cine narrativo, ahondando en aquella contradicción que ya había adivinado como presente en la misma sala de proyección. Tiene lugar así una reconfiguración de “la relación de poder entre el espectador, la cámara y la pantalla,” hasta el punto de que la compulsión de parar y repetir las imágenes deseadas llevarían al espectador —en una manifestación de sadismo en términos freudianos— a “cometer un acto de violencia contra la cohesión de la historia, contra su unidad estética y la visión de su creador”: a convertirse en un “espectador posesivo,” en un espectador que puede dominar y poseer las imágenes antes elusivas (Mulvey 2006a). Un espectador, sin embargo, que a modo de contraefecto puede a su vez devenir, según Burgin, en “espectador poseído” en la medida en que esos fragmentos objeto de compulsión cautivan profundamente al espectador y pueden llegar a “usurpar” su singularidad subjetiva (Burgin, 2006).

### Disolución de lo fotográfico en lo cinematográfico

En nuestro recorrido hemos podido comprobar que lo interesante en el análisis de las relaciones entre cine y fotografías es enfocar a ese ámbito que permanece entre el cine y la fotografía, a los intersticios entre la imagen fija y en movimiento. Hemos visto cómo las diferencias estructurales entre ambos medios quedan relativizadas —aunque no abolidas— por el análisis histórico de dichas relaciones y en particular por las contaminaciones que las prácticas artísticas han producido desde las vanguardias históricas hasta la tecnología digital, sin olvidar la inflexión introducida por el dispositivo del vídeo. Los encuentros entre cine y fotografía definirían así una importante área de intersección, interdisciplinar, en el que ninguno de los dos medios quedaría definido en sí mismo sino en relación con el otro. De hecho, por un lado, podemos afirmar que la línea divisoria entre fotografía y cine no coincide con la oposición simétrica entre inmovilidad y movimiento, ambos medios la traspasan sin cesar desde el momento en que la fotografía puede ser percibida como un factor legítimo en la reconstrucción del movimiento narrativo —pensemos en los fotomontajes pero también los archivos, los álbumes fotográficos o las fotonovelas— a la vez que el cine, tal como se acaba de mostrar, es un inabarcable repositorio de imágenes fijas. Por el otro, en coherencia con lo que acabamos de decir, ilusión de movimiento y movimiento narrativo no son tampoco dos elementos necesariamente coincidentes, por lo que no habría que hablar tanto de dos formas de tiempo —la inmovilidad de la instantánea frente la continuidad movimiento— sino más bien de dos modulaciones del tiempo narrativo.

Tan difícil es imaginar un “fotograma resistente a una lectura fotográfica” (Campy, 2008, p. 54) como que exista hoy en día ninguna fotografía que “no contenga alguna huella del fotograma” (Woods, 1996). Incluso, como sugiere Wim Wenders, en “el interior de cada fotografía también está el comienzo de una historia” y cualquiera de ellas puede ser “el primer fotograma de una película” (Wenders, 2001). Una mirada a las actuales relaciones entre cine y fotografía debe abordar, por tanto, las cuestiones del movimiento en relación a las imágenes fijas y, a la inversa, debe insistir sobre la inmo-

vilidad en relación con las imágenes en movimiento. Si el nacimiento del cine marcó el punto de digresión entre las imágenes fijas y en movimiento, el presente momento de producción y reproducción electrónica de las imágenes propicia una nueva convergencia entre ambos sistemas icónicos desde su misma polaridad.

Al repasar algunas de las producciones artísticas contemporáneas se comprueba que las imágenes en las que están basadas son de “efecto fotográfico,” sin embargo el uso que se hace de la fotografía está muy alejado de su acepción tradicional no solamente porque tecnológicamente esté superada sino sobre todo porque estéticamente se halla desplazada hacia otros territorios. Por ejemplo, Jeff Wall concibe sus fotografías con formas estéticas inspiradas en la historia de la pintura haciendo uso de la intervención digital, Philip-Lorca diCorcia ilumina sus instantáneas fotográficas de la vida en la calle como si fuesen escenas de cine o de teatro, o Rineke Dijkstra que trabaja el tema del retrato grabando vídeos junto a la realización de las series fotográficas. En todos estos autores vemos que la fotografía es un impulso hacia otros medios, un expediente para otras formas estéticas. Bellour interpretaba esta situación diciendo que lo fotográfico ya “no es reducible a la fotografía” sino que más bien es una especie de estado intermedio, un lugar entre el movimiento y la inmovilidad: “en el movimiento es lo que interrumpe, paraliza; en la inmovilidad, puede que muestre su relativa imposibilidad” (Bellour, 2008, p. 253). Es decir, lo fotográfico sería el elemento estático y no narrativo que dentro del movimiento cinematográfico puede crear su interrupción con un efecto “pensativo,” mientras que simultáneamente puede incluso producir su propia imposibilidad como imagen estática —y manifestar así su cualidad no estática— al propiciar a través de diferentes estrategias su despliegue discursivo y narrativo.

La fotografía está hecha de tiempo pero su naturaleza temporal es paradójica, en ella se concitan temporalidades diversas y entrelazadas que comportan maneras excluyentes de ser aprehendidas, tal como apuntó De Duve. El posado —*time exposure*— y la instantánea —*snapshot*— conforman los dos modelos heurísticos que cifran los componentes de la paradoja de la fotografía tradicional a modo de quiasmo: una especie de “reciprocidad asimétrica” cruzada entre lo que ocurre a nivel del signo o de la representación fotográfica y lo que acontece en el referente de la realidad (De Duve, 2013, pp. 65-69). Para el pensador belga, en la instantánea no hay duración, sólo permanece la estasis residual de un movimiento no efectuado. La fotografía de posado se constituiría, en cambio, como no sometida por completo a la estasis más que como una imagen narrativa propiamente dicha. De este modo, bajo nuestro punto de vista, cabría interpretar que la paradoja interna de la fotografía tradicional se articula de modo más adecuado en términos de imagen no narrativa vs. imagen no estática que como imagen narrativa vs. imagen estática.

El profesor norteamericano George Baker (2005), atendiendo a las nuevas formas de lo fotográfico, ha abordado esta dualidad o escisión interna de lo fotográfico —entre lo estático y narrativo, ente lo no estático y no narrativo— adaptando el modelo teórico del “campo expandido” que Rosalind Krauss (1996) plantea para el análisis de los cambios en la escultura de la década de los setenta. Las transformaciones que la práctica artística contemporánea ha efectuado en la imagen fotográfica para ir más allá del criterio formalista de su especificidad medial conformarían el “campo expandido de

la fotografía,” ese ámbito de lo fotográfico que desborda el restrictivo propio de la fotografía. El fotomontaje digital, las instalaciones con proyección de imágenes, la articulación de video, fotografías y texto, o el juego con la discontinuidad y la fragmentación con la incorporación de *film stills*, constituyen un panorama complejo y disperso en el que el final de las diferencias radicales entre los medios anuncian, sino realizan ya, un verdadero giro de “lo fotográfico” hacia “lo cinematográfico” (Baker, 2005, p. 122).

## ***Photographic temporalities: Immobility, expansion and dissolution***

### **Immobility vs. mobility**

the distinction between movement and immobility has always been linked to opposition between fixed and moving images, two categories whose respective epitomes, in the domain of technical images, have been represented by photography and cinema. This lucky double paradigm of movement/immobility has served as a back up to a structural vision of the relations between both media, tending to emphasize the differences before the connections, putting into play the polarization of two models of temporality. Peter Wollen (2007) gave expression to this antagonism using the figures of fire and ice. The incessant movement of cinema, its constant flickering of lights and shadows, is like the flames in the fireplace; while the immobility of photography is like the cryogenics that preserve frozen objects keeping them from deteriorating. If the cinematographic movement gives the image a presence associated with the present, with the “flow of life” that Siegfried Kracauer (1990, pp. 102-103) would speak about, the photographic moment stopped in time, in its immobility, would not testify to the certainty of a past —already absent— but, as masterfully revealed by Roland Barthes (1996, p. 115 ff.), it would carry with it the spectre of death. Or, to put it in the words of film critic and theorist André Bazin, if photography is an attempt to “embalm” time and “separate it from its own corruption,” cinema, on the other hand, is not “limited to keeping the detained object to ourselves for a moment” like the fossilized body of an insect in amber, but to freeing art from its “convulsive catalepsy” (Bazin, 2001, pp. 28-29).

These radical differences in the temporal articulation of each medium have brought with them a whole set of imbricated consequences, with their respective ways of representing reality and structuring their narrative dimensions. The imperative of modernity to limit the specificity of artistic media was what has driven the need to recognize the defining aesthetic-artistic characteristics of the identities of cinema and

photography. And although the two share the same technological—and ontological—basis as recording devices of reality, as assumed by Kracauer and Bazin in their ideas about cinematographic realism, this has not been an obstacle for them to have tended to prioritize from a certain theoretical perspective, the moving and narrative quality of cinema over the static and silent persistence of photography, whose intellectual counterpoint, for the rest, was emblematically represented by Barthes. Having said that, however, we must rush to point out that it is no less true that an orthodox contrast between cinema and photography is soon relativized when looking at the history of relations between both media, especially in the domain of art, and it is verified how this attempt of splitting collides with a whole series of mutual contaminations that took place throughout the past century until the most immediate present of the digital age. Curiously, while cinema and photography in their origins as new media, took great care to mark their specificity with respect to old media such as theatre and painting that could count as their non-mechanical predecessors, in the period of the historical vanguards, they were, on the other hand, quite flexible when it came to defining strict differences between them.

From the premises that we quoted at the beginning of this text, Wollen concluded, not without a certain irony, “fire will melt the ice, and then the melted ice will extinguish the fire” (Wollen, 2007, p. 110). For the English theorist, this interaction between photography and cinema exposes the complex relationship of both media with time and its paradoxical involvement with the concepts of movement and immobility. Photography being essentially static represents and means an event whose time oscillates between the snapshot and the duration (De Duve, 2013); whereas in cinema, on the contrary, the filmic movement is the result of an immobile element, the photogram. However, at the present moment with the domination of digital images, the paradox between mobility and immobility seems to dissolve as both media merge and become a process of growing dematerialization of the image, both because of the loss of objectivity of those same images converted into mere data files, as much as their increasingly thin ontological relationship with the target world. On a horizon in which the images of synthesis will end up conforming by themselves to what we virtually identify as reality, the corollary of Wollen acquires a new meaning. There will be no more ice or fire and what will remain is liquid water, intrinsically malleable fluid. From the digression between fixed and moving images we have moved to a point of (con) fusion of both categories of images, without an effective distinction in terms of the production of their respective modes of temporality. Nowadays the notions of photography and cinema are still part of our visual and thought schemes but are probably condemned to obsolescence, at least in the way we have known and used them throughout the 20th century. It is probable that, sooner or later, the split between immobility and mobility will end up weakening as a typological criterion for the arrangement of images, due to the effect of a technology in which fixed and moving images tend to converge, both under the conditions in which they are produced and visualized and—if the case is manipulated—in the terms in which they are distributed and perceived. The material differences between both types of images seem, then, to dissolve within the framework of a post-photographic and post-cinematographic digital culture, where our experience of space and time is being profoundly altered. Although we could also think that if

the history of their relationships has been plagued by interactions and if not for this, the ontological gap between movement and immobility has disappeared, maybe it is because such a distinction is still essential in our epistemological scheme. As David Company suggests, “neither [cinema nor photography] has fundamentally changed since its invention, but this has not prevented them from changing in all other aspects” (Company, 2008, p. 147).

Therefore, if mobility and immobility are the terms that delimit, at least as points of departure and arrival, the structural framework for the study of the relationship between cinema and photography, we must consider to what extent this duality corresponds to the strict division of the media and their types of images. How has it been altered by its historical achievements? Can it be theoretically surpassed by means of other conceptual articulations and does its emergence coincide with or precede the appearance of the cinematographic medium? We will start with this last question.

### **Genealogy of the movement/immobility opposition**

in the public presentation of the cinematograph made by Auguste and Louis Lumière in 1895, the first thing that the attendees saw was a fixed photograph on the screen which suddenly entered in motion a few moments later when the projector’s handle began to turn. This simple and almost anecdotal fact reveals the paradoxical identity of the cinema, bringing the motionless photogram together with the illusion of movement arising from its mechanical chaining. Immobility and movement coexisting simultaneously as constituent elements of the cinematographic medium and keeping an internal order: first one presents itself, it is realized; then the other appears, it emerges. Perhaps for this reason, in certain moments cinema has been seen as the result of a linear conjunction of photography plus movement, interpreting the historical anteriority of the photographic invention as a causal priority in the appearance of the cinematographic invention. They are, without a doubt, visions that can be too simplified and that require a critical review. The best genealogical vision of the historical link between both media and how the structural issues of immobility and movement come into play in the conception of images, are offered by the studies on chronophotography that emerged in the late nineteenth century from the hand of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey.

The chronophotographs consisted of series of photographic snapshots that recorded the fleeting movements of animal and human locomotion, exposing actions and gestures that escaped the natural perception of the human eye. Those of Muybridge were formed by a sequence of snapshots obtained by a battery of cameras arranged in line for the capture of the movement; those of Marey, made with the photographic shotgun of his invention, reflected the consecutive exhibitions of a movement superimposed on a single image. Movement, a phenomenon based on continuity, had been broken down—and therefore analysed—in a succession of frozen moments. A scientific interest, fundamentally related to anatomy and physiology, supported much of the chronophotographic research. Thanks to the technical advances in the photosensitive emulsions and the shutter mechanism of the camera, the photographic exposure was reduced to a minimum fraction of time and the photograph reached its full realization as a snapshot. At the same time, in this era dominated by

the idea of progress and fascinated by the speed of modern life, chronophotography was not alien to a whole set of social practices of popular entertainment, related to the experience of movement, which arose with the invention of optical devices such as praxinoscope or zootrope.<sup>1</sup> Meanwhile, the art world was shocked and driven to a crisis in the pictorial representation of bodies in motion, attempting to conceptually assimilate the objective “scientific truth” of chronophotography with the “artistic truth” expressed by painting (Gombrich, 1987; Musser, 2005).

