

## **Los tiempos del presente. La temporalidad múltiple en el arte contemporáneo**

Rosa Jiménez - Escuela TAI (centro adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos)  
– [jimenezm.rosa@gmail.com](mailto:jimenezm.rosa@gmail.com)

Resumen:

En los últimos años se viene observando en las prácticas artísticas un cambio en el paradigma temporal. A la linealidad teleológica propia de la modernidad le ha sobrevenido una temporalidad múltiple y heterócrona donde pasado, presente y futuro se interpelan entre sí. Es lo que se ha denominado como giro temporal en el arte. Y, así, los discursos se fragmentan, el tiempo se acelera o, por el contrario, se detiene. En definitiva, se niega a ser encorsetado en la historicidad causal que ha imperado hasta ahora en Occidente.

En esta modificación del tiempo han sido clave la introducción de las nuevas tecnologías en el arte y el diálogo entre las distintas disciplinas artísticas. Prácticas como la del cine expandido y el videoarte permiten jugar con la linealidad temporal y subvertirla.

La presente comunicación trata de abordar dicho giro temporal en el arte. Se expondrán las diferentes teorías que imperan en la actualidad y se establecerá su conexión con la realidad artística.

Palabras clave: Heterocronía; Cine Expandido; Modernidad Múltiple; Altermodernidad.

1. “El futuro ya no moviliza energías”. El giro temporal en el arte o la derrota de la teleología

En una entrevista concedida a la Revista Ñ, el sociólogo francés Michel Maffesoli afirmaba “lo que está en gestación actualmente, la gran tendencia, está focalizada en el presente; la idea misma de futuro ya no moviliza las energías”.<sup>1</sup> El presenteísmo, término que utilizó para explicar dicho fenómeno, sería, pues, el tiempo por excelencia de la contemporaneidad.

Lo que pone de relieve las palabras de Maffesoli, más allá de la desafección política a la que aboca dicho presenteísmo, es un cambio en el paradigma temporal dominante desde la Modernidad. Con la Ilustración se asentó la idea de progreso que iba unida a una concepción teleológica del tiempo y de la Historia. La Humanidad se movía hacia un horizonte de esperanza en el que se cumpliría una especie de destino del ser humano (lo que Hegel denominaría El Espíritu Absoluto) y que concordaba por completo con la visión escatológica cristiana y su idea de un Juicio Final.

Para cambiar dicho panorama basado en el horizonte de los fines, tuvo que llegar la posmodernidad, un siglo XX especialmente cruento y la certeza de que la idea de progreso no nos hacía mejores personas, sino que desataba una barbarie tras la cual, como afirmó Adorno, no se podía volver a hacer poesía. Las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki fueron la culminación de un proceso histórico lineal que había llevado no hacia la perfección, sino hacia la autodestrucción. El futuro dejó entonces de ser una meta hacia la que dirigirse y la temporalidad lineal, como el resto de metarrelatos y como nos enseñó Lyotard, se desgajó en una multiplicidad de fragmentos.

Y, por supuesto, esa temporalidad fragmentada llegó al mundo del arte. La invalidación de la Historia y del historicismo como interpretación única de los acontecimientos históricos como consecuencia de la ruptura de las grandes verdades ha provocado un sinfín de obras teóricas y prácticas sobre la memoria, el archivo (no podemos dejar de citar a Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne) y sobre cómo la construcción fáctica de la Historia no es más que

---

<sup>1</sup> [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/26/\\_02006102.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/26/_02006102.htm)

una artificialidad del pensamiento (y pensamiento único, además, como bien demuestra el excelente documental *The Act of Killing*).

La innovación estética ligada a la posibilidad de experimentación que ofrecen las nuevas tecnologías, concretamente el vídeo, acentuó la ruptura con la temporalidad. La sociedad líquida, como la acuñó Bauman, vive en un presente continuo. En las redes sociales estar conectado indica una disponibilidad del sujeto en el aquí y ahora. La inmediatez en la que las nuevas tecnologías se mueven elimina el pasado y convierte el futuro en un tiempo alejado del instante.