First, chronophotography had brought the decomposition of movement in snapshots, then, the Lumière brothers’ cinematograph reconstructed it as a moving image precisely from the motionless fragments of the frames.<sup>2</sup> However, this evident proximity between chronophotography and the cinematograph through sharing a photographic affiliation, the interconnection between the continuum of snapshots of chronophotography with the cinema, has been evaluated in different ways. Company (2008, p. 24), for example, has highlighted the incompatibility of ideas about the truth of images and the notions of time and movement which each of these devices displays in order to put the emphasis on representation issues as a strategy to understand the relationships between movement and immobility. The French theorist Alain Jaubert, meanwhile, pointed out the need not to focus exclusively on the analysis of relationships around the mobile / static criterion and to put the genealogical emphasis on a specific documentary form of photography which, less subject to the plastic laws of painting, arises in the mid-nineteenth century from the hand of photographer Felice Beato who conceived the photographic document as a sequence of images following the structure of beginning, action and outcome that not only imprints a narrative character but also a certain sense of movement on photographic images.<sup>3</sup>

Without discarding the interest of these theoretical proposals we want to insist on the ineluctable fact that the photographic image, as a snapshot produced as part of a series of regular intervals, is the result of the decomposition of movement in chronophotography and also the element —as a frame— for its synthesis in the cinema. If Deleuze already pointed out that “the cinema constitutes the system that reproduces movement (...) based on equidistant instants chosen in such a way as to give an impression of continuity” (1984, p. 18), later approaches such as that of Mary Ann Doane (2006) have refined this relationship to unravel a complex relationship that continues to echo Zeno’s paradoxes and Bergsonian reflections on time and movement. For the North American researcher, the temporal continuity of the cinema hides a lost time or a zone of darkness, represented by the intervals between the snapshots of the frames, which must be kept invisible —unknown— as a necessary condition for the cinematographic movement to emerge. In this way, by hiding its own dependence on the immobile image, the cinema only assumes that the immobility of the photographic

1 In this context, it is not surprising that Muybridge copied the photographs of his work *Horse in Motion* (1878) in the form of silhouettes to be viewed in a zoopraxcope, an image animation device created by himself in 1879.

2 Both Muybridge and Marey were indifferent witnesses to the appearance of the cinematograph, with the latter even questioning the Lumières about the interest of the cinematograph because it reproduced what the eye could see, unlike the chronophotographs which allowed the invisible to be seen.

3 Felice Beato’s photographs of the Second Opium War in China (1856-1860) constitute the first photographic documentation work concerned with narratively reflecting the development of a military campaign.

image acts as a condition of possibility, both technically and conceptually, of the filmic illusion of movement (Doane, 2010, p. 64 ).<sup>4</sup> Although the technical principles of the snapshot remain intact in the cinema —photogram— and in photography, it is true that the meaning of the snapshot as a static unit is not the same: in the cinema it is inserted in a context whose discursive purpose is absent in the other.<sup>5</sup> All this indicates that it is in the chronophotographic phase of the image when the paradigmatic opposition between immobility and movement begins to consolidate, and therefore the mediated instances of cinema and photography, which will articulate the visual culture of the 20th century. An opposition that will take place primarily in terms of complementarity and not so much exclusion, so that a productive play of tensions and interdependencies will emerge from the polarity between immobility and movement, especially significant in the domain of artistic practices.<sup>6</sup>

### The narrative expansion of photography

the relationships between cinema and photography in the context of art have been complex and not without tensions, as the technical and aesthetic qualities of one have been coveted and adopted by the other, in a mixture of codes that has even transcended the strict medial duality involving video, painting and performing arts. Therefore, as pointed out by Philippe Dubois, the analysis of these relationships is required to be oblique and transversal, “imagining one enlightened by the other, one through the other, in the other, by the other or as the other” (1995, p. 152). Only in this way will it be possible to understand that the meeting truly takes place when film and photography reflect by their own means but without renouncing the use of the other, that is, without their specificity becoming a constraint that limits them. Through the incorporation of resources such as montage or series, photography has deepened its temporal dimension; with the explicit integration of the photogram and filmed photography, cinema has turned immobility into an aesthetic motif in the form of reflection. Experimental strategies which, in our opinion, do not disperse the identities of both media but, on the contrary, help to deepen the understanding of the narrative nature of photography and the photographic nature of cinema.

According to an idea firmly rooted in our iconic culture, photography suffers from an inherent narrative deficiency, a fact that stands out in a special way when related to cinema. In general, as John Szarkowski sets out in the exhibition in *The Photographer’s Eye* (1964, p. 42), it is considered that the stopping of time inherent in the photographic

4 For her part, Professor Maria Tortajada has delved into the chronophotographic root of this relationship, inspired by the ideas of Henri Bergson about cinema in *The Creative Evolution* (1907) and about photography in *Matter and Memory* (1896), with a reading from the philosopher on intuition which distances itself from the very influential one carried out by Deleuze (1984).

5 As the avant-garde Soviet filmmaker Dziga Vertov said “the frame is not a simple return to photography” but “constitutes the *genetic element* of the image,” it is “the vibration, the elementary solicitation from which the movement is composed in each instant,” cited by Deleuze (1984, p. 125) in support of his concept of *image-movement* in its variety as *image-perception*. A point of view that, on the other hand, clashes head-on with the position of Barthes (1995) who gives privilege to the fixation of the individual frame over the narrative continuum of the cinematographic movement.

6 It is interesting to note also the historical existence of other social uses of the image linked to entertainment and advertising, as well as discourses as disparate as pedagogy or medicine, which have been an opportunity for film and photography to mediate in different terms to those of art and aesthetics. For this topic you can see Chéroux (2012) and Taillibert (2012).

snapshot makes it impossible to adequately capture the temporal flow and, therefore, institute a story, a narrative while the image drifts towards the symbolic. In other words, photography, constrained by its referential quality as a fragment without temporal thickness, would block any possibility of generating a fictional effect and thus creating a narrative meaning for the images. This is an idea that, as we will now show, has been radically questioned by reviewing, at times, the reductionist model of temporality as an instant associated with photography, and at other times, highlighting the importance of the processes used by the viewer to read the images (Baetens, Streitberger, & Van Gelder, 2010).

During the period of the historical avant-gardes, and especially in the Soviet constructivism of the 1920s with figures such as Dziga Vertov, El Lissitzky, Varvara Stepanova and Alexander Rodchenko, photography and film began to share montage as an aesthetic principle equally applicable to still and moving images.<sup>7</sup> The taking, photographic or cinematographic, was interpreted not only as a dynamic framing on the reality—tilt, high angle, close-ups...—but fundamentally as a fragment, a partial taking, a choice among other possible ones—not definitive or final because they were possible successive shots or records of the same subject—which required its assembly with other images to structure a visual message, either by ordering the frames within the film sequence or in the arrangement of the photographs on the printed page. The question for these artists was not the *description* of the movement, but the *construction* of an internal movement that would energise the issue of representation and also mobilize the audience. With constructivism, Company points out, “the still photos began to look like filmic stills, while the films were almost constructed from still photographic shots” (2008, p. 31).

The idea of montage expanded among the avant-garde in many ways. The sequences, the series, the double impressions, the multiple expositions, the *photocollages*, the photomontages or the juxtapositions formed a whole repertoire translating the basic principles of montage, and at the same time propping up the narrative dimension of photography based on their relationship with the cinema. Procedures that supposed a radical difference to the belief that the potential of photography resides in its singularity as an individual image, whose epitome would later represent the poetics of the decisive instant enunciated by Cartier-Bresson in the fifties.

It is relevant to highlight how in this historical moment the printed page became a fertile medium to explore the interactions between cinema and photography. On the one hand, cinema, as a moving image, inspired the adoption of sequential structures that energised the layout of magazines and books where the image prevailed over the text making use of the alienation of bursts of snapshots, of the arrangement of photographic strips horizontally or vertically on the axes of the page, as well as the superposition and contrast of images. From the beginning of the 20th century,

---

7 It is true that previously, from 1910 to 1920, the Berlin Dadaists invented the term “photomontage” from the notion of assembly, associating it with industrial production based on the assembly of pieces and with the modern values of that which is mechanical, functional and impersonal, unrelated to the cinematic connotations given to it by later Soviet constructivism. The dadaists were interested in montage as the articulation—the friction—in an image of heterogeneous photographic fragments, appropriate for magazines, newspapers or advertisements (Lugon, 2012, p. 145).

newspapers, illustrated magazines and advertising incorporated these visual design procedures as a communicative strategy for their contents. The book *Photo-auge / oeil et photo / photo-eye* (1929) by Franz Roh and Jan Tschichold, published as *Film und Foto* catalog,<sup>8</sup> the first exhibition that brought together film and photography in an artistic setting, would count as an example of the implementation of these strategies in the photographic edition. This overcoming of the individual image character of photography through the articulation of images on the printed page of the book will run through the 20th century, constituting one of the most solid forms of modern photographic expression and its narrative structure. *Metal* (1928) by Germaine Krull, *Antlitz der zeit* (1929) by August Sander, *Die Welt ist schön* (1929) by Albert Renger-Patsch, *The English at Home* (1936) by Bill Brandt or *American Photographs* (1938) by Walker Evans would suffice as a bouquet of excellent examples, promising another kind of truth: “a truth only available in the interstices between the images, in the movement from one image to the next.”<sup>9</sup>

In a parallel way, in these interwar years, another procedure emerged which consisted of the extraction of filmic frames for their reproduction as photographs in books and magazines. This step from the continuous flow of projection to the stability of printing on paper in magazines served, in the case of avant-garde cinema, for the popular recognition of this innovative form of cinematographic expression. But the most relevant products of this convergence of media were the books which explicitly expressed the attempt to set the still images extracted from the films in motion by means of graphic and layout procedures, playing with the sequentiality of the succession of the sheets, and with the simultaneity imposed by the frame of each page, in an apparent betrayal of filmic specificity. Books as unique as *Yaponskoie kino* (1928) by El Lissitzky, *Le Cinéma in USSR* (1936) by Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova or *Filmgegner von heut. Filmfreunde von morgen* (1929) by Hans Richter—which also appeared as a result of *Film und Foto*—show an entire arc of possibilities of this other visual regime, opening with the page printed as “meta-media,” as a kind of “machinery” which with its own resources “sets in motion” the still images (Albera, 2007; Frizot). Not surprisingly, some time later, Moholy-Nagy, director of the Institute of Design in Chicago at that time, insisted that the photographic series, in their sequential nature, are the logical culmination of photography as “vision in motion” (Moholy-Nagy, 2007, p. 83).

The second half of the 20th century witnessed the emergence of Pop Art, Minimal and Conceptual Art and with them the emergence of a series of new artistic approaches that went beyond the limits traditionally assigned to artistic disciplines. The idea of a formal specificity was diluted in a process of hybridization in which the new technical means and the traditional genres of painting, drawing and sculpture were interwoven, with photography playing a central role in the revision of the traditional concept of art. During the seventies, this medial hybridization triggered a

---

8 The exhibition took place in Stuttgart in 1929 organized by the Deutsche Werkbund, travelled through Germany and in 1931 landed in Japan, in the cities of Tokyo and Osaka.

9 Blake Stimson (2007, p. 96) has defined this type of work as “photographic essay,” conceived as sequences or series of images. In his opinion, the photographic essay emerges as an intermediate between the analytical knowledge of the movement provided by chronophotography and the suture or reanimation of instants produced by cinema to create a vitalist experience of movement and duration, showing “a truth only available in the interstices between the images, in the movement from one image to the next.”



dematerializing and performative effect in art: works, rather than being objects —of unique, permanent and auratic physical identity— were constituted for a specific spatial situation and a specific temporal duration, privileging the presence of the spectator as an integral factor in the realization of the work (Crimp, 2005). From this moment, the artistic installations working with photographic images acquire a great prominence. Dubois has studied the consequences of this procedure for photography, analysing the transformation in the ways of capturing time and space through this type of work in order to verify how the unitary and closed rectangle of the simple photographic image is overcome by a reorganization of vision. In the opinion of the Belgian theorist, it is a fundamental evolution in photography, coming from the influence of cinema, “as a transposition of this extension of the world’s perception by the image that cinema has imposed” (Dubois, 2001, p. 140). From photography as a capturing of a fragment enclosed space, temporarily to a pulsation of its overflow that would insert a cinematographic effect in photography. On the one hand, the use of resources —introduced in the 1950s by William Klein and Robert Frank— such as the blur, the moving or vibrating images are a photographic attempt to capture the movements of time, the temporal thickness not of the cinematographic illusion but of the “inner movement (...) the implicit tremor that secretly shakes everything” (Dubois, 2001, p. 141). On the other hand, the use of the panoramic format and large-scale images are also a sign of this desire to overcome the limitation of the photographic frame-cut, to open a kind of sweeping or extended view (Dubois, 2001, p. 141).

Along with these enunciative strategies, the artistic discourse of photography has also been linked to critical approaches to representation, particularly through fragmentation, appropriation and montage. Resources that, as we have seen, had already been put into play by the historical avant-garde but with the emergence of digital technology at the end of the twentieth century acquire a new deconstructive and narrative dimension. The entity of the photographs is to be essentially fragments, cuts of space and time usurped to the *continuum* of the real, and computer technologies allow the assembly or rearrangement of these heterogeneous fragments by an imperceptible suture. If the avant-garde photomontage was indebted to the collage and its price of rough stitching, digital photomontage, on the other hand, safeguards an appearance of organicity that is not free or aesthetic —the return to the order of an analogical realism— but that can have, as Walter Benjamin attributed to the “optical unconscious” of photography, a revealing and critical potential. Basically, it is no longer a question of “representing” reality but as José Luis Brea suggested, of “staging enunciative segments that cast doubt on the order of established representation.” By composing the different visual fragments in the visual realization of the photomontage, the computer device, according to Brea’s analysis, would act as “a second shutter” that does not freeze time but turns it into an “instant-becoming” which, through the reading of the image, gives rise to an internal “cinematization” of the image, slipping its meaning towards the cinematographic and the literary (Brea, 1996, p. 21).

We can affirm, in conclusion, that the narrative and cinematic dimension of photography emerges in the period of the historical avant-garde as a consequence of the conquest of the instantaneousness that photography provided and, at the same time, of the recognition of its limitations as a visual product asylee —and the insurmountable

contradiction of the snapshot aspiring to represent movement at the cost of paralyzing it— through the articulation of series and sequences of images capable of capturing, thanks to a kind of expansion of their inner time, the temporal depth of life and nuances of its permanent transformation, always with the horizon of the cinema as a model. The artistic developments of the neo-avant-gardes of the last decades of the twentieth century have only deconstructed the idea of the instantaneity of photography as an aesthetic unit to give way to other photographic forms —from multimedia installations and photographic staging to the digital side of photomontage— in which photographic images are elements of a group interacting with other media within different artistic and cultural contexts (Baetens, 2006, Guido & Olivier, 2012, Mah, 2010).