En muchos artistas existe también una sospecha de la linealidad entendida como instrumento puesto al servicio del capitalismo y de la sociedad esquizofrénica que auguraron Deleuze y Guattari. El tiempo capitalista es el tiempo de la acumulación hacia el futuro, el tiempo que augura que el porvenir será mejor que el pasado. Una temporalidad acelerada, como aupada a una *road movie* donde el horizonte es el símbolo del optimismo y, por inalcanzable, al mismo tiempo de la angustia. La era capitalista, como dijo Lipovetsky (2006), es la era de los tiempos hipermodernos.

Ese giro temporal en el cine ha venido representado especialmente por el cine experimental y el cine expandido. El cine expandido, además de representar un cambio en la naturaleza de exhibición del cine y de la naturaleza de conservación del pasado (los museos son, por definición, conservadores, están destinados a salvaguardar el pasado), suele producir una ruptura temporal en la que los bucles, la fragmentación y la congelación del instante son una constante. La temporalidad, entendida como temporalidad narrativa de la imagen, al constituirse desde la fragmentación y la ruptura, deja la construcción del sentido al espectador.

Experimentos formalistas como ralentización de la imagen, el anacronismo de las imágenes o la utilización de la pantalla múltiple hacen que el presente se instale como tiempo por excelencia de los artistas de la contemporaneidad. Como afirma Amalia Martínez: “Pero la dimensión de la temporalidad irrumpe en las obras de arte contemporáneo por una tercera vía, la temática. Si el arte tradicional inscribía el pasado en la dimensión simbólica

sustrayéndolo a la temporalidad, y las vanguardias eran anticipación del futuro, el arte de hoy sólo se compromete con el presente” (Martínez 2000: 11).

Cuando en el siglo XIX Lord Byron afirmaba que “el mejor profeta del futuro es el pasado” daba a entender cómo los tiempos, más que sucederse, estaban contenidos unos en otros y se desplegaban en una línea temporal de forma lógica. El arte posmoderno, altermoderno si utilizamos la definición de Bourriaud, niega esa lógica temporal al situarla como narración temporal etnocéntrica. Keith Moxey en su célebre artículo “Is Modernity Multiple?” trataba precisamente esta concepción del tiempo y su apertura a nuevas concepciones venidas de lo que se ha dado en llamar los subalternos o las culturas periféricas. El tiempo no se mide igual en Asia que en Occidente. El arte actual está midiendo esa brecha entre ambos conceptos e intentando implantar un régimen heterocrónico más cercano a nuestra propia percepción del tiempo.

Vamos a ver algunos ejemplos que lo ilustren de forma adecuada, en concreto *Psicosis 24horas* de Douglas Gordon, *La Dama de Corinto* de José Luis Guerín y *El futuro* de Luis López Carrasco

## 2. 24 horas de Psicosis

Hay pocas obras que demuestren de forma tan paradigmática cómo un cambio en la narratividad temporal del film produce una transformación del sentido del mismo como el célebre *24Hours Psycho* del británico Douglas Gordon, que sirve, además, a la trama de *Punto Omega* de DeLillo, autor que ha estado muy interesado en el concepto de tiempo.

En la instalación, creada en 1933, Douglas Gordon proyecta la película *Psicosis* a dos imágenes por segundo. De esta forma, sustituye los veinticuatro fotogramas por segundo que se utiliza como medida estándar en el cine y dilata la duración del film hasta una duración total de veinticuatro horas. El espectador ve, así, transformado el sentido primigenio de la película.

Decía Hitcock en su famoso libro de entrevistas con Truffaut que la diferencia entre la sorpresa y el suspense venía determinado por la duración de cada uno de estos fenómenos y por el conocimiento que tuviera el público de lo que iba a suceder (Truffaut 2001: 68-70). El suspense, en el que el espectador

tenía más información que los personajes, se caracteriza por ser una experiencia de mayor dilación que la sorpresa, que no es más que un golpe de efecto. Ahora bien, ¿qué sucede cuando dicho suspense se prolonga durante horas? El Diccionario de la Real Academia define la palabra suspense como “expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato”. Si esa expectación se prolonga como lo hace en 24Hours Psycho, la naturaleza de suspense que posee la imagen se ve anulada por la lentitud de la imagen.

Dice el protagonista de “El periodista deportivo” de Richard Ford: “El misterio es la atractiva condición de que algo —un objeto, un acto, una persona— posee cuando lo conoces un poco, pero no del todo. Es la doble promesa de lo desconocido, impresiones, ideas, sospechas...Y hay que ser lo bastante listo para no explorar todo eso en profundidad, pues correrías el riesgo de darte de bruces con los simples hechos” (2003: 113). La instalación 24Hours Psycho nos descubre ese peligro de la indagación en el misterio. Al pausar la imagen, desactiva su significado y, como en las obras de Bill Viola, el movimiento apenas perceptible nos sitúa en un presente eterno, con una noción de presente más acorde con nuestra experiencia vital (aquéllo que no parece que apenas cambia, pero en lo que todo está cambiando). A ello se añade que, además, como nos explica Deleuze, el paso de la Imagen-acción a la imagen-movimiento se realiza en el cine a través de Hitchcock quien construirá una duración pura, sin estar sometida a la dictadura de lo espacial. Y de ahí a la “Imagen-Presente” que nos propone Douglas Gordon.

Ese predominio del “instante”, esa “porción brevísima de tiempo” (de nuevo, la RAE) en la nueva temporalidad es más acusado aún en la obra “Las puertas del reino”, la propuesta de vídeo-instalación de Mark Wallinger. A cámara lenta, los viajeros de llegadas internacionales de Heathrow salen por las puertas corredizas mientras de fondo suena el Miserere de Gregorio Allegri. Lo que Wallinger consigue es poner al espectador en el lugar de la espera, de la ilusión del sujeto que acoge la llegada del ser amado, angelical en este caso. Ahora bien, al ser un vídeo que se emite en bucle, la espera, como ocurre en toda repetición que no cesa, deja de tener sentido.

En 1970 Gene Youngblood publicaba “Expanded Cinema” sobre el término que había acuñado Stan Vanderbeek en 1966 y elevaba el vídeo a la categoría de obra de arte. Desde entonces no sólo artistas experimentales, sino también directores de cine tradicional han recurrido a las salas de los museos para mostrar sus obras de una forma diferente. El cine expandido, a diferencia de la imagen cinematográfica convencional, permite una narratividad secuencial donde la temporalidad se convierte en un elemento espacial. Así sucede, por ejemplo, en *La Dama de Corinto* de José Luis Guerín, elaborada para el museo Esteban Vicente de Segovia. Cuando el espectador entraba en el museo, se encontraba con la misma obra fragmentada en diferentes pantallas, por lo que la construcción del sentido dependía por completo del recorrido que el espectador quisiera hacer de la obra. A la manera del *Atlas Mnemosyne*, se encontraban las analogías entre imágenes dispares; analogía que una proyección lineal en una única pantalla habría pasado por alto. El título de la obra fue elegido a partir de un mito que Plinio “El Viejo” narra en su *Historial Natural*. Plinio narra la historia de dos amantes antes de la partida de él hacia la guerra. Ella, para conservar su imagen más allá de su memoria y armada con la luz de una vela, dibuja el contorno de la sombra que proyecta el muchacho en la pared. Es fácil adivinar el nacimiento del cine bajo este mito. Es curioso que sea un homenaje a ello, ya que el cine expandido supone el nacimiento de una nueva forma de hacer cine y la revisión de la historia del formato cinematográfico como la historia del cine narrativo. En esa secuencialidad espacial la experiencia estética prima sobre la narración y el conjunto de pantallas adquiere una forma escultórica propia de las nuevas formas de lo cinematográfico. Como afirma Jacobo Sucari: “Del cine-tiempo de estructura musical, se abre hoy una nueva vertiente del cine-espacio, de estructura arquitectónica. A la figura en movimiento y al paso del tiempo que de forma revolucionaria exhibe el cine en sus comienzos se suma la representación del espacio: lo que era un propósito de la escultura se convierte en el audiovisual contemporáneo en instalación” (2012: 135-6)

Esa misma ruptura temporal puede verse también en *Bear* del director /artista visual Steve Mcqueen. En este cortometraje de diez minutos, dos

personas desnudas (entre ellas, el propio Steve McQueen) se miran fijamente. Al concentrarse en una situación in media res, se elimina el planteamiento tradicional aristotélico, de principio, desarrollo y final y la sensación que produce es la de un presente suspendido en una temporalidad incierta.