### Immobility and film narrative movement

the approach of a narrative time dominated by slowness arises in cinema from the fifties as a critical response to an environment increasingly dominated by the maelstrom of television culture and the Hollywood industry of entertainment and spectacles. If during the first decades of the 20th century the phenomenon of speed had inspired the vision of cinema and avant-garde photography, after the Second World War, the idea of an accelerated time loses credit as revulsive and slowness is imposed as a new “radical” strategy of artistic reflection that will not stop developing since then (Campany, 2007b, Font, 2001). Filmmakers such as Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovsky, Wim Wenders, Agnès Warda or Krzysztof Kieslowski can be cited, among many others, within this contemplative film approach. It was a way of making films in which the slowing of the narrative *tempo* served to open a space for philosophical and aesthetic reflection within the same film (Campany, 2008, p. 37). For his part, Raymond Bellour has suggested that this type of cinema which associates the cinematic movement with its interruption or slowdown would constitute a “second film history” still unattended, that would go back to the beginning of the 20th century with the figure of D.W. Griffith and that would make it to the present day with the turn towards “the photographic” from filmmakers such as Jean-Luc Godard or the most recent Wong Kar-Wai as part of the previously mentioned list (Bellour, 2008).<sup>10</sup>

In the sixties and seventies an experimental cinema emerged that also participated in an interest in immobility and slowness but this time mediated by a self-reflective vocation, of questioning the very functioning of cinema as a language and / or as a device for vision and perception, with paradigmatic examples like *La Jetée* (1962) by Chris Marker, *Wavelength* (1967) by Michel Snow or *Nostalgie* (1971) by Hollis

<sup>10</sup> Campany (2008, pp. 94-118) offers a review of the presence of the photographs and their narrative function in different cinematographic films.

Frampton.<sup>11</sup> Films in which the relationship between cinema and photography appears as something inextricable, where photographic images are inscribed with all their ambiguity, endowed with a dense depth and, at the same time, with an opaque and impenetrable superficiality. A fact that proves, as Mary Ann Doane has written, that cinema, despite having its own history, has turned to photography as a generator of “epistemological dilemmas” capable of contaminating the cinematographic narrative and temporal structure itself (Doane, 2010, p. 67).<sup>12</sup> In discussion with the Barthesian reflections on photography, Raymond Bellour was one of the first theorists to reflect on the capture of a film “through the spectrum of photography” and how to treat the photographic motionless by inserting frozen images, interruptions of motion or immobilized gestures to modify the meaning and thread of the story narrated (Bellour, 2010) and, above all, have the disturbing effect of detaching the viewer from the cinematographic fiction and its temporal flow making him a “thoughtful spectator” (Bellour, 2002).<sup>13</sup>

Roland Barthes never concealed his low esteem for the cinema and the narrative forms that subject the viewer to the irreversibility of the linear time vector, as opposed to his fascination with the immobility of photography that allows another mode of contemplation. While the cinematographic image is fleeting and takes us with it in its flight, the photographic one never lets itself be grabbed completely; while in the cinema “I am not free to close my eyes” subjected to the voracious continuity of an illusion of life, in photography I have to “close my eyes” and let the *punctum* arrive as an hallucination “to the affective consciousness” (Barthes, 1990, pp. 105, 197); while the cinema imposes its time of reading, in photography this time is the prerogative of the spectator as a species, according to Wollen’s expression, of “time of free rewriting” (Wollen, 2007, p. 108). In short, for Barthes, photography is essentially “thoughtful” while cinema lacks that “thoughtfulness” (Barthes, 1990, pp. 81, 106).<sup>14</sup> It is not surprising that the author himself pointed out that cinema is, along with the visual arts, a means of “domestication” of photography, a resource for “tempering the insanity that constantly threatens to explode in the face of the beholder” (Barthes, 1990, pp. 196-197), although this would leave the door open to reverse contamination by which, as suggested by Bellour, the stimulation of cinema by the photographic enables a more pensive film viewer than the one conceived by the French maestro.

11 Within this general approach to a cinema focused on the model of slowed-down narration —scarcely commercial and, most of the time, marginal— Dubois has referred to a “photographic cinema” as a genre made by filmmakers who are equally photographers, some of whose films are autobiographical. It is a sort of “cinema of the self,” of cinematographic staging of the subject, which the French theorist identifies in certain productions by Raymond Depardon, Agnès Varda, Chris Marker, Robert Frank and Hollis Frampton (Dubois, 1995). As a counterpoint to this perspective of photographers converted to film we can bring to mind the names of David Lynch, Abbas Kiarostami, Dennis Hopper, Peter Greenaway, Wim Wenders, John Waters or Carlos Saura as authors who have given birth to a remarkable inseparable photographic work of their work as film directors. Cf. Exit, n° 3, 2001, monographic issue entitled “Offstage” dedicated to photography made by filmmakers and in particular to the work of Wim Wenders and John Waters.

12 Among the aforementioned films, *La Jetée* by Chris Marker deserves a special mention, a personal reflection on the passage of time, memory and the future converted into an essential reference of cinema made from photographs and stills. A careful analysis of this work is in Orlow (2007).

13 For a revision of this concept Cf. Mulvey (2006b).

14 This justifies his interest in the photogram as the essence of “the filmic,” as an isolated element of the narrative flow that “laughs at logical time” and allows “an authentic mutation of reading” that brings out the “obtuse sense” repressed by the film (Barthes 1995, p. 67).

In line with the irruption of the photographic immobility in cinema, the halting and the slowing down of the filmic movement, Mulvey has investigated the way in which the appearance of new technological devices such as video, DVD or digital edition in personal computers have completely reconfigured the nature of the viewer and the way of contemplating celluloid cinema. Thanks to the control that the viewer has over the viewing process of the films, he now has time to “stop, look and think.” If from its origins the magic of cinema has been identified with its ability to create the illusion of movement, in these moments, perversely and paradoxically, as the British theorist and filmmaker points out, the magic arises when the moving image is stopped and “the thoughtful viewer can discover in the celluloid image more than what can be seen at twenty-four frames per second.”<sup>15</sup> A new visibility of the constitutive immobility of the cinema and another reading of its narrative linearity are possible thanks to this new relationship arising between the new technological media and celluloid.<sup>16</sup>

Subsequently, Mulvey herself reviewed this idea from the psychoanalytic perspective in her article “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (2001). According to this text, classic narrative film harbours an indissoluble paradox: while promoting film pleasure through a voyeuristic gaze, the feminine presence inherent to the narrative spectacle induces a fetishist gaze on the spectator.<sup>17</sup> This presence, in its erotic dimension, would act against the diegetic nature of this type of cinema by provoking moments of contemplation that would suppose a kind of freezing of the flow of action: the female image would emerge as “an intrusive, static, one-dimensional fetish” (Mulvey, 2001, p. 337). With the new technologies and their ability to stop the moments of appearance of the female figure, Mulvey now argues, the “fetishist scopophilia” of the spectator —the pleasure of the immobile fragment— is reinforced against the voyeurism that narrative cinema habitually induces, deepening that contradiction that had already been guessed as present in the same projection room. A reconfiguration of “the power relationship between the viewer, the camera and the screen” thus takes place, to the point that the compulsion to stop and repeat the desired images would lead the viewer —in a manifestation of sadism in Freudian terms— to “To commit an act of violence against the cohesion of the story, against its aesthetic unity and the vision of its creator”: to become a “possessive spectator,” a spectator who can dominate and possess previously elusive images (Mulvey 2006a). A spectator, however, who as a counter-effect can in turn, according to Burgin, become a “possessed spectator” insofar as those fragments subject to compulsion deeply captivate the viewer and can “usurp” their subjective singularity (Burgin, 2006).

15 For this analysis of the change of view of the viewer as a result of the introduction of new devices, see Mulvey (2006b, pp. 7-16).

16 In parallel to this phenomenon, we note that in the nineties, video art and video installations were consolidated as artistic practices that came to take over from the experimental cinema of the sixties and seventies, but now occupying the spaces of museums and galleries instead of movie theaters. By freezing the image and slowing down the movement —often playing with the projection in the form of a loop— the video made possible an aesthetic experience far from the cinematographic spectacle and closer to what Raymond Bellour called a kind of fascination or “aesthetic vertigo” (Bellour, 1991, p. 242).

17 Metz had already pointed out the difference between cinema and photography in psychoanalytic terms, considering that photography, as an immobile image linked to the past, can replace the absence of an object, while cinema, as an image that is only in present time, can articulate the desire of the spectator through the illusion of its virtual deployment. In this way, if photography is apt “to become itself a fetish,” cinema is to “take advantage of the fetish” in a structure close to voyeurism (Metz, 1985, p. 90).

## Dissolution of the photographic in the cinematic

in our journey we have been able to verify that the interesting thing in the analysis of the relations between cinema and photographs is to focus on that area that remains between film and photography, the interstices between the fixed and moving image. We have seen how the structural differences between the two media are relativized — though not abolished— by the historical analysis of these relationships and in particular by the contaminations produced by artistic practices from the historical avant-garde to digital technology, without forgetting the inflection introduced by the video device. The encounters between film and photography would thus define an important area of intersection, interdisciplinary, in which neither of the two media would be defined in itself but in relation to the other. In fact, on the one hand, we can affirm that the dividing line between photography and cinema does not coincide with the symmetrical opposition between immobility and movement. Both media constantly transfer it from the moment photography can be perceived as a legitimate factor in the reconstruction of the narrative movement —think about photomontages but also archives, photo albums or photo-novels— while the cinema, as it has just been shown, is an immeasurable repository of still images. On the other hand, in coherence with what we have just said, illusion of movement and narrative movement are not necessarily two coinciding elements, so we should not talk so much about two forms of time —the immobility of the snapshot versus the continuity of movement— but rather of two modulations of narrative time.

It is so difficult to imagine a “photogram resistant to a photographic reading” (Campany, 2008, p. 54) as nowadays, there is no photograph that “does not contain any trace of the photogram” (Woods, 1996). Even, as Wim Wenders suggests, in “the interior of each photograph is also the beginning of a story” and any of them can be “the first frame of a movie” (Wenders, 2001). A look at the current relations between cinema and photography must therefore address the issues of movement in relation to fixed images and, conversely, must insist on immobility in relation to moving images. If the birth of the cinema marked the point of digression between fixed and moving images, the present moment of production and electronic reproduction of the images propitiates a new convergence between both iconic systems from their same polarity.

When reviewing some contemporary artistic productions it is verified that the images on which they are based are of “photographic effect.” Nevertheless, the use that is made of photography is very far from its traditional meaning not only because it is technologically overcome but also, above all because it is aesthetically displaced towards other territories. For example, Jeff Wall conceives his photographs with aesthetic forms inspired by the history of painting making use of digital intervention; Philip-Lorca diCorcia illuminates his photographic snapshots of life on the street as if they were scenes of cinema or theatre; Rineke Dijkstra works on the subject of portraits, recording videos together with the realization of photographic series. In all these authors we see that photography is an impulse towards other media, an expedient for other aesthetic forms. Bellour interpreted this situation saying that the photographic is “not reducible to photography” but rather it is a kind of intermediate state, a place between movement and immobility: “in the movement it is what interrupts, paralyzes; in immobility, it may show its relative impossibility” (Bellour, 2008, p. 253). That is, the photographic would be the static and non-narrative element that within the

cinematographic movement can create its interruption with a “thoughtful” effect, while simultaneously it can even produce its own impossibility as a static image —and thus manifest its non-static quality— to promote its discursive and narrative deployment through different strategies.

Photography is made of time but its temporal nature is paradoxical, involving diverse and intertwined temporalities with exclusionary ways of being apprehended, as De Duve pointed out. The posed —time exposure— and the —snapshot— make up the two heuristic models that encrypt the components of the paradox of traditional photography as a chiasmus: a kind of “asymmetric reciprocity” crossed between what happens at the level of the sign or of the photographic representation and what happens in the referent of reality (De Duve, 2013, pp. 65-69). For the Belgian thinker, in the snapshot there is no duration, with only the residual stasis of an unfulfilled movement remaining. On the other hand, posed photography would be constituted as not completely submitted to stasis rather than as a narrative image proper. In this way, from our point of view, it could be interpreted that the internal paradox of traditional photography is articulated in a more adequate way in terms of non-narrative versus non-static image rather than as a narrative image versus a static image.

The American professor George Baker (2005), attending to the new forms of the photographic, has approached this duality or internal split of the photographic — between the static and narrative, between the non-static and non-narrative— adapting the theoretical model of the “expanded field” that Rosalind Krauss (1996) raised for the analysis of the changes in sculpture in the seventies. The transformations that contemporary artistic practice has effected in the photographic image in order to go beyond the formalistic criterion of its medial specificity would make up the “expanded field of photography,” that area of the photographic that goes beyond the restrictive nature of photography. Digital photomontage, installations with projection of images, the articulation of video, photographs and text, or playing with discontinuity and fragmentation with the incorporation of film stills, constitute a complex and dispersed panorama in which the end of the radical differences between the media announce, if not already fulfilled, a true turn from “the photographic” towards “the cinematic” (Baker, 2005, p. 122).

## Referencias / References

- AA.VV. (2010). *El tiempo expandido*. Madrid: PhotoEspaña/La Fábrica.
- AA.VV. (1991). *Passages de l'image*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- Albera, F. (2012). From de Cinematic Book to the Film-book. En Guido, L., & Olivier, L. (Eds.), *Between Moving and Still Images*, (pp. 197-222).
- Andersen, Th. (1974). *Eadweard Muybridge: Zoopraxographer*. USA, 35 mm., 56 min.
- Baetens, J. (2006). Une photographie vaut-elle mille films?, *Érudit*, 34 (2-3), 67-76. Recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/014266ar>.
- Baetens, J., Streitberger, A., & Van Gelder, H. (Eds.). (2010). *Time and Photography*. Lovaina: Leuven University Press.
- Baker, G. (2005). Photograpy's Expanded Field. *October* (114), 120-140.
- Barthes, R. (1995). El tercer sentido. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, (pp. 49-67). Madrid: Rialp.
- \_\_\_\_\_ (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2001). Ontología de la fotografía. En ¿Qué es el cine?, (pp. 23-30). Madrid: Rialp.
- Beckman, K., & Ma, J. (Eds.). (2008). *Stillmoving. Between Cinema and Photography*, Londres/Durham: Duke University Press.
- Bellour, R. (1991). La doble hélice. En AA.VV., *Passages de l'image*, (pp. 239-249).
- \_\_\_\_\_ (2002). Le spectateur pensif. En *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, (pp. 75-80). París: La Différence.
- \_\_\_\_\_ (2008). Concerning 'The Photographic.' En Beckman, K., & Ma, J. (Eds.), *Stillmoving. Between Cinema and Photography*, (pp. 253-276).
- Bolter, D.J., & Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brea, J.L. (1996). El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización). *Papel Alpha* (1), 15-27.
- Burgin, V. (2006). Possesive, Pensive and Possessed. En Green, D., & Lowry, D. (Eds.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, (pp. 165-176).
- Campany, D. (Ed.). (2007a). *The Cinematic*. Londres/Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press.
- Campany, D. (2007b). When to be Fast? When to be Solw? En *The Cinematic*, (pp. 10-17).
- \_\_\_\_\_ (2008). *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.
- Chéroux, C. (2012). The Great Trade of Tricks: On Some Relations Between Conjuring Tricks, Photography and Cinematography. En Guido, L., & Olivier, L. (Eds.), *Between Moving and Still Images*, (pp. 81-111).
- Crimp, D. (2005). La actividad fotográfica de la posmodernidad. En Ribalta, J. (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, (pp. 150-162). Barcelona: Gustavo Gili.
- David, C. (2007). Photography and Cinema. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic*, (pp. 144-152).
- De Duve, Th. (2013). El posado y la instantánea. La paradoja fotográfica. *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen* (2), 64-79.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Doane, M.A. (2006). *La emergencia del tiempo cinematóico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.
- Doane, M.A. (2010). Tiempo real: la instantaneidad y el imaginario fotográfico. En AA. VV., *El tiempo expandido*, (pp. 61-79).
- Dubois, Ph. (2001). De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea," *Exit* (3), 130-145.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Photography Mise-en-Film*. Autobiographical (H)istories and Psychic Apparatuses. En Pietro, P., *Fugitive Images. From Photography to Video*, (pp. 152-172).
- Font, D. (2001). Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja. *Exit* (3), 16-31.
- Frizot, M. (2012). On a Cinema Imaginary of Photography (1928-1930). En Guido, L., & Olivier, L. (Eds.), *Between Moving and Still Images*, (pp. 177-196).
- Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- Green, D., & Lowry, D. (Eds.). (2006). *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoforum/Photoworks.
- Guido, L., & Olivier, L. (Eds.). (2012). *Between Moving and Still Images*. New Barnet: John Libbey.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otro mitos modernos*, (pp. 289-303). Madrid: Alianza.
- Lugon, O. (2012). Cinema Flipped Through: Film in the Press and Illustrated Books. En Guido, L., & Olivier, L. (Eds.), *Between Moving and Still Images*, (pp. 137-146).
- Mah, S. (2010). El tiempo expandido. En AA.VV., *El tiempo expandido*, (pp. 13-19).
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Mathews, N. M. (Ed.). (2005). *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*. Manchester, Vt.: Hudson Hills.
- Metz, Ch. (1985). Photography and Fetish. *October* (34), 81-90.
- Moholy-Nagy, L. (2001). Image Sequences/Series. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic*, p. 83.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, (pp. 365-377).
- \_\_\_\_\_ (2007). Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic*, (pp. 134-139).
- \_\_\_\_\_ (2006a). The Possessive Spectator. En Green, D., & Lorry, J. (Eds.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, (pp. 151-163).
- \_\_\_\_\_ (2006b). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Musser, Ch. (2005). A Cornucopia of Images. Comparison and Judgment across Theater, Film and the Visual Arts during the late Nineteenth Century. En Mathews, N. M. (Ed.), *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, (pp. 5-37).
- Orlow, U. (2007). Photography as Cinema: *La Jetée* and the Redemptive Powers of the Image. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic*, (pp. 177-184).
- Pietro, P. (Ed.). (1995). *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Ribalta, J. (Ed.). (2005). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stimson, B. (2007). The Pivot of the World: Photography and Its Nation. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic*, (pp. 91-101).
- Szarkowski, J. (1964). *The Photographer's Eye*. Nueva York: MoMA.
- Taillibert, Ch. (2012). The Mixed Use of Still and Moving Images in Education during the Interwar Period. En Guido, L., & Olivier, L. (Eds.), *Between Moving and Still Images*, (pp. 125-134).
- Tortajada, M. (2012). Photography/Cinema: Complementary Paradigms in the Early Twentieth Century. En Guido, L., & Olivier, L. (Eds.), *Between Moving and Still Images*, (pp. 33-46).
- Wallis, B. (Ed.). (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Wenders, W. (2001). Disparar fotos, *Exit* (3), 46-50.
- Wollen, P. (2007). Fire and Ice. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic*, (pp. 108-113).



#### PAZ TORNERO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense. Profesora en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Harvard y en el MIT, Media Lab. Especialista en el estudio de las manifestaciones artísticas dentro de los campos de la tecnología y la ciencia. Sus investigaciones se han recogido en revistas como *Technoetic Arts*, *Leonardo Journal* y el libro *From landscape to laboratory* de Ars Bioarctica-The Finnish Bioart Society.

## ***Ontología de la temporalidad anacrónica en el ciber mundo: Arte, internatutas y nostalgia***

### **Apuntes sobre lo híbrido, lo conectado y lo complejo**

El filósofo y crítico de arte Brian Holmes define como “extradisciplinar” las sinergias entre disciplinas, que producen investigaciones rigurosas en terrenos contrarios y alejados del arte como pudieran ser las finanzas, la biotecnología, la microbiología, la geografía, la psiquiatría, etc. Gracias a ellas, se impulsa lo que Holmes describe como “el ‘libre juego de las facultades’ y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo,” además de identificar “los usos espectaculares o instrumentales que con tanta frecuencia se hacen de las libertades sorpresivas y subversivas del juego estético” (2008, p. 206):

**Se pone en funcionamiento aquí un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja. El término “tropismo” expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré *investigaciones extradisciplinares*. (p. 205)**



Estas actuaciones prosperan, por lo general, en espacios previamente investigados durante varios artículos publicados en esta revista y denominados “Spatial Politics” (la política espacial), según la definición de Rosalyn Deutsche (1996). A recordar de esta descripción los escenarios preferentes donde manifestarse como la ciudad, el territorio, el mapa, el lugar, el paisaje, la naturaleza y el cuerpo. Igualmente, es principal tener en cuenta, en esta definición, el concepto “espacio” en la virtualidad como lugar global/glocal conectado activador inmediato de la creación, la discusión y la difusión del arte. Un lugar también ultraterrestre, fuera del espacio aéreo, no sometido a la soberanía de un único Estado.

En el espacio virtual de la globalización no solo estamos todos conectados, sino que nuestras ideas, sentimientos, opiniones, incluso nuestras identidades navegan constantemente en un medio que une lo artificial con lo natural. Fredric Jameson expone que la globalización y la posmodernidad son la misma cosa: “La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la posmodernidad, por su lado, consiste en la manifestación cultural de esta situación” (Romero et al., 2004, p. 1). Roland Robertson (2000) declara que la globalización tiene que ver con el modo como se estructura la comprensión del mundo y que gracias a las negociaciones internacionales y a las innovaciones tecnológicas se estandarizó el espacio-tiempo que, inevitablemente, fue al mismo tiempo universal y particular: “En otras palabras, la homogeneidad fue mano a mano con la heterogeneidad: una hacía posible la otra. Fue en este período cuando ‘el mundo’ fue bloqueado en una forma particular, como un fuerte cambio hacia la unicidad” (p. 16). La homogeneización y la heterogenización (dos tendencias aparentemente opuestas) se complementan e interpenetran en situaciones concretas. Manuel Castells (2014) manifiesta que vivimos en una estructura social conformada por redes globales donde aparece una nueva cultura, la de la autonomía: “Para poder comprender en profundidad los efectos de internet en la sociedad tenemos que recordar que la tecnología es cultural material” (p. 11). Según Castells, no se produce una ruptura de la comunidad, ni de la interacción en un lugar concreto sino de una reinterpretación de nuestras relaciones, de los lazos culturales y personales que podrían ser parte de la vida comunitaria sobre los valores y proyectos individuales. Por tanto, el proceso de individualización no es exclusivo de una evolución cultural. Es el resultado de las nuevas formas de organización de nuestras actividades en la era de la información, que dan lugar a la transformación del espacio, la vida laboral, la actividad económica, la cultura y la comunicación:

**Pero la individualización no significa aislamiento ni, por supuesto, el fin de la comunidad. La sociabilidad se reconstruye en forma de individualismo y comunidad en red a través de la búsqueda de personas afines, en un proceso que combina la interacción virtual (*online*) con la interacción real (*offline*), ciberespacio con espacio físico y local. (p. 13)**

Nos movemos con rapidez. Al igual que en el pasado, la evolución de la mente siempre se asocia a la evolución conjunta con el cuerpo. Por ello, para el artista y

teórico Roy Ascott (2000) el gran desafío de la ciencia y el arte en este nuevo siglo es encontrar la naturaleza de la conciencia. Castells expone que es necesaria una materia en ciencias sociales que contribuya a mejorar nuestra comprensión del mundo en el que vivimos y propone como “estudios de internet” (2014, p. 29). Ascott (2000), sin embargo, declara que es principal establecer una estética tecnoética que, en consorcio con este nuevo medio, permita a los artistas abordar las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo como ¿qué significa ser humano en la cultura postbiológica?, ¿cómo se conforma la ontología de la mente y el cuerpo en el ciberespacio?, y ¿cómo redefinimos en este escenario la naturaleza y la vida? Para comenzar a contestar estas preguntas, el autor sostiene que es tarea del artista navegar por los campos de la conciencia que los nuevos materiales van a generar y con ello obtener conclusiones acordes a las tecnologías insertadas en nuestra vida cotidiana:

**Los artistas, libres de la ortodoxia (aunque preocupados por la autenticidad como los científicos), son sincréticos en su forma de creación. Están dispuestos a estudiar cualquier disciplina, científica o espiritual, cualquier visión del mundo —esotérica o misteriosa— cualquier cultura, inmediata o distante en el espacio o el tiempo con el fin de encontrar ideas o procesos que puedan generar la creatividad. (Ascott, 2005)**

Es en este escenario donde el espacio se establece como una cartografía tecnoglobal ya que, según el sociólogo Roland Robertson (2000), aunque el territorio ha sido constituido como un producto de la economía, de lo político y de lo cultural, en la actualidad hay que considerar otro elemento importante: el espacio está atravesado por la ciencia y la técnica y sus actividades responden a los totalitarismos de la información y de las finanzas: “A la globalización le afecta la intersección de la presencia con la ausencia, el entrelazamiento con las ‘contextualidades locales’ de los acontecimientos sociales y de las relaciones sociales ‘a distancia’” (p. 3). Para Jameson, las grandes obras modernas, en particular la literatura y después la pintura, plantean de manera prodigiosa la cuestión del tiempo y la memoria; por qué en cierto momento el sentido del tiempo, de lo pasado, se debilitó (Romero et al., 2004, p. 4). Remedios Zafra (2011) afirma al respecto que:

**No obstante, el valor de estas empresas en cada caso, no es tanto el dispositivo en sí, sino concebirlas como “espacios” que logran congrega a millones de “yoes,” espacios que se convierten en parte misma de las relaciones afectivas y que transforman a los usuarios en productores y en contenido. Sin duda, estas estructuras de relación también nos hablan de formas de distribución de personas y espacios no exentos de significación política. (p. 121)**

La autora, que reflexiona ampliamente sobre el significado de “identidad” en la Red, afirma que lo corpóreo, el cuerpo, aquel que convive con las conexiones digitales, no es del todo nuestro: “Por más que ustedes los cuiden, alimenten, maquillen, implementen, acaricien, besen, pornografíen y todo lo demás, los cuerpos son nuestros, pero no del todo nuestros. Y ahí la historia se hace política” (Zafra, 2008, p. 138). La construcción simbólica en el mundo conectado supone, parafraseando a Zafra, cuestionar lo que somos no como algo dado, sino como algo modificado individual, socioculturalmente y susceptible de ser alterado en lo material y biotecnológico, pero también respecto a su significado y su valor sociocultural (2008, p. 138). Los cuerpos materiales no son trasladados físicamente a la Red, en cambio sí lo son sus imágenes: “De forma que en las ‘imágenes del cuerpo’ y su simbolización cultural continúan perpetuándose las asignaciones identitarias socioculturales” (2011, p. 125). Es por ello que certifica que el arte es un territorio de representación y también lo es Internet. Ambos son escenarios de lo facticio para la representación y la artificialidad, donde visibilizar y hacer convivir las contradicciones y las inestabilidades surgidas al rebelarnos contra nuestra identidad estereotipada (2011, p. 125).

En este sentido, el crítico Mark Fisher defiende la actividad quimérica del artista en el actual posfordismo, ya que nuestro propio deseo se oculta de nosotros mismos. Parafraseando al autor, no sabemos qué queremos principalmente porque las formas más poderosas anhelan lo desconocido, lo extraño. Ausencias que para Fisher solo pueden subsanar los artistas y comunicadores preparados, que nos permitan visualizar algo distinto de lo que ya satisface (falsamente) a las mayorías (Fisher, 2017, p. 115). Fisher, menciona con especial interés al documentalista Adam Curtis quien conoce con detalle los medios de comunicación y ataca Internet porque: “Incentiva la formación de comunidades solipsistas, redes interpasivas de ‘mentes como uno’ que lo que hacen es confirmar más que desafiar los prejuicios y presupuesto de cada uno” (p. 114). Fisher añade al respecto, que Internet también fomenta plataformas discursivas como los blogs que no existen fuera del ciberespacio:

**A medida que el viejo sistema de medios de comunicación es absorbido por la lógica de las relaciones públicas, a medida que el comentario de los consumidores sobre un producto reemplaza al ensayo crítico, ciertas zonas del ciberespacio ofrecen un lugar de “comprensión crítica” que no puede darse en otra parte. Aun así, no se puede negar que la simulación de participación signada por la interpasividad de los medios posmodernos en general ha producido mucho contenido respetivo, parasítico y conformista. (p. 114)**

En la búsqueda del significado del individuo en este siglo, el ciberespacio está alterando la temporalidad sin precedentes. Todas las experiencias surgidas fuera de las tecnologías digitales comienzan a parecer “vivencias anacrónicas” para las nuevas generaciones. Pensemos en los valores morales y cómo se han transformado radicalmente en estas últimas dos décadas, en la conversación por teléfono o en la calle, en

el contacto corporal y las miradas limpias de una pantalla entre ellas. Esta temporalidad abarca una dimensión plural, ya que los recuerdos y el tiempo real se unifican en un solo hilo conductor que es el usuario siendo intermediario entre ambos espacios temporales. Parafraseando al literato y filósofo Andrés Alfredo Castrillón (2011), el tiempo cronológico, entendiendo el de la cotidianidad y la vida afectiva del individuo, se confronta con la memoria, con la historia narrada en nuestros recuerdos. Por tanto, desaparece el orden cronológico del discurso (p. 61). Y el de la historia recordada. A esta declaración deberíamos preguntarnos dónde, en dicha historia, se encuentra el individuo como ente virtual.

Los espacios físicos y virtuales conviven junto a la memoria, los recuerdos, las múltiples identidades y alter egos entre (e-)temporalidades anacrónicas. Una pluridimensionalidad del tiempo como (e-)anacronía no lineal dentro del quehacer tecnocotidiano.

### **Temporalidad anacrónica en el acto virtual: la violación del tiempo**

El legado del arte contemporáneo de los últimos cincuenta años nos ha llevado a la situación actual caracterizada por la acción transgresora artística y sus grandes actuaciones de resistencia. Entre sus muchos desafíos tecnológicos, éticos y estéticos que se deben tener en cuenta, Ascott afirma que hay que equilibrar las posibilidades de las nuevas relaciones en la red y las que ofrecen la ingeniería genética, la molecular y la nanotecnológica: “Omnipresente y ubicua, la inundación de la inteligencia humana y artificial es imparable. Al mismo tiempo, estamos llegando a reconocer que la totalidad del mundo natural es, en cierto sentido, de manera consciente.” (Ascott, 2000)

En relación con esta temporalidad plural, tecnológica y dialógica que se gesta desde espacios supuestamente contrarios, el físico y el virtual, —y aquí cabe recordar de nuevo a Castells (2014): “Pero no se trata de una sociedad virtual. Existe una estrecha conexión entre las redes virtuales y las redes vivas. Es un mundo híbrido, un mundo real. No es un mundo virtual ni un mundo aparte” (p. 17)—, el arte de las últimas décadas ha producido numerosos ejemplos a examinar. Entre ellos, cabe destacar en este artículo la interesante obra de los italianos Eva y Franco Mattes pioneros del Net Art, el arte viral, el “happening” virtual y el trabajo en Red desde el año 2000. Su materia prima se extrae de las tecnologías web, el espacio público, las grandes marcas, la política y la propaganda. En definitiva, un arte de guerrilla de las tecnologías de la información y las nuevas culturas populares electrónicas. A mencionar, por la complejidad dialógica y temporal que esta pieza contiene, la magistral intervención *No Fun* de 2010.

Los Mattes escenificaron el suicidio de Franco para los usuarios del sitio de chat de video Chatroulette. En este servicio, los internautas se encuentran casualmente y pueden conversar por video hasta que cualquiera de los participantes decida abandonar el chat y pasar a otro emparejamiento aleatorio. A priori, esta estructura de interacción parece una aplicación virtual más, que pueda seducirnos a ser usada y así brindar ciertos momentos de ocio (o pseudoconversaciones y pseudorelaciones) en Internet. Sin embargo, se ha convertido principalmente en un escaparate de exhibicionismo con un alto contenido sexual. Muchos participantes utilizan Chatroulette para una relación de sexting en cámara, (lo que ha derivado lamentablemente en numerosas extorsiones o sextorsión), con especial incremento de los groomers (acosadores sexuales) y publicidad fraudulenta. (Bermejo, 2017)

Bajo esta atmósfera acontece la obra *No Fun*. Franco Mattes aparece colgado por el cuello junto a un gran ventanal luminoso a la derecha de la pantalla, que deja observar claramente todos los detalles de la escena. La habitación donde el supuesto cadáver de Franco se suspende está destrozada. Numerosos papeles y otros objetos se reparten por el suelo. Un desorden (premeditado) que obliga, inevitablemente, a realizar una profunda lectura para interpretar lo que vemos al otro lado del ciberespacio: “Claro que en la actualidad, en sus facetas de ficción y no ficción, estas formas de ‘desdoblamiento’ que quieren salvaguardar al cuerpo coexisten aún con la hipermovilidad posmoderna. Y lo hacen en un juego de tensiones compatible para la vida globalizada. De hecho, resulta revelador que el ‘estar en casa, estando afuera’ sea hoy uno de los correlatos de época de esta hipermovilidad” (Zafra, 2011, p. 124).

Si observamos los numerosos elementos perfectamente diseñados en el encuadre, encontramos que en la esquina inferior derecha aparece un fragmento de la pantalla de un portátil (el de Franco Mattes) donde sutilmente se distingue la pantalla correspondiente al rostro del usuario (o usuarios) que a tiempo real y aleatoriamente encontramos en esta aplicación. Debido a este dato, si estudiamos la composición detenidamente, hay que descartar que estemos frente a un montaje fotográfico (de ahí que tantos usuarios cuestionen su veracidad a simple vista), lo que daría lugar a una temporalidad anacrónica en la construcción de la imagen utilizada, obsoleta para esta aplicación ya que su vía de comunicación principal es el video a tiempo real generado por la webcam.

La obra, es hoy rescata en video mostrando ambas pantallas (a Franco y al resto de participantes) en la plataforma Vimeo de la página de los artistas. Una serie de extractos de las actuaciones de los internautas en Chatroulette que reaccionan ante el supuesto suicidio. Algunas personas ríen, otras se preocupan sobremanera con la intención de llamar a la policía, otros se masturban y otros concluyen que es una broma de muy mal gusto. Ellos, son clave en la obra final. Coautores de la pieza. *No Fun* ocurre a tiempo real y documenta en video las dos pantallas de ambos internautas interactuando con un tercero: nosotros, los espectadores. Se crea un triángulo multipantalla con la característica de ofrecer diversos espacios multitemporales. A modo de arte viral invasivo y performático, somos *voyeurs*, “el que ve,” de un momento íntimo de los numerosos cibernautas que conforman una historia ya pasada que, sin embargo, invita e incita a reproducir nuevas experiencias con solo clicar la aplicación:

**La intimidación nos devuelve a nosotros mismos, nos enfrenta con el deseo de ser y con los fracasos de no haber sido, de no estar siendo. Pero la intimidación también nos sitúa en la relajación propia de un contacto siempre profiláctico lejos de: los peligros materiales, la responsabilidad de lo dicho, la contaminación, las enfermedades, la procreación, los compromisos, la reproducción de la vida diaria y sus normas colectivas, aunque más que nunca regido por el deseo. (Zafra, 2008, p. 141)**

La crítica argentina Beatriz Sarlo (2005) afirma que todo discurrir sobre el pasado ya contiene una dimensión anacrónica, donde la propia historia está perseguida por el anacronismo y hay que reconocer y trazar sus límites (p. 78). Sarlo, acoge las ideas del historiador de arte Georges Didi-Huberman quien estudia ampliamente estas cuestiones, y manifiesta que las imágenes no pertenecen al tiempo en el que fueron producidas: “De acuerdo con Jacques Rancière, Huberman sugiere que estos objetos nos colocan frente a un tiempo que desborda los marcos de una cronología” (Sarlo, 2005, p. 81).

El historiador François Hartog expone la problemática actual en la que se habla más de pasado que de historia. Así que pasado y memoria están unidos: “Memoria es evocación, convocación, aparición de un elemento del pasado en el presente y, ante todo, memoria es un uso interesado del pasado” (Silva, 2012, p. 210). Hartog declara que es a partir de 1980 cuando la memoria ha desempeñado un papel relevante junto con las políticas en auge patrimoniales y el tema de la identidad: “Esas nociones son signos que nos ponían de presente que algo había cambiado en nuestras relaciones con el tiempo” (p. 211). El concepto de “anacronismo,” parafraseando a Rancière (2015), es antihistórico porque difumina las mismas condiciones que conforman toda historicidad. Existe historia en relación con las rupturas que los individuos ocasionan a su tiempo. Es por ello que no se puede culpar al historiador, sino eliminar la idea de anacronismo como error en el tiempo (Didi-Huberman, 2008, pp. 57-58):

**En la medida en que actúan en violación de “su” tiempo, en violación de la línea de temporalidad que los pone en su lugar al obligarlos a “usar” su tiempo de una manera u otra. Pero esta ruptura es solo posible debido a la posibilidad de conectar esta línea de temporalidad con otros y debido a la multiplicidad de líneas de temporalidad presentes en cualquier “único” tiempo. (2015, p. 46)**

Rancière y Huberman (bajo la influencia teórica del historiador Marc Bloch), parecen estar de acuerdo en que existen modos de conexión anacrónicos: eventos, ideas, sucesos y síntomas contrarios al tiempo, fuera de cualquier contemporaneidad e identidad del tiempo con “sí mismo.” Dejar “su” tiempo, causa numerosas temporalidades que nos ayudan a narrar la historia. Así, el tiempo histórico es una compleja simbiosis de lo que pertenece y lo que se transforma (Didi-Huberman, 2008, pp. 63-65). Huberman afirma estar de acuerdo con la siguiente declaración de Rancière: “La multiplicidad de las líneas temporales, de los sentidos mismos del tiempo incluidos en el ‘mismo’ tiempo son la condición de la actividad histórica” (2008, p. 56). Hartog, a este respecto, expone su preocupación ya que:

**Se trata de asuntos complejos difíciles de desenredar, por muchas razones, pero en particular por las escalas temporales múltiples y relacionadas que se implican: lo inmediato, lo local, lo regional, lo global, todo a la vez, y en una**

**duración casi sin fin. (...) Nuestras maneras actuales de actuar en el tiempo y sobre el tiempo no parecen capaces de enfrentar la situación. Apenas si existen las instancias para gestionar tales tipos de tiempo y poner en marcha las políticas necesarias. (Silva, 2012, p. 211)**

El tiempo y su relación con el anacronismo se ven afectados por lo que Huberman expone como “síntoma,” aquel que interrumpe el curso de la historia cronológica. Y en la imagen, el que interrumpe el curso normal de la representación. La estética del síntoma, es pues aquello que falta, aquello que se no muestra. La crítica colombiana María Cecilia Salas Guerra declara que la imagen anacrónica es también sintomática, de presencia no familiar. Un ser no visible, no sabido que da lugar a una imagen que se abre a algo que aún no se ha clasificado. La disciplina de la historia del arte, analizando al autor Huberman, cuenta con este no-saber como problemática y hace de ello la anticipación, la apertura de un saber nuevo (Salas Guerra, 2016, p. 51):

**En la ya dilatada carrera del autor francés, se pueden leer los insistentes contra-temas que contribuyen a una particular contra-historia del arte, que reivindica la imagen en contrapunto con la noción occidental-italiana del arte (...). A partir de allí es posible otro querer decir sobre la imagen, más allá de la tiranía del arte mismo tal y como se instituyó desde el Renacimiento. Se trata de pensar la imagen desde el sustrato de la carne, de lo real no simbolizable, de lo visual-virtual, del trozo que escapa siempre (...) de la imagen onírica, del desgarro y el síntoma que interrumpen donde menos se los espera. (p. 54)**

La imagen, entonces, es clasificada por el historiador al igual que el texto. Y así se ha consensuado en su proceder a lo largo de la historia del arte. Pero como Huberman sostiene, aún no existe un criterio que nos permita saber cómo ordenarlas. El archivo, en el caso de la imagen, es fundamental ya que determina la forma de la historicidad. Y si continuamos con una crónica lineal, cronológica, no es posible construir una verdadera historia. En una entrevista a Huberman leemos: “Por la simple razón de que una sola imagen —al igual que un solo gesto—, reúne en sí misma tiempos heterogéneos. De manera que para historizar las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como un puro y simple relato” (Romero, 2007, p. 19).

Cabe resaltar la acertada tesis que el autor expone al comparar la complejidad al catalogar estas imágenes con la intención de contribuir al archivo histórico y las manifestaciones artísticas de los años 1920 y 1930, donde al tiempo que los historiadores situaban esta problemática en el centro de su pensamiento (Walburg, Benjamin, Bataille, etc.), el cine de vanguardia emergía con nuevas propuestas del montaje (Eisenstein, Kulechov, Brecht, Vertov y los formalistas rusos): “Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes, sino acceder al

inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica” (p. 19). Esbozar, dentro de esta complejidad, trayectorias históricas ha sido objetivo del teórico Lev Manovich. Afirma que han funcionado durante muchos siglos y que, según su opinión, muchos cambios en la imagen durante la década de los noventa se recrean en las viejas formas, pero bajo el formato digital: “Es difícil establecer estas analogías, pero se podría decir que estamos donde estaba el cine en 1905: ya había cierto lenguaje, pero unos años después apareció algo distinto” (Manovich, 2004, p. 14).

Volviendo a la obra *No Fun*, es importante tener en cuenta al autor Manovich quien mantiene que los nuevos medios permiten al usuario un acceso aleatorio y en analogía, también algunas de las máquinas cinematográficas del siglo XIX poseían esta capacidad. Vivimos en una sociedad de la información donde hay que contestar correos y consultar miles de datos: “Y tal vez querríamos añadirle a ello algo de ficción y placer, tal vez un elemento de sorpresa también” (Manovich, 2004, p. 16). El montaje y la performance de la obra de los Mattes requiere una exhaustiva comparación entre la crítica cinematográfica y su relación con los nuevos medios, que ya el autor ampliamente recoge en el ejemplar libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital* (2006). Debemos recordar, de forma resumida, el fenómeno del experimento cinematográfico de Lev Kuleshov durante los años veinte y sus tres interpretaciones de montaje —creando el término “geografía creativa” como la capacidad narrativa visual coherente y los efectos (y experiencias) surgidas de diversos montajes. O Edwin S. Porter en la película *Asalto y robo de un tren*, el inicio del western en 1903. Porter supo manipular magistralmente al espectador con la técnica del montaje en su última escena: el primer plano de un pistolero, el actor Justus D. Barnes y jefe de la banda, quien apunta y dispara al espectador a quemarropa. Dicha acción causó en el público la misma exaltación que anteriormente el tren de los hermanos Lumière en 1895: una locomotora aparece del fondo de la pantalla mientras que más de un espectador salta de sus asientos para salir corriendo. El cine, los medios analógicos y digitales están estrechamente ligados al espectáculo y al consumo de actividades de ocio. Y demandamos entretenimiento y sorpresa. Recordemos igualmente el histórico episodio radiofónico, aunque se trata en este caso de un medio de información sonoro, *La guerra de los mundos*, adaptación radiofónica protagonizada por Orson Welles en 1938 que causó momentos extremos de pánico en Nueva Jersey y Nueva York.

Estos son algunos ejemplos de la influencia de las nuevas imágenes en los ojos de la audiencia. Cada innovación en la estética visual parece que esconde algo de magia. Y cada nueva tecnología visual implica una alfabetización social: un tiempo determinado de reflexión y un *collage* de sus posibilidades de la mano de los consumidores hasta establecerse como cotidianas. El crítico de cine y nuevos medios Jorge La Ferla expone que el campo audiovisual, desde la creación de la fotografía hasta la crisis actual del *postcine*, ha estado siempre acompañado por el efecto de la novedad (La Ferla, 2010, p. 152). El cine después del cine o cine expandido, *Expanded Cinema*, término del cineasta Stan Vanderbeek que el autor Gene Youngblood recoge en su valiosa publicación de 1970 manifestando que el video, la imagen digital y electrónica eran también arte. Un punto de inflexión en la historia del arte y de gran influencia en



las publicaciones de *Radical Software* —la revista contó con numerosas contribuciones procedentes de diversas disciplinas como la física, la antropología, la psicología y la teoría del arte—, o la californiana agrupación Ant Farm que dieron luz a la polémica intervención *Media Burn* de 1975, en la que los artistas estrellan un Cadillac contra una pirámide de televisiones, denunciando así una profunda crítica por la cultura televisiva americana y la “pasividad del telespectador”:

**Otro hecho determinante, aún poco estudiado, es que el consumo del cine, será en gran parte locativo, predominando su transmisión on line/Wi-fi, a la carta (...). El inevitable traspaso a la conversión digital plantea cuestiones relevantes vinculadas a la economía de la información numérica y sus procesos matemáticos y a la manera de concebir su manejo a partir de una metadata, bajo la forma de cálculo algorítmico. Quizás la cuestión crucial ya no sea simular, con los nuevos soportes, el archivo y conservación de los medios analógicos, sino investigar las maneras de poner en juego, en una relación conceptual, esas bases de datos. La información como tal necesita una economía (...) para ser interpretada. (La Ferla, 2010, p. 158)**

De la misma forma que La Ferla plantea una necesidad de conocer con más detalle los diversos lenguajes de comunicación y las lecturas que los medios digitales ofrecen, Manovich se interesa hoy por el efecto de los ordenadores en la cultura y los usuarios: ¿cómo reaccionamos a la cultura de pantalla y a los nuevos modos de percepción y cognición? Fue en los noventa cuando se vivió cierta “convergencia” tanto cultural como económica de las industrias del cine, la televisión y los ordenadores (pensemos en los videojuegos). Según el autor esto sucedió: “Porque la verdadera industria del entretenimiento (que es una gran parte de la cultura de masas, al menos en EE.UU.) es el cine y la televisión, no los libros, aunque se sigan vendiendo muchos libros” (Manovich, 2004, p. 14). Las obras generadas de los medios online, según La Ferla, suelen ser consumidas dentro de un cuadro en la pantalla del ordenador. Es una inmensa oferta de contenidos visuales en la Red que funciona a modo de vidriera, donde todo está al alcance en contraposición a la habitual dificultad del acceso a los materiales hace décadas atrás (2010, p. 158).

Los artistas Eva y Franco Mattes interrumpen y se apropian de los ordenadores personales aleatoriamente, de los medios de comunicación y del poder mediático y económico del arte para indagar en cuestiones como la autoría, la originalidad, la seguridad y la privacidad, y así perturbar a una sociedad sobrecargada y sobreestimada de imágenes. No Fun subvierte hábilmente los medios masivos conectados para remover a una sociedad colapsada mentalmente, bajo las condiciones de intensa inestabilidad característica en el posfordismo (Fisher, 2016, p. 69). Como el arte subversivo de la Internacional Situacionista o el movimiento Dadá, los Matters lanzan

provocaciones al mundo para infectar los estándares vigentes y provocar un momento de duda. (Carroll y Fletcher, 2012)

Concluyendo, se considera muy acertado el análisis de Zafra (2008) en el que afirma que aún existe una clara separación del significado del cuerpo online y el cuerpo offline, denominado este último por la autora como el “cuerpo ‘después de Internet’” (p. 143). Lo que supone una ruptura de la pluralidad de imágenes del “yo” del mundo virtual. Este medio digital y conectado proporciona lo reflexivamente reprimido y silenciado en el ciberespacio en el que asaltan diferentes formas de producción dialógica, temporal e histórica dentro de un (e-)anacronismo permanente. La reversibilidad con efectos, es decir, una afectación reflexiva de nuestras experimentaciones en Internet es material de interés artístico: “Esto que en gran medida centra el trabajo de muchos artistas de la parodia que se ponen y nos ponen en el lugar del ‘otro’, no como mera empatía sino como algo más profundo que nos lleva a ‘ser’ el otro” (p. 142).

## Conclusiones

Cuando los sistemas informáticos y las telecomunicaciones convergen, acontecen nuevas posibilidades para el artista. El lugar de acción es un espacio interactivo en el que la localización de los participantes no es relevante, según Ascott. No hay límites de espacio ni de tiempo, de tal manera que éstos dejan de ser lineales (Kac, 2010, p. 79). Desde 1996, la amplia aceptación de Internet ha originado la proliferación de obras hipermediáticas autónomas que emplean este medio para comunicarse y expresarse globalmente. Ante dichas tendencias artísticas, Ascott afirma que a pesar de que la práctica del arte se moverá desde los píxeles a las moléculas, el proceso artístico seguirá el camino hacia la conectividad (entre las mentes y los sistemas) a la inmersión en los datos o el campo de la nanotecnología: “Todavía se deben planificar escenarios interactivos que nos lleven a la transformación de la materia y la mente, y el replanteamiento de la conciencia” (Ascott, 2000, p. 5). Esta transdisciplinariedad sincrética representa la investigación artística en todos sus niveles. Es por eso que los artistas miramos en todas direcciones en busca de inspiración y comprensión. Castrillón expone que el desorden temporal es característica de la construcción artística que ayuda a recrear los espacios y recuerdos en una reconstrucción del “yo” autoficcional (Castrillón, 2011, p. 60).

De esta reflexión, hay que añadir la necesidad de establecer más debates en torno a la producción artística de nuestros días, que construyan nuevos mecanismos en la generación de conocimiento cuestionando la propia figura del artista en la sociedad, la producción objetual del arte, el sistema del arte y sus instituciones y la investigación artística contemporánea. Brian Holmes certifica la necesidad de redefinir los modos, los medios y los objetivos de una posible tercera fase de la crítica institucional caracterizada por la noción de transversalidad, que ayude a teorizar sobre aquellos experimentos que ocurren alejados del circuito artístico y de sus instituciones (2008, p. 207). Pensemos, por ejemplo, en los tan presentes, y solicitados, laboratorios ciudadanos, fablabs, hackerspaces, biohackerspaces, así como la filosofía de aprendizaje y producción DIY y DIYbio, los estudios de software libre, el *e-leaning*, la e-colaboración, etc.

Como hemos revisado, con el rápido desarrollo de las tecnologías interactivas los conceptos tradicionales sociales como el individualismo e identidad se transforman en el contexto de la producción artística. Igualmente, declara el teórico de arte colom-



biano Felipe César Londoño, las relaciones entre el espectador de una obra (o coautor) y su autor. Dadá o Fluxus parecen revivir de nuevo, prosigue Londoño, y con ellos sus búsquedas creativas sobre la interactividad y la participación, aunque en aquel tiempo sin la necesidad de lenguajes de programación. Todos los movimientos de vanguardia que evolucionaron hacia el concepto de media art se relacionaron, de algún modo, con dinámicas colaborativas entre artistas, científicos o espectadores, aspecto central en la producción artística contemporánea y en la organización de las sociedades (Londoño, 2010, pp. 104-105). El autor ofrece un interesante análisis sobre la relación entre el cinematógrafo y el ordenador, puesto que el cine estructural establece un intenso vínculo con las prácticas actuales de la creación en soportes digitales. El influyente cineasta Malcolm Le Grice defiende la no linealidad de un cine narrativo, lo que anticiparía las propiedades intrínsecas a las tecnologías: el acceso directo o aleatorio (p. 103).

**Llevo muchos años investigando sobre este tema, y desde muy pronto desarrollé una posición abiertamente antinarrativa, entendiendo el término en el mismo sentido en que Dziga Vertov decía que el cine era opio del pueblo. En primer lugar, lo narrativo proporciona una sensación de coherencia que, en mi opinión, no está ahí, no es real. Es una falsa coherencia, una sumatoria de causas y efectos falaz. El mundo no funciona así, no es así como uno lo experimenta. (Cárdenas, 2008, p. 82)**

Internet, a priori, es un medio como la televisión ya que igualmente contiene audiencias que comparten experiencias reales o imaginarias a lo largo de grandes distancias. Sin embargo, el carácter interactivo y participativo de Internet sí difiere de la televisión: "Internet es una nueva forma de diálogo en el espacio público. (...) Sin una dirección clara, nos movemos a un inexplorado territorio que contiene una gran promesa pero que presenta grandes retos" (Lovejoy, 1997, p. 223). Internet supone explorar aspectos fundamentales de representación que han adquirido nuevos significados como el contenido y el contexto. Lovejoy afirma que hoy comprendemos cómo el contexto puede alterar el significado de una obra de arte, mientras que la Red es capaz de crear grandes diferencias de condiciones. El contexto en Internet está vinculado con el contenido, que es activado y combinado solo cuando los participantes encienden la pantalla y acceden a ellos. Existe, por tanto, una inherente dis-localización donde las ideas de un contexto pueden influenciar altamente una obra de arte en Red (p. 223). Malcolm afirma que con la llegada de los instrumentos digitales el medio desaparece, ya no existe un medio que desmontar. Esta relación se hace mucho más compleja: "Creo, por tanto, que en cada momento de la vida se produce una confluencia de fuerzas de la que solo puede dar cuenta una especie de multinarratividad" (Cárdenas, 2008, p. 82).

Zafra resalta del ciberespacio que en él convergen diferentes formas de recepción y producción identitaria, y es en esa diversidad donde la reflexión sí sería factible a diferencia de otros medios como la televisión: "En tanto todavía podríamos intervenir sobre nuestro tiempo y sobre nuestra subjetividad, exceder el mero papel de mirones

resignados y cuerpos conformados" (Zafra, 2008, p. 142). La televisión es ilustrativa, las imágenes expuestas y aprobadas, continúa la autora, no son cuestionadas.

**Aquellas que aluden no a un saber, ni a una memoria presente y activa (más propia de la lectura y de algunas formas de navegación por la red), sino a emociones, identificaciones y proyecciones, es decir, al pasado; y en el caso que nos ocupa, a la repetición de modelos identitarios. (2008, p. 143)**

Internet, es una comunidad virtual donde los participantes si no se ven, entonces se transforma en televisión, expone el sociólogo Robert D. Putnam: "La red tiene dos posibilidades: convertirse en televisión o en teléfono. Y el teléfono es para estrechar conexiones con los que conoces" (Pérez, 2003). Nos conectamos para evitar la soledad, apunta el autor, para huir de nosotros mismos. Esto supondrá una pérdida de empatía, de los vínculos y de capital social personal.

La coexistencia de tiempos desiguales en la (e-)temporalidad anacrónica y un cuerpo en dualidad *online* y *offline*. Nuestra condición biológica aún no puede traspasar la inmaterialidad del ciberespacio, y es por ello que sufrimos numerosas tensiones e incertidumbres. De igual manera que el desasosiego, la duda, la risa nerviosa o la alarma penetra en nosotros ante la obra *No Fun* de los Mattes o, en el pasado, los efectos de esa última y directa escena de *Asalto y robo de un tren*, nos sometemos constantemente a los, por ahora, impredecibles y múltiples lenguajes de la imagen y la identidad en Red, y sus infinitas traducciones. Con sus tiempos heterogéneos o, como Huberman designa *tiempos policrónicos*. Vivimos, principalmente, en espacios anacrónicos sintiendo incómodamente la multitemporalidad. Inevitablemente conectados.

## ***Ontology of the anacronic temporality in the cyberworld: Art, internet users and nostalgia***

### **Notes on the hybrid, the connected and the complex**

The philosopher and art critic Brian Holmes defines as “extradisciplinary” the synergies between disciplines, which produce rigorous research in opposing fields away from art such as finance, biotechnology, microbiology, geography, psychiatry, etc. Thanks to them, what Holmes describes as “the ‘free play of the faculties’ and the intersubjective experimentation that characterize modern and contemporary art are promoted, as well as identifying” the spectacular or instrumental uses that are so often made of the aesthetic game’s surprising and subversive liberties” (2008, p. 206):

**A new tropism and a new kind of reflexivity is put into operation here, involving artists as well as theoreticians and activists in a transition beyond the limits traditionally assigned to their activity, with the express intention of facing the development of a complex society. The term “tropism” expresses the desire or need to turn to something else, to an external field or discipline; while the notion of reflexivity now indicates a critical return to the point of departure, an attempt to transform the initial discipline, end its isolation, open new possibilities for expression, analysis, cooperation and commitment. This movement back and forth, or rather this transforming spiral, is the operative principle of what I will call *extradisciplinary investigations*. (p 205)**

These actions generally thrive in spaces previously investigated in several articles published in this journal called “Spatial Politics,” according to Rosalyn Deutsche’s definition (1996). We remember from this description the preferred scenarios, manifestations of the city, the territory, the map, the place, the landscape, nature and the body. Likewise, it is important to take into account in this definition the concept of “space” in virtuality as a global / glocal connected place that immediately activates the creation, discussion and dissemination of art. A place also in outer space, outside air space, not subject to the sovereignty of a single State.

In the virtual space of globalization not only are we all connected, but our ideas, feelings, opinions, even our identities constantly navigate in a medium that unites the artificial with the natural. Fredric Jameson states that globalization and postmodernity are the same thing: “Globalization encompasses it in terms of information, in commercial and economic terms. And postmodernity, on the other hand, consists of the cultural manifestation of this situation” (Romero et al., 2004, p. 1). Roland Robertson (2000) states that globalization has to do with the way in which the understanding of the world is structured and that, thanks to international negotiations and technological innovations, space-time was standardized, which, inevitably, was at the same universal and individual time: “In other words, homogeneity went hand in hand with heterogeneity: one made the other possible. It was in this period when ‘the world’ was blocked in a particular way, like a strong change towards oneness” (p. 16). Homogenization and heterogenization (two seemingly opposite tendencies) complement each other and interpenetrate concrete situations. Manuel Castells (2014) states that we live in a social structure made up of global networks where a new culture appears, that of autonomy: “In order to fully understand the effects of the Internet on society we have to remember that technology is a material culture” (p. 11) According to Castells, there is no rupture of the community, or of interaction in a specific place but a reinterpretation of our relationships, of cultural and personal ties that could be part of community life about individual values and projects. Therefore, the process of individualization is not exclusive of a cultural evolution. It is the result of new ways of organising our activities in the information age, which give rise to the transformation of space, work life, economic activity, culture and communication:

**But individualization does not mean isolation or, of course, the end of the community. Sociability is reconstructed in the form of individualism and a networked community through the search for like-minded people, in a process that combines virtual interaction (*online*) with real interaction (*offline*), cyberspace with physical and local space. (p. 13)**

We move quickly. As in the past, the evolution of the mind is always associated with the joint evolution of the body. For this reason, for the artist and theorist Roy Ascott (2000), the great challenge of science and art in this new century is to find the nature of consciousness. Castells states that a subject in social sciences is necessary to help improve our understanding of the world in which we live and he proposes “Internet studies” (2014, p. 29). Ascott (2000), however, states that it is essential to establish

a techno-ethic aesthetic that, in consortium with this new medium, allows artists to address the fundamental issues of our time such as “What does it mean to be human in the postbiological culture?,” “How is the ontology of the mind and body in cyberspace shaped?” and “How do we redefine nature and life in this scenario?” To begin to answer these questions, the author argues that it is the artist’s task to navigate the fields of consciousness that the new materials will generate and thereby obtain conclusions in accordance with the technologies inserted in our daily lives:

**Artists, free from orthodoxy (although, like scientists, concerned about authenticity), are syncretic in their form of creation. They are willing to study any discipline, scientific or spiritual, any vision of the world —esoteric or mysterious— any culture, immediate or distant in space or time in order to find ideas or processes that can generate creativity. (Ascott, 2005)**

It is in this scenario where space is established as a technoglobal cartography given that, according to the sociologist Roland Robertson (2000), although the territory has been constituted as a product of the economy, of the political and of the cultural, there is currently another important element to consider: space is crossed by science and technology and its activities respond to the totalitarianisms of information and finance: “Globalization is affected by the intersection of presence with absence, the interweaving with the ‘local contextualities’ of social events and of ‘distant’ social relations” (p. 3). For Jameson, the great modern works, particularly literature and then painting, pose the question of time and memory in a prodigious way; why at a certain moment the sense of time, of the past, was weakened. (Romero et al., 2004, p. 4) Remedios Zafra (2011) states that:

**However, the value of these companies in each case, is not so much the device itself, but to conceive them as “spaces” which manage to gather millions of “I’s,” spaces that become part of affective relationships and that transform users into producers and content. Undoubtedly, these relationship structures also tell us about ways of distributing people and spaces not exempt from political significance. (p. 121)**

The author, who ponders widely on the meaning of “identity” in the Web, affirms that the corporeal, the body, the one that coexists with digital connections, is not completely ours: “No matter how much you care for them, feed, apply make-up, implement, caress, kiss, make porn and everything else, bodies are ours, but not entirely ours. And there, the story becomes political” (Zafra, 2008, p. 138). The symbolic construction in the connected world supposes, paraphrasing Zafra, to question what we are, not as something given, but as something individual and modified socioculturally and susceptible to being altered in the material and biotechnological, but also regarding its meaning and its sociocultural value

(2008, p. 138). Material bodies are not physically transferred to the Net, but their images are: "So that in the 'images of the body' and their cultural symbolization the socio-cultural identity assignments continue to perpetuate" (2011, p. 125). That is why it certifies that art is a territory of representation and so is the Internet. Both are scenarios of the factitious for representation and artificiality, where the contradictions and instabilities that arise when we rebel against our stereotyped identity can be visualized and coexist (2011, p. 125).

In this sense, the critic Mark Fisher defends the artist's chimerical activity in the current post-Fordism, since our own desire is hidden from ourselves. To paraphrase the author, we do not know what we want mainly because the most powerful forms long for the unknown, the strange. Absences, which for Fisher can only be remedied by trained artists and communicators, allow us to visualize something other than what already (falsely) satisfies the majorities (Fisher, 2017, p. 115). Fisher, mentions with special interest the documentary maker Adam Curtis who knows the media in detail and attacks the Internet because: "It encourages the formation of solipsistic communities, interpassive networks of 'minds as one' and what they do is confirm rather than challenge the prejudices and presuppositions of each individual" (p. 114). Fisher adds that the Internet also encourages discursive platforms such as blogs that do not exist outside of cyberspace:

**As the old media communication system is absorbed by the logic of public relations, as consumer commentary on a product replaces critical testing, certain areas of cyberspace offer a place of "critical understanding" that cannot occur elsewhere. Even so, it cannot be denied that the simulation of participation marked by the interpassiveness of postmodern media in general has produced a lot of respectful, parasitic and conformist content. (p. 114)**

In the search for the meaning of the individual in this century, cyberspace is altering temporality in an unprecedented way. All the experiences that emerge outside of digital technologies begin to seem "anachronic experiences" for the new generations. Think of moral values and how they have changed radically in these last two decades, in the conversation by phone or on the street, in body contact and the clean looks of a screen between them. This temporality covers a plural dimension, since memories and real time are unified in a single conducting thread with the user being an intermediary between both temporary spaces. Paraphrasing the writer and philosopher Andrés Alfredo Castrillón (2011), chronological time, understanding everyday life and the affective life of the individual, is confronted by memory, by the story told in our memories. Therefore, the chronological order of the discourse disappears (p. 61), and that of remembered history. From this statement we should ask ourselves where, in this history, the individual is to be found as a virtual entity.

Physical and virtual spaces coexist along with memory, memories, multiple identities and alter egos between (e-)anachronic temporalities; a pluridimensionality of time as (e-)non-linear anachronism within the technodaily task.

### **Anachronic temporality in the virtual act: the violation of time**

The legacy of contemporary art of the last fifty years has led us to the current situation characterized by transgressive artistic action and its great performances of resistance. Among its many technological, ethical and aesthetic challenges that must be taken into account, Ascott affirms that it is necessary to balance the possibilities of new relationships on the Net and those offered by genetic, molecular and nanotechnological engineering: "Omnipresent and ubiquitous, the flood of human and artificial intelligence is unstoppable. At the same time, we are coming to recognize that the totality of the natural world is, in a sense, conscious." (Ascott, 2000)

In relation to this plural, technological and dialogical temporality that develops from supposedly contrary spaces, the physical and the virtual, —and here we must remember again Castells (2014): "But it is not a virtual society. There is a close connection between virtual networks and live networks. It's a hybrid world, a real world. It is not a virtual world or a separate world." (p. 17)—, the art of the last decades has produced numerous examples to examine. Among them, it is worth mentioning in this article the interesting work of the Italians Eva and Franco Mattes, pioneers of Net Art, viral art, virtual "happening" and work on the Net since 2000. Their raw material is extracted from web technologies, public space, big brands, politics and propaganda. In short, a guerrilla art of information technologies and popular new electronic cultures. The masterful *No Fun* intervention of 2010 is worth mentioning, for the dialogical and temporal complexity that this piece contains.

The Mattes staged Franco's suicide for the users of the Chatroulette video chat site. In this service, Internet users meet casually and can converse by video until any of the participants decides to leave the chat and move to another random pairing. A priori, this structure of interaction seems like just another virtual application that can seduce us to be used and thus provide certain leisure moments (or pseudo-conversions and pseudo-relationships) on the Internet. However, it has become mainly a showcase of exhibitionism with a high sexual content. Many participants use Chatroulette for a sexting relationship on camera, (which has unfortunately resulted in numerous extortions or sextortion), with a special increase in groomers (sexual harassers) and fraudulent advertising. (Bermejo, 2017)

Under this atmosphere comes the work *No Fun*. Franco Mattes appears hanging by the neck next to a large bright window to the right of the screen, allowing all the details of the scene to be clearly seen. The room where Franco's supposed corpse is suspended is a mess. Numerous papers and other objects are scattered on the floor. A (premeditated) disorder that inevitably, forces us to make a deep reading to interpret what we see on the other side of cyberspace: "Of course nowadays, in its facets of fiction and nonfiction, these forms of 'unfolding' that want to safeguard the body still coexist with postmodern hypermobility. And they do it in a compatible game of tensions for globalized life. In fact, it is revealing that 'being at home, being outside' is today one of the epochal correlates of this hypermobility" (Zafra, 2011, p. 124).

If we look at the numerous elements perfectly designed in the frame, we find that in the lower right corner there is a fragment of the screen of a laptop (Franco Mattes) where the screen corresponding to the user's (or users) face is subtly distinguished, which randomly in real time we find in this application. Due to this

fact, if we study the composition carefully, we must rule out that we are looking at a photographic montage (hence many users question its veracity at first glance), which would result in an anachronic temporality in the construction of the image used, obsolete for this application since its main communication channel is the real time video generated by the webcam.

The work is available today in video showing both screens (Franco and the rest of the participants) on the Vimeo platform of the artists' page. There is a series of excerpts from the performances of Internet users in Chatroulette who react to the alleged suicide. Some people laugh, others worry too much with the intention of calling the police, others masturbate and others conclude that it is a joke in very bad taste. They are key in the final work. The co-authors of the piece. *No Fun* happens in real time and documents in video the two screens of both Internet users interacting with a third party: us, the spectators. A multi-screen triangle is created with the characteristic of offering diverse multi-temporal spaces. As an invasive and performative viral art, we are *voyeurs*, "the one who sees" an intimate moment of the many users who make up a past history which, however, invites and encourages us to reproduce new experiences just by clicking on the application:

**Intimacy brings us back to ourselves, confronts us with the desire to be and with the failures of not having been, of not being. But intimacy also places us in the relaxation of an always prophylactic contact, away from: the material dangers, the responsibility of what is said, pollution, disease, procreation, commitments, the reproduction of daily life and its collective norms, although more than ever ruled by desire. (Zafra, 2008, p. 141)**

The Argentinian critic Beatriz Sarlo (2005) affirms that all discourse on the past already contains an anachronistic dimension, where history itself is persecuted by anachronism and its limits must be recognized and traced (p. 78). Sarlo, welcomes the ideas of the art historian Georges Didi-Huberman who studies these issues extensively, and states that the images do not belong to the time in which they were produced: "In accordance with Jacques Rancière, Huberman suggests that these objects place us in front of a time that goes beyond the frames of a chronology" (Sarlo, 2005, p. 81).

The historian François Hartog exposes the current problematic in which one speaks more of past than of history. So the past and memory are united: "Memory is evocation, summoning, appearance of an element of the past in the present and, above all, memory is an interested use of the past" (Silva, 2012, p. 210). Hartog declares that it is since 1980 that memory has played a relevant role together with booming heritage policies and the identity issue: "These notions are signs that we were aware that something had changed in our relationships over time" (p. 211). The concept of "anachronism," paraphrasing Rancière (2015), is unhistorical because it blurs the same conditions that make up all historicity. There is history in relation to the ruptures that individuals cause in their time. That is why you cannot blame the historian, but eliminate the idea of anachronism as error in time (Didi-Huberman, 2008, pp. 57-58):

**To the extent that they act in violation of "their" time, in violation of the temporality line that puts them in their place by forcing them to "use" their time in one way or another. But this break is only possible due to the possibility of connecting this line of temporality with others and owing to the multiplicity of temporality lines present in any "one" time. (2015, p. 46)**

Rancière and Huberman (under the theoretical influence of historian Marc Bloch), seem to agree that there are anachronic modes of connection: events, ideas, happenings and symptoms contrary to time, out of any contemporaneity and identity of time with "itself." Leaving "your" time causes numerous temporalities that help us tell the story. Thus, historical time is a complex symbiosis of what belongs and what is transformed (Didi-Huberman, 2008, pp. 63-65). Huberman affirms Rancière's following statement: "The multiplicity of temporal lines, of the same senses of time included in the 'same' time are the condition of historical activity" (2008, p. 56). Hartog, in this regard, expresses his concern because:

**These are complex issues that are difficult to untangle, for many reasons, but in particular because of the multiple and related time scales that are involved: the immediate, the local, the regional, the global, all at once, and in a time almost without end. (...) Our current ways of acting in time and over time do not seem able to face the situation. There are hardly any instances to manage such types of time and put the necessary policies in place. (Silva, 2012, p. 211)**

Time and its relation to anachronism are affected by what Huberman exposes as a "symptom," that which interrupts the course of chronological history. And in the image, that which interrupts the normal course of representation. Therefore the aesthetics of the symptom is what is lacking, what is not shown. The Colombian critic María Cecilia Salas Guerra declares that the anachronic image is also symptomatic, of unfamiliar presence. A non-visible, unknowable being that gives rise to an image that opens onto something that has not yet been classified. The discipline of art history, analysing the author Huberman, has this not-knowing as problematic and makes it the anticipation, the opening of a new knowledge (Salas Guerra, 2016, p. 51):

**In the already long career of the French author, one can read the insistent counter-themes that contribute to a particular counter-history of art, which vindicates the image in counterpoint with the Western-Italian notion of art (...). From there it is possible to say more about the image, beyond the tyranny of art itself as it was instituted since**



**the Renaissance. It is about thinking of the image from the substrate of the flesh, of what is real not symbolizable, of the visual-virtual, of the piece that always escapes (...) of the dream image, of the tear and the symptom that interrupt where they are least expected. (p. 54)**

The image therefore is classified by the historian, as well as the text. And so it has been agreed on its course throughout the history of art. But as Huberman argues, there is still no criterion that allows us to know how to order them. The archive, in the case of the image, is fundamental since it determines the form of historicity. And if we continue with a linear, chronological account, it is not possible to build a true story. In an interview with Huberman, we read: “For the simple reason that a single image—as well as a single gesture— gathers heterogeneous times in itself. In order to historicize the images, we must create an archive that can not be organized as a pure and simple story” (Romero, 2007, p. 19).

It is worth highlighting the successful thesis that the author exposes when comparing the complexity of cataloguing these images with the intention of contributing to the historical archive and the artistic manifestations of the 1920s and 1930s, where at the same time as historians placed this problem at the centre of their thought (Walburg, Benjamin, Bataille, etc.), avant-garde cinema emerged with new proposals for editing (Eisenstein, Kulechov, Brecht, Vertov and the Russian formalists): “Benjamin said that a true history of art should not tell the story of the images, but access the unconscious of sight, of vision, something that can not be achieved through the story or the chronicle” (p. 19). Within this complexity, outlining historical trajectories has been the objective of the theorist Lev Manovich. He states that they have worked for many centuries and that, in his opinion, many changes in image during the nineties are recreated in the old ways, but in digital format: “It is difficult to establish these analogies, but you could say that we are where cinema was in 1905: there was already a certain language, but a few years later something different appeared” (Manovich, 2004, p. 14).

Going back to the work *No Fun*, it is important to bear in mind the author Manovich, who maintains that new media allow the user a random access and in analogy, some of the cinematographic machines of the XIX century also possessed this capacity. We live in an information society where we have to answer emails and consult thousands of data: “And maybe we would like to add some fiction and pleasure to it, perhaps an element of surprise too” (Manovich, 2004, p. 16). The montage and performance of the Mattes’ work requires an exhaustive comparison between the cinematographic critique and its relation with new media, which the author already widely collects in the exemplary book *The Language of the New Media of Communication: The Image in the Digital Era* (2006). Summarising, we must remember the phenomenon of Lev Kuleshov’s cinematographic experiment during the 1920s and his three montage interpretations—creating the term “creative geography” as the coherent, visual, narrative capacity and the effects (and experiences) arising from various montages. Or Edwin S. Porter in the movie *The Great Train Robbery*, the beginning of the western in 1903. Porter knew masterfully how to manipulate the

viewer with the technique of montage in his last scene: the close-up of a gunman, the actor Justus D. Barnes and head of the gang, who aims and shoots the spectator at point-blank range. This action caused the same exaltation in the public as the Lumière brothers’ train in 1885: a locomotive appears from the background of the screen while more than one spectator jumps from his seat to run. The cinema, the analogue and digital media are closely linked to the spectacle and the use of leisure activities. And we demand entertainment and surprise. Remember also the historical radio episode, although in this case it is a sound information medium, *The War of the Worlds* radio adaptation starring Orson Welles in 1938, which caused extreme moments of panic in New Jersey and New York.

These are some examples of the influence of new images on the eyes of the audience. Every innovation in visual aesthetics seems to hide some magic. And each new visual technology implies a social literacy: a determined time of reflection and a collage of its possibilities hand in hand with the consumers until they establish themselves as everyday. The film and new media critic Jorge La Ferla states that the audio-visual field, since the creation of photography to the current crisis of *post-cinema*, has always been accompanied by the novelty effect (La Ferla, 2010, page 152). Cinema after the cinema or expanded cinema. *Expanded Cinema*, filmmaker Stan Vanderbeek’s term that the author Gene Youngblood picks up in his valuable 1970 publication expressing that video, digital and electronic images were also art. A point of inflection in the history of art and of great influence in the publications of *Radical Software*—the magazine had many contributions from various disciplines such as physics, anthropology, psychology and art theory— or the Californian Ant Farm group that gave rise to the controversial *Media Burn* intervention of 1975, in which the artists crash a Cadillac against a pyramid of televisions, thereby denouncing a deep criticism of the American television culture and the “passivity of the viewer”:

**Another determining fact that so far has only been studied a little, is that the consumption of cinema will be largely locative, its transmission *on line / Wi-fi*, on demand (...) prevailing. The inevitable transfer to digital conversion raises relevant issues related to the economy of numerical information and its mathematical processes and how to conceive its management from a *metadata*, in the form of algorithmic calculation. Perhaps the crucial issue is no longer to simulate the archiving and preservation of analogue media with the new supports, but to investigate ways of putting those databases into play, in a conceptual relationship. Information as such needs an economy (...) to be interpreted. (La Ferla, 2010, p. 158)**

In the same way that La Ferla raises a need to know the different languages of communication and the readings that digital media offer in more detail, Manovich is interested today in the effect of computers on culture and users: how do we react to screen culture and the new modes of perception and cognition? It was in the nineties

when there was a certain cultural and economic “convergence” of the film, television and computer industries (think of video games). According to the author this happened: “Because the real entertainment industry (which is a large part of mass culture, at least in the US) is cinema and television, not books, although many books continue to be sold.” (Manovich, 2004, p. 14) The works generated from *online* media, according to La Ferla, are usually consumed within a box on the computer screen. It is an immense offer of visual content on the Web that works like a window, where everything is within reach, in contrast to the usual difficulty of accessing materials decades ago (2010, p. 158).

The artists Eva and Franco Mattes interrupt and use personal computers randomly, through the media and through the media and economic power of art to investigate issues such as authorship, originality, security and privacy, and thus disrupt a society overloaded and over-stimulated by images. *No Fun* skilfully subverts the connected mass media in order to revive a mentally collapsed society, under the conditions of intense instability characteristic of post-Fordism (Fisher, 2016, p. 69). Like the subversive art of the International Situationist or the Dada movement, the Mattes launch provocations to the world to infect current standards and provoke a moment of doubt. (Carroll and Fletcher, 2012)

Concluding, the Zafra analysis (2008) is considered very successful, in which it is affirmed that there is still a clear separation of the meaning of the *online* body and the *offline* body, the latter referred to by the author as the “body” after the Internet” (p. 143). What supposes a rupture of the plurality of images of the “I” of the virtual world. This digital and connected media provides that which is reflexively repressed and silenced in cyberspace in which they assault different forms of dialogical, temporal and historical production within a permanent (e-)anachronism. The reversibility with effects, that is to say, a reflexive affectation of our experimentations on the Internet, is material of artistic interest: “This, to a large extent, centres the work of many parody artists who put themselves and put us in the place of the ‘other’, not as mere empathy but as something deeper that leads us to ‘be’ the other” (p. 142).

## Conclusions

When computer systems and telecommunications converge, new possibilities for the artist take place. The place of action is an interactive space in which the location of the participants is not relevant, according to Ascott. There are no limits of space or time, so that they cease to be linear (Kac, 2010, p. 79). Since 1996, the wide acceptance of the Internet has led to the proliferation of autonomous hypermedia works that use this medium to communicate and express themselves globally. Faced with these artistic tendencies, Ascott affirms that although the practice of art will move from pixels to molecules, the artistic process will follow the path towards connectivity (between minds and systems) to immersion in data or the field of nanotechnology: “Interactive scenarios must still be planned that lead us to the transformation of matter and mind, and the rethinking of consciousness” (Ascott, 2000, p. 5). This *syncretic* trans-disciplinarity represents artistic research at all levels. That’s why we artists look in all directions for inspiration and understanding. Castrillón exposes that temporary disorder is characteristic of the artistic construction that helps to recreate spaces and memories in a reconstruction of the autofictional “I” (Castrillón, 2011, p. 60).

From this reflection, it is necessary to add the need to establish more debates about the artistic production of our days, which build new mechanisms in the generation of knowledge questioning the very figure of the artist in society, the objectual production of art, the system of art and its institutions and contemporary artistic research. Brian Holmes certifies the need to redefine the ways, means and objectives of a possible third phase of institutional criticism characterized by the notion of transversality, which helps to theorize about those experiments that occur far from the artistic circuit and its institutions (2008, p. 207). Let us think, for example, of the very present and requested citizen laboratories, fablabs, hackerspaces, biohackerspaces, as well as the DIY and DIYbio learning and production philosophy, free software studies, e-learning, e-collaboration, etc.

As we have reviewed, with the rapid development of interactive technologies, traditional social concepts such as individualism and identity are transformed into the context of artistic production. Equally, the Colombian art theorist Felipe César Londoño declares, are the relations between the spectator of a work (or co-author) and its author. Dada or Fluxus seem to revive again, continues Londoño, and with them their creative searches on interactivity and participation, although at that time without the need for programming languages. All the avant-garde movements that evolved towards the concept of media art were related, in some way, to collaborative dynamics between artists, scientists or spectators, a central aspect in contemporary artistic production and in the organization of societies (Londoño, 2010, pp. 104-105). The author offers an interesting analysis about the relationship between the cinematograph and the computer, since the structural cinema establishes an intense link with the current practices of creation in digital media. The influential filmmaker Malcolm Le Grice defends the non-linearity of a narrative cinema, which would anticipate the intrinsic properties of technologies: direct or random access (p. 103)

**I have been researching this topic for many years, and from an early stage I developed an openly antinarrative position, understanding the term in the same sense in which Dziga Vertov said that cinema was the opium of the people. In the first place, the narrative provides a sense of coherence that, in my opinion, is not there, it is not real. It is a false coherence, a summation of fallacious causes and effects. The world does not work like that, this is not how you experience it. (Cárdenas, 2008, p. 82)**

The Internet, a priori, is a medium like television because it also contains audiences that share real or imaginary experiences over great distances. However, the interactive and participatory character of the Internet does differ from television: “The Internet is a new form of dialogue in the public space. (...) Without a clear direction, we move to an unexplored territory that holds great promise but presents great challenges” (Lovejoy, 1997, p. 223). The Internet involves the exploration of fundamental aspects of representation that have acquired new meanings such as content and context. Lovejoy affirms that today we understand how the context can alter the meaning of a work of art,

while the Network is capable of creating great differences of conditions. The context on the Internet is linked to the content, which is activated and combined only when the participants turn on the screen and access them. There is, therefore, an inherent dislocation where the ideas of a context can highly influence a work of art on the Net (p. 223). Malcolm says that with the arrival of digital instruments the medium disappears, there is no longer a medium to dismantle. This relationship becomes much more complex: “I believe, therefore, that in each moment of life there is a confluence of forces that can only be accounted for by a kind of *multinarrativity*” (Cárdenas, 2008, p. 82).

Zafra highlights from cyberspace that different forms of identity reception and production converge in it, and it is in that diversity where reflection would be feasible unlike other media such as television: “As such we could still intervene on our time and on our subjectivity, to exceed the mere role of resigned bystanders and shaped bodies” (Zafra, 2008, p. 142). Television is illustrative, the images exposed and approved, the author continues, are not questioned.

**Those that allude, not to a knowledge, nor to a present and active memory (more typical of reading and of some forms of browsing the web), but to emotions, identifications and projections, that is, to the past; and in the case that concerns us, to the repetition of identity models. (2008, p. 143)**

Internet, is a virtual community where if the participants are not seen, then it becomes television, says sociologist Robert D. Putnam: “The Net has two possibilities: to become a television or a telephone. And the phone is to strengthen connections with those you know” (Pérez, 2003). We connect to avoid loneliness, the author points out, to escape from ourselves. This will mean a loss of empathy, ties and personal social capital.

The coexistence of unequal times in the anachronic (e-)temporality and a body in *online* and *offline* duality. Our biological condition cannot yet penetrate the immateriality of cyberspace, and that is why we suffer numerous tensions and uncertainties. In the same way that restlessness, doubt, nervous laughter or alarm penetrates us contemplating the Mattes’ work *No Fun* or, in the past, the effects of that last and direct scene of *The Great Train Robbery*, we are constantly submitted to the, for now, unpredictable and multiple languages of image and identity on the Net, and their infinite translations. With its heterogeneous times or, as Huberman designates, *polychronic times*. We live, mainly, in anachronic spaces uncomfortably feeling the multi-temporality. Inevitably connected.

## Referencias / References

- Ascott, R. (2000). *Moistmedia, technoetics and the three VRS*. En *Tenth International Symposium on Electronic Art (ISEA)*, París. Recuperado de <http://www.isea-webarchive.org/content.jsp?id=36400>
- \_\_\_\_\_ (2005). *Syncretic reality: Art, process, and potentiality*. *Drain*, 5, páginas no numeradas. Recuperado de [http://www.drainmag.com/content/NOVEMBER/FEATURE\\_ESSAY/Syncretic\\_Reality.htm](http://www.drainmag.com/content/NOVEMBER/FEATURE_ESSAY/Syncretic_Reality.htm)
- Bermejo, D. (4 de febrero de 2017). *Sextorsión, el chantaje que sufren aquellos que practican sexo virtual*. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/5/comparte/2017/02/04/58936cb1468aeb31118b4677.html>
- Castells, M. (2014). *El impacto de internet en la sociedad: una perspectiva global*. OpenMind. Compartiendo conocimiento para un futuro mejor. Grupo BBVA. Recuperado de <https://www.bbvaopenmind.com/articulos/el-impacto-de-internet-en-la-sociedad-una-perspectiva-global/>
- Castrillón, A. (2011). *La temporalidad anacrónica de El río del tiempo* de Fernando Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana*, 28, 59-75.
- Cárdenas, J. S. (2008). *Antinarratividad y humanismo*. Entrevista con Malcom Le Grice. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 9, 80-83.
- Carroll, J. y Fletcher, S. (comunicado de prensa, 2012). Recuperado de [https://www.carrollfletcher.com/usr/documents/exhibitions/press\\_release\\_url/7/eva-and-franco-mattes-anonymous-press-release.pdf](https://www.carrollfletcher.com/usr/documents/exhibitions/press_release_url/7/eva-and-franco-mattes-anonymous-press-release.pdf)
- Burke, P. (2010). *Hibridismo Cultural*. Madrid: Ediciones Akal.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Holmes, B. (2008). *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de la ruptura de la crítica institucional*, (pp. 203-215). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Kac, E. (2010). *Telepresencia y Bioarte. Interconexión en red de humanos, robots y conejos*. Murcia: Cendeac.
- La Ferla, J. (2010). *Cine expandido o después del cine*. En *Ejes de Reflexión. Desafíos de la cultura en la "era digital"*, (pp. 152-159). Instituto de Políticas Culturales Patricio Lóizaga, Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Londoño, C. F. (2010). *Producción artística y nuevas tecnologías*. *Errata. Revista de artes visuales*, 3, 92-117.
- Lovejoy, M. (1997). *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. Nueva York: Routledge.
- Manovich, L. (2004). *Definitivamente, creo que estamos en el principio*. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 3, 12-19.
- Pérez, P. (2003). Robert D. Putnam. *Muy Interesante*, 271. Recuperado de <https://www.muyinteresante.es/historico/articulo/robert-dputnam>
- Rancière, J. (2015). *The Concept of Anachronism and the Historian's Truth* (English translation). *InPrint*, 3, 1, 21- 52. doi:10.21427/D7VM6F. Recuperado de <https://arrow.dit.ie/inp/vol3/iss1/3>
- Renán, S. (2012). *Memoria e historia: entrevista con François Hartog*. *Historia Crítica*, 48, 208-214.
- Roland, R. (2000). *Globalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad*. *Zona abierta*, 92-93, 213-242.
- Romero, H., Schmitt, M., Fernández-Savater, A., y del Castillo, R. (2004). *Posmodernidad y globalización. Entrevista a Fredric Jameson*. *Revista Archipiélago*, 63, 1-11. Recuperado de <https://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/jameson.pdf>
- Romero, P. (2007). *Un conocimiento por el montaje entrevista con Georges Didi-Huberman*. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 5, 17-22.
- Salas, M. C. (2016). *Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma*. *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte*, 4, 41-79.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Silva, R. (2012). *Memoria e historia: entrevista con François Hartog*. *Historia Crítica*, 48, 208-214.
- Zafra, R. (2008). *Conectar, Hacer, Deshacer (los Cuerpos)*. *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 64, 138-145.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online*. *Asparkia. Investigación feminista*, 22, 115-129.

## Webs

- Eva y Franco Mattes:  
<https://01001011010101.org/>  
<http://www.cccb.org/es/participantes/ficha/eva-franco-mattes/40231>