Entre las prácticas asociadas al cine expandido esa ruptura temporal es, por lo tanto, más que evidente. Veamos ahora un ejemplo en el cine experimental.

## 2. El futuro es el presente

Dirigida a un público minoritario como le sucede también al cine expandido, en “El futuro” de Luis López Carrasco, miembro del colectivo “Los hijos”, el futuro se convierte en el presente narrado a través del pasado. En la primera imagen de la película, Felipe González anuncia su victoria en las elecciones de 1982. La esperanza en el futuro, es decir la concepción teleológica del tiempo, manda en ese momento histórico. Acto seguido el director nos introduce en una fiesta, con reminiscencias estéticas y musicales de la movida madrileña, pero cuya ubicación temporal resulta indiscernible.

Una fiesta es en sí misma un no-lugar, algo que sólo existe mientras aquéllos invitados a la misma la mantienen viva. Dice Gadamer: “Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí. Y en esto consiste precisamente el carácter temporal de una fiesta: se la «celebra», y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos” (Gadamer 1991: 103). Y eso es lo que sucede en El Futuro, donde se han intentado eliminar las referencias temporales. Afirma el director en una entrevista: “La secuencia sobre la conversación sobre ETA en realidad al principio seguía y uno de ellos decía que estuvo en Nueva York durante el 11S. Pero decidimos quitarlo porque lo interesante era jugar con la ambigüedad anacrónica”.<sup>2</sup>

Ambigüedad anacrónica que coincide con la intemporalidad de la fiesta, de esa especie de paréntesis en el discurrir lineal cotidiano y que nos anuncia

---

<sup>2</sup> [http://www.eldiario.es/cultura/cine/Luis-Lopez-Carrasco-Espana-condenado\\_0\\_257224710.html](http://www.eldiario.es/cultura/cine/Luis-Lopez-Carrasco-Espana-condenado_0_257224710.html)

que el futuro en nuestra época de descreimiento sólo se hace abordable a través de un presente continuo.

#### 4. Conclusiones

El tiempo, como el resto de verdades herederas de la Modernidad, ha estallado en fragmentos y arroja una visión esquizofrénica que es, sin embargo, un análisis completamente lúcido de nuestra época. Las nuevas tecnologías permiten prácticas artísticas que deconstruyen nuestra noción del tiempo y nos presentan una visió poliédrica del mismo.

Este cambio de temporalidad es, como bien nos ha explicado Deleuze, el paso de la Imagen-Acción propia del cine clásico a la Imagen-Tiempo, en la que las coordenadas temporales juegan un papel que no le correspondía en el cine clásico. Se trata de una estetización del tiempo, que se recrea, se dilata o se fragmenta para ocupar un lugar relevante en la obra, para modificar el sentido o para darle la oportunidad al espectador de escoger esa construcción del sentido.

La ruptura y la desconfianza hacia el futuro, por incierto, y hacia el pasado (por la forma en la que la Historia ha sido contada y por la falsedad de nuestra propia memoria) hace que se produzca esa presentización de la que hemos hablado. Y es que el futuro, como bien nos enseña Luis López Carrasco, se vive en un presente que no cesa y que aparece desligado, en muchas ocasiones, del propio pasado. Es una especie de presente suspendido, autónomo y extraño, ya que tradicionalmente ha sido representado por su relación con el pasado y el futuro. Como afirmaba Peter Greenaway en su conferencia en la Universidad de Berkley “Cinema is Dead, Long Live Cinema”.

#### 3.Referencias bibliográficas

Cartwright, L. (2002). “Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergence”, *Journal of Visual Culture*, 1(1), 7-23.

Deleuze, G. (2010). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

## Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

---

Didi-Huberman, G. (2012). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ford, R. (2003). *El periodista deportivo*. Barcelona: Anagrama.

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.

Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

Martínez, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

Moxey, K. (2013). "Is Modernity Multiple?", *Visual Time. The Image in History*. Durham: Duke University Press.

Ross, C. (2014). *The Past is the Present; It's the Future Too*. London and New York: Bloomsbury.

Sucari, J. (2012). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Barcelona: UOC

Truffaut, F. (2001). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton.