

# ARTIОS NARRATIVAS

N. #1

—  
**Contemporaneidades anacrónicas vs.  
heterocronías temporales**

Anachronic contemporaneities vs.  
temporal heterochronies

MICHAEL ANN HOLLY

TIM MURRAY

DAN KARLHOLM

AMELIA GROOM

ENRIC MIRA

PAZ TORNERO

STAN DOUGLAS

CRISTINA GUIRAO



## ***Presentación / Presentation***

### **Contemporaneidades anacrónicas vs. heterocronías temporales**

#### **Anachronic contemporaneities vs. temporal heterochronies**



**Jesús Segura**

—  
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.

Presentamos el Nº 1 de la Revista Contra-Narrativas “Contemporaneidades Anacrónicas versus Heterocronías temporales.” Habilitamos con esta denominación un falso oxímoron, que pretende funcionar como figura de estilo por la que se vehicula la nueva construcción de los imaginarios. Todo ello está regido por alteraciones recurrentes de la temporalidad que constituyen modalidades de resistencia ante una concepción del tiempo y la historia. Las arquitecturas temporales proporcionan un marco discursivo para analizar las convulsiones y transformaciones a las que se someten los discursos de la imagen. Abordando temas sociales, políticos y económicos desde una perspectiva donde estos ideales no se autoproclaman, no se decretan, sino que están insertados en el proceso de producción y configuración de los imaginarios, en la forma en la que se hacen y se piensan las imágenes. Y son estas relaciones, las que liberan su carácter ideológico. En definitiva, aquellos imaginarios que desarrollan una problemática representacional y que ahonda en la confrontación de temporalidades que cuestionan la historiografía tradicional.

De este modo, en este Nº 1 de Contra-Narrativas “Contemporaneidades Anacrónicas versus Heterocronías temporales,” argumentamos desde posiciones que toman una contemporaneidad anacrónica y fracturan la temporalidad lineal y monocronica, para articular resistencias temporales que permiten establecer un diálogo entre pasado, presente y futuros posibles, expandiendo el estatuto de la imagen contemporánea. Por otro lado, las heterocronías temporales habilitan una multiplicidad temporal, donde las temporalidades latentes colisionan para articular otras funcionalidades, otras realidades que simultáneamente conviven en el mismo espacio-tiempo. La construcción de la historia occidental y de su tiempo lineal se articula

We present No. 1 issue of the Journal Contranarrativas “Anachronic contemporaneities versus temporary hetrochronies.” We introduce this issue with this name of a false oxymoron which aims to work as a figure of style for the new construction of the imaginary. All of this is governed by recurrent alterations of temporality that constitute forms of resistance to a conception of time and history. Temporary architectures provide a discursive framework for analyzing convulsions and transformations to which the discourses of image are submitted. By addressing social, political and economic issues, from a perspective where these ideals do not proclaim themselves, they are not decreed, but are inserted in the process of production and configuration of the imaginaries; in the way in which images are made and thought. And it is these relationships, which release their ideological character. In short, those imaginaries that develop a representational conundrum and that delve into confrontation of temporalities that question traditional historiography.

In this way, in this new issue No. 1 of Contra-Narrativas “Anachronic contemporaneities versus temporary hetrochronies,” we argue from positions that take an anachronic contemporaneity and fracture the linear and monochronic temporality, to articulate temporal resistances that allow to establish a dialogue between past, present and possible futures, expanding the status of contemporary image. On the other hand, temporary hetrochronies enables a temporary multiplicity, where latent temporalities collide to articulate other functionalities, other realities that simultaneously coexist in the same space-time. Construction of western history and its linear time is articulated around factual powers and specific interests whose spurious purpose is control and domination. That “Capitalist

***La construcción de la historia occidental y de su tiempo lineal se articula entorno a poderes fácticos e intereses específicos cuyo fin más espurio es el control y la dominación.***

***Construction of Western history and its linear time is articulated around factual powers and specific interests whose spurious purpose is control and domination.***

entorno a poderes fácticos e intereses específicos cuyo fin más espurio es el control y la dominación. Ese “Realismo Capitalista” que menciona Mark Fisher, encarna con gran precisión las formas culturales de los poderosos, sus culturas dominantes que legitiman estructuras temporales y formas de conocimiento alienadas. La homogeneización instaurada por el neoliberalismo hegemónico nos obliga a buscar el futuro desde ese “Afuera.” La alternativa de supervivencia se presenta como un desmontaje, un dismantelamiento de estas estructuras jerárquicas articulando otros espacio-tiempo y otorgando a la imagen su propio tiempo en expansión. De este modo, convendremos que “La Contemporaneidad” es multitemporal y no podemos seguir verbalizando una cronología lineal y monocrónica. Esta cartografía de tiempos nos permite detectar “el conflicto” para definir y entender, en tiempo presente ¿Qué es la contemporaneidad? ¿Cómo se articulan sus temporalidades? Para ello presentamos una serie de textos y obras artísticas que nos permiten profundizar en estas cuestiones.

Michael Ann Holly plantea el conflicto entre experiencia visual y melancolía, donde analiza las temporalidades subyacentes en las imágenes. La historicidad de las formas, lleva consigo un anacronismo perpetuo que el espectador-intérprete debe flexibilizar y expandir en su lectura. La cuestión de una contemporaneidad anacrónica está presente, como figura retórica, en este magnífico ensayo de Michael Ann Holly, donde nos ofrece un sobrio, riguroso y apasionado estudio del tiempo de las imágenes y de la proyección melancólica de su visualidad. Sus escritos, siempre desdoblados sobre sus propios significados, adquieren una suerte de tridimensionalidad reflexiva que nos permiten establecer una dialéctica tremendamente enriquecedora. Es por ello, que Michael Ann Holly está considerada una de las académicas más prestigiosas en la teoría de la imagen. Tampoco debemos dejar de tener en cuenta su contribución como co-fundadora y pionera del programa de Estudios Visuales y Culturales en Estados Unidos.

Tim Murray nos ofrece el capítulo “El tiempo en el futuro del cine: El arte de los nuevos medios y el concepto de temporalidad” de su libro *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds*, University of Minnesota Press, 2008. Aquí encontramos un imprescindible estudio de la temporalidad en las nuevas tecnologías. Como él mismo apunta, el propósito del capítulo es: ¿De qué manera se sitúa el “futuro” en el arte de los nuevos medios? Tim Murray explora las condiciones cinematográficas y temporales del arte de los nuevos medios, sugiriendo en diálogo con Deleuze, una visión psico-filosófica de los *new media*, donde el usuario está simultáneamente en el presente mientras se relaciona con el pasado y afecta el futuro. Este enfoque psico-filosófico cambia de un concepto lineal de tiempo a una temporalidad heterocrónica, ofreciendo nuevas direcciones y posibilidades de pensamiento. Tim Murray es Profesor en la Universidad de Cornell (Nueva York). Además, es director de la Sociedad de Humanidades, conservador del archivo Rose Goldsen de New Media Art y co-comisario de Ctheory Multimedia.

Dan Karholm comprime y descomprime el concepto de “Contemporaneidad” sin ambages y con el firme propósito de

Realism,” mentioned by Mark Fisher, embodies with great precision cultural forms of the powerful, their dominant cultures that legitimize temporal structures and alienated forms of knowledge. Homogenization established by hegemonic neoliberalism forces us to look for the future from that “outside.” The alternative of survival is presented as a dismantling, a dismantling of these hierarchical structures articulating other space-time and giving the image its own time in expansion. In this way, we will agree that “Contemporaneity” is multi-temporal and we can not continue to verbalize a linear and monochronic chronology. This cartography of times allows us to detect “the conflict” to define and understand, in the present tense, What is contemporaneity? How are their temporalities articulated? For this, we present a series of texts and artistic works that allow us to deepen these issues.

Michael Ann Holly raises the conflict between visual and melancholy experience, where she analyzes the temporalities underlying within images. Historicity of forms carries within it a perpetual anachronism in that the spectator-interpreter must expand and be flexible in its reading. The question of an anachronic contemporaneity is present, as a rhetorical figure, in this magnificent essay by Michael Ann Holly, where she offers us a sober, rigorous and passionate study of the time of images and the melancholic projection of its visuality. Her writings, always unfolded on their own meanings, acquire a kind of reflective three-dimensionality that allows us to establish a remarkably enriching dialectic. That is why Michel Ann Holly is considered one of the most prestigious scholars in the theory of image. Nor should we fail to take into account her contribution as co-founder and pioneer of the program of Visual and Cultural Studies in the United States.

Tim Murray offers us the chapter “Time@ Cinema’s Future: New Media Art and the Thought of Temporality” of his book *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds*, University of Minnesota Press, 2008. Here we find an essential study of temporality in new technologies. As he points out, the purpose of the chapter is: How is the “future” situated in the art of new media? Tim Murray explores the cinematographic and temporal conditions of new media art by suggesting, in dialogue with Deleuze, a psycho-philosophical view of new media, where the user is simultaneously in the present while relating to the past and affecting

actualizar sus significados. Distingue y delimita “La Contemporaneidad” en el terreno del arte contemporáneo y faculta una actualización del mismo, que pasa por considerar la historiografía anacrónica como un elemento que amplifica y genera nuevas relaciones temporales, en beneficio de una fidedigna historia de las imágenes. Inevitablemente, con esta maniobra sitúa en un mundo relacional, en un mundo en constante expansión, la absorción de significados en proceso. Esta “distorsión” es aplicada por Dan Karholm en el estudio de obras de Hans Holbein, Marcel Duchamp, Hilma af Klint y Hannah Höch para desvelar sus sustratos ocultos y procurar nuevos contextos espacio-temporales de los imaginarios. Dan Karholm es docente e investigador en la Universidad de Södertörn (Estocolmo). También es editor de *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* (Taylor & Francis/Routledge) desde 2009.

Amelia Groom nos introduce de lleno en el debate de lo contemporáneo mediante un agudo ensayo sobre el “Tiempo perdido.” A través del análisis de la obra *One Year Performance 1980-1981: Time Clock Piece* del artista taiwanés Tehching Hsieh, propone la reflexión entre multitemporalidad y capitalismo. Desvelando las estructuras espacio-temporales posfordistas que contiene elementos psico-espaciales de distinciones de género, en sus rituales de legitimación, prácticas de contratación, sistemas de clasificación y división del trabajo. Amelia Groom es una investigadora en Sandberg Instituut y Gerrit Rietveld Academie. Sus ensayos han sido publicados en diferentes revistas internacionales. Además, editó la antología sobre el tiempo y el arte contemporáneo, *Time (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, MIT Press, 2013.

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

the future. This psycho-philosophical approach changes from a linear concept of time to a heterochronic temporality, offering new directions and possibilities of thought. Tim Murray is a Professor at Cornell University (New York). He is also director of the Humanities Society, curator of the Rose Goldsen archive of New Media Art and co-curator of Ctheory Multimedia.

Dan Karholm compresses and decompresses the concept of “Contemporaneity” clearly and with the firm intention of updating its meanings. He distinguishes and delimits “Contemporaneity” in the field of contemporary art, and empowers an actualization that involves considering the anachronic historiography as an element that amplifies and generates new temporal relationships for the benefit of a reliable history of images. Inevitably, with this maneuver it situates in a relational world, in a world in constant expansion and absorption of meanings in process. This “distortion” is applied by Dan Karholm in the study of works by Hans Holbein, Marcel Duchamp, Hilma af Klint and Hannah Höch to reveal their hidden layers and to seek new spatio-temporal contexts of the imaginaries. Dan Karholm is a professor and researcher at the University of Södertörn (Stockholm). He is also editor of *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* (Taylor & Francis/Routledge) since 2009.

Amelia Groom introduces us fully into the debate of the contemporary through a sharp essay on “Lost time.” Through the analysis of *One Year Performance 1980-1981: Time Clock Piece*, by Taiwanese artist Tehching Hsieh, she proposes a reflection between multitemporality and capitalism. Unveiling post-Fordist space-time structures that contain psycho-spatial elements of gender distinctions, in their rituals of legitimacy, hiring practices, classification systems and division of labor. Amelia Groom is a researcher at Sandberg Instituut and Gerrit Rietveld Academie. Her essays have been published in different international journals. She also edited the anthology about time and contemporary art, *Time (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, MIT Press, 2013.

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*.



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 *Cimal*, *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.

Aunque Stan Douglas no necesita presentación, conviene decir que su trabajo se desenvuelve entre fotografía, video, películas, instalaciones y teatro. Sus obras aportan continuas referencias a la historia social y política, literatura, música, televisión y películas de Hollywood. Stan Douglas explora el funcionamiento de las imágenes y la naturaleza de las formas narrativas. Como muchas de sus series, la que presentamos en este número, *Disco Angola (2012)* dialoga con las convenciones de la fotografía documental mediante la reconstrucción de escenas reales. Las imágenes juegan con la tensión entre la realidad y la ficción. En *Disco Angola (2012)*, Stan Douglas conecta eventos que estaban sucediendo simultáneamente y en paralelo. Desmontando la narración lineal de la historia y haciendo aflorar todo el entramado transnacional de política, poder y cultura. Esta Contemporaneidad Anacrónica, que refleja de manera magistral *Disco Angola (2012)*, nos permite visualizar las nuevas asociaciones, las correspondencias, ocultas por la linealidad histórica, que se generan en ese diálogo entre presente, pasado y futuros posibles. Es un placer para todo el equipo de Contra-Narrativas contar con este trabajo de arte para este número uno. Stan Douglas es artista de reconocimiento Internacional.

Cristina Guirao reseña el libro de Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz-Buenos Aires, 2015. En ella profundiza en la afirmación de Moxey del tiempo heterocrónico y la fecunda relación que se establece con nuevas formas de comprensión del arte. Posteriormente nos presenta la multiplicidad contemporánea cuyo alegato se fundamenta en una construcción poscolonial y feminista, presente en el libro de Moxey. Finalmente, nos introduce en los estudios visuales y el giro icónico como instrumento de desmontaje visual y temporal. De este modo, nos ofrece una aproximación al libro de Moxey que sintetiza didácticamente, pero también crítica y dialógicamente. Cristina Guirao es docente e investigadora en la Universidad de Murcia y directora del Master propio en Gestión Cultural.

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.

Although Stan Douglas does not need presentation, it is convenient to say that his work unfolds between photography, video, films, installations and theater. His works provide continuous references to social and political history, literature, music, television and Hollywood films. Stan Douglas explores the behaviour of images and the nature of narrative forms. Like many of his photographic series, the one we present in this issue, *Disco Angola (2012)* dialogues with conventions of documentary photography through reconstruction of real scenes. The images play with the tension between reality and fiction. In *Disco Angola (2012)*, Stan Douglas connects events that are happening simultaneously and in parallel. Dismantling the linear narrative of the story and bringing out all the transnational framework of politics, power and culture. This anachronic Contemporaneity, which reflects in a masterful way *Disco Angola (2012)* allows us to visualize new associations, the correspondences that are hidden by the historical linearity, that are generated in that dialogue between present, past and possible futures. It is a pleasure for the entire Contra-Narrativas team to have this artwork for this issue number 1. Stan Douglas is an internationally renowned artist.

Cristina Guirao reviews Keith Moxey’s book, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, 2013. She deepens in Moxey’s affirmation of heterochronic time and the fruitful relationship established with new ways of understanding art. Later she presents us the contemporary multiplicity whose argument is based on a postcolonial and feminist construction included in Moxey’s book. Finally, she introduces us to visual studies and the iconic turn as an instrument of visual and temporal disassembly. Thus, she offers an approach to synthesizing Moxey’s book didactically, but also in a critical and dialogical way. Cristina Guirao is a professor and researcher at the University of Murcia and director of the Master in Cultural Management.

**STAFF**  
**Director**  
Jesús Segura

**Subdirector**  
Toni Simó Mulet

**Comité Científico | Scientific Committee**  
Mieke Bal  
Keith Moxey  
Timothy Murray  
Néstor García Canclini  
Miguel Ángel Hernández Navarro  
Alejandro García Avilés  
Jesús Segura  
Juan Antonio Lorca Sánchez  
Toni Simó Mulet  
Noelia García Pérez  
José Fernando Vázquez Casillas  
Pedro Alberto Cruz Sánchez  
David García López  
Antonia Martínez Ruipérez  
Juan Antonio Suarez Sanchez  
Enric Mira  
David Alan Walton  
Clara Calvo López

**Comité de Redacción | Editorial Board**  
Miguel Ángel Hernández Navarro,  
Alejandro García Avilés, Jesús Segura,  
Juan Antonio Lorca Sánchez, Toni Simó Mulet,  
CENDEAC

**Edición | Edition**  
Instituto de Industrias Culturales y de las Artes/  
CENDEAC, VISUM (Centro de Estudios Visuales)  
Universidad de Murcia  
ISSN de la edición impresa: 2603-6908  
Depósito legal: 76-2018

**Fotografía portada / Cover photo**  
Stan Douglas. *Two friends*, 1975.

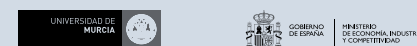
**Traducciones | Translations**  
Toni Simó, María Luz Ruiz, Ana Isabel Galván,  
Angie Dickinson

**Diseño | Design**  
Maximiliano Gómez

**contranarrativas.com**  
La revista 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.

*The Journal is funded by the R&D Project The articulated space: contextualizations in the contemporary art, spatiality and temporalities 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.*

La versión impresa la publican conjuntamente el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Región de Murcia (CENDEAC) y el Centro de Estudios Visuales de la Universidad de Murcia (VISUM) con la financiación del Grupo de Excelencia de la Región de Murcia “Estudios Visuales: Imágenes, Textos, Contextos.” 19905/GERM/15 (Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia), al amparo del Convenio 2016-212 de la Universidad de Murcia con el Instituto de Industrias Culturales y de las Artes de la Región de Murcia.



# Sumario / Summary

**Contemporaneidades anacrónicas vs. heterocronías temporales**  
*Anachronic contemporaneities vs. temporal heterochronies*

**Intervenciones: El arte melancólico**  
*Interventions: The melancholy art*

MICHAEL ANN HOLLY

8

**El tiempo en el futuro del cine: El arte de los nuevos medios y el concepto de temporalidad**  
*Time @ cinema’s future: New media art and the thought of temporality*

TIM MURRAY

32

**Después del arte contemporáneo: Actualización y Anacronía**  
*After contemporary art: Actualization and anachrony*

DAN KARLHOLM

56

**Tiempo perdido**  
*Time of waste*

AMELIA GROOM

74

**Temporalidades fotográficas: Inmovilidad, expansión y disolución**  
*Photographic temporalities: Immobility, expansion and dissolution*

ENRIC MIRA

80

**Ontología de la temporalidad anacrónica en el ciber mundo: Arte, internautas y nostalgia.**  
*Ontology of the anachronic temporality in the cyberworld: Art, internet users and nostalgia.*

PAZ TORNERO

96

**Dossier de artista**  
*Artist dossier*

STAN DOUGLAS

114

**Reseña**  
*Review*

CRISTINA GUIRAO

120



MICHAEL ANN HOLLY

Clark Art Institute, EE.UU.

Directora del programa académico y de investigación del Clark Art Institute, ha escrito Panofsky and the Foundations of Art History (1984) y Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image (1996) y ha editado varios volúmenes sobre historia del arte, estudios visuales y teoría crítica.

## Intervenciones: El arte melancólico\*

### Interventions: The melancholy art\*

La melancolía traiciona al mundo y lo hace justamente por el bien del saber. Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de redimirlas (...) La obstinación que se plasma en la intención del luto nace de su lealtad al mundo de las cosas. (Benjamin, 2006, p. 447)

Melancholy betrays the world for the sake of knowledge. But in its tenacious self-absorption it embraces dead objects in its contemplation, in order to redeem them (...) The persistence which is expressed in the intention of mourning is born of its loyalty to the world of things. (Benjamin, 1977, p. 157)

#### Algunos pensamientos por alusión, cita, humor y metáfora sobre el duelo, la escritura y la historia del arte

Escribir sobre arte visual, como mirarlo, en ocasiones puede consolar, cautivar y extasiar. El acto de tratar de poner en palabras, habladas o escritas, algo que nunca prometió la posibilidad de una traducción, en momentos excepcionales puede difuminar los límites entre el autor y el trabajo, envolviendo al escritor en un estado mayor de entendimiento mutuo.<sup>1</sup> Por lo general, el lenguaje se interpone en el camino. El encanto que se produce entre espectador y obra de arte no tiene nombre porque se resiste a la apropiación lingüística. Por más que lo intenten los filósofos, llamamos resignadamente a este “sentimiento” como lo “estético” y confiamos en que esa sola palabra cubra el atractivo irresistible, invisible, inefable y misterioso de ciertos objetos. Incluso Bernard Berenson (1950), un conocedor seguro de sí mismo, reconoció que había algo más en la contemplación de los objetos visuales que el conocimiento empírico:

#### Some thoughts by allusion, quotation, mood, and metaphor on mourning, writing, and the history of art

Writing about visual art, like looking at it, can on occasion console, captivate, and enrapture. The act of trying to put into words, spoken or written, something that never promised the possibility of a translation can at rare moments blur the boundaries between author and work, enveloping the writer in a greater world of mutual understanding.<sup>1</sup> Usually language gets in the way. The enchantment that transpires between beholder and work of art has no name because it resists linguistic appropriation. Try as philosophers might, we resignedly call this “feeling” the “aesthetic” and trust that that lone word covers the compelling, unseen, ineffable, mysterious lure of certain objects. Even Bernard Berenson (1950), self-assured connoisseur that he was, recognized that something more was at work in the contemplation of visual objects than empirical knowledge:

En el arte visual, el momento estético es ese instante fugaz, tan breve como casi atemporal, cuando el espectador se identifica con la obra de arte que está mirando (...) Él deja de ser su yo común, y la imagen o edificio, estatua, paisaje o realidad estética ya no está fuera de él. Los dos se convierten en una sola entidad; el tiempo y el espacio son abolidos y el espectador es poseído por una sola conciencia. Cuando recupera la conciencia cotidiana, es como si hubiera sido iniciado en los misterios iluminadores y formativos. (Milner, 1993, p. 27)<sup>2</sup>

La experiencia de la cautivación visual (cuando los dos se convierten en uno) es transitoria, incluso efímera, por muy poderosos que sean sus efectos posteriores. En la “conciencia cotidiana,” su consuelo perdura, y como las ruinas contempladas en muchas culturas y varios siglos en lugares lejanos, estos objetos materiales provocan un anhelo triste y romántico por algo que ha dejado de existir hace mucho tiempo. Esta sensación no es moderna. Ya en el siglo IV, San Jerónimo escribió: “Los dioses adorados por las naciones están ahora solos en sus nichos con los búhos y las aves nocturnas. El Capitolio dorado languidece en el polvo y todos los templos de Roma están cubiertos de telarañas” (Woodward, 2001, p. 6). A fines del siglo pasado, el fallecido escritor W. G. Sebald reflexionó sobre lo que le preocupaba a Sir Thomas Browne en 1658 al contemplar un tesoro de urnas recientemente descubiertas en Norfolk:

**El sol de invierno presagia la presteza con la que se extingue la luz en las cenizas y nos envuelve la noche. Las horas se van hilvanando una tras otra. Incluso el mismo tiempo envejece. Pirámides, arcos de triunfo y obeliscos son columnas de hielo que se derriten (...) Y como la más pesada losa de la melancolía es el miedo al final desesperanzado de nuestra naturaleza. (Sebald, 2000, p. 22)**

Luto, melancolía, monumentos perdidos, monumentos encontrados. El deber de cualquier historiador de arte serio es descubrir sus muchas historias y luego convertir estas exploraciones, mediante el acto de escribir, en un corpus de conocimiento visual cada vez mayor. Sin embargo, ¿qué tipo de investigador se siente atraído por ciertos objetos? ¿qué tipo de objetos y por qué? ¿Qué papel psíquico cumple el acto de escribir sobre obras de arte? Escribir sobre el arte del pasado es un juego mágico, lleno de ilusiones. En la superficie, sugiere que podemos aferrarnos al pasado, dominarlo, obligarlo a conformarse a una narrativa razonable, y esa convicción nos hace seguir adelante. Seguramente eso no es todo lo que hay que hacer. No se necesita mucha información para reconocer que algo más provoca esta apariencia sobria de compromiso profesional. Como dijo una vez Barthes (1982) “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (p. 100).<sup>3</sup> El “momento estético,” a falta de una frase mejor, espera tranquilamente en el fondo, y cuando se hace sentir, a menudo duele. ¿Qué es lo que nos aqueja? o, a la inversa, ¿a veces nos empodera?

Voy a presentar un caso para otorgarle un nombre a nuestra compañera disciplinaria: *Melancolía*. O tal vez su hermana gemela, *Duelo*. A veces, a pesar de Freud, es difícil diferenciarlos.<sup>4</sup> Otros campos de investigación también se ocupan de objetos “muertos,” pero la historia del arte invita a la melancolía a aparecer de una manera claramente concreta. A menos que seamos críticos del arte contemporáneo, las obras de arte con las que tratan los historiadores

In visual art the aesthetic moment is that fleeting instant, so brief as to be almost timeless, when the spectator is at one with the work of art he is looking at (...) He ceases to be his ordinary self, and the picture or building, statue, landscape, or aesthetic actuality is no longer outside himself. The two become one entity; time and space are abolished and the spectator is possessed by one awareness. When he recovers workaday consciousness it is as if he had been initiated into illuminating, formative mysteries. (Milner, 1993, p. 27)<sup>2</sup>

The experience of visual captivation (when the two become one) is transitory, even ephemeral, however powerful its aftereffects. In “workaday consciousness,” its consolation lingers, and like ruins contemplated across many cultures and several centuries in faraway places, these material objects provoke a sad and romantic yearning for something that has long ago passed away. This sensation is not modern. As long ago as the fourth century, Saint Jerome wrote: “The gods adored by nations are now alone in their niches with the owls and the night-birds. The gilded Capitol languishes in dust and all the temples of Rome are covered with spiders’ webs” (Woodward, 2001, p. 6). At the close of the last century, the late writer W. G. Sebald mused on what troubled Sir Thomas Browne in 1658 as he contemplated a treasure trove of recently uncovered burial urns in Norfolk:

**The winter sun shows how soon the light fades from the ash, how soon night enfolds us. Hour upon hour is added to the sum. Time itself grows old. Pyramids, arches and obelisks are melting pillars of snow (...) The heaviest stone that melancholy can throw at a man is to tell him he is at the end of his nature. (Sebald, 1998, pp. 24, 26)**

Mourning, melancholy, monuments lost, monuments found. The duty of any serious art historian is to discover their many stories and then turn these explorations, through the act of writing, into an ever-growing corpus of visual knowledge. Nevertheless, what kind of scholar is drawn to what objects and why? What psychic role does the act of writing about works of art fulfill? Writing about art of the past is a magical game, full of illusions. On the surface



del arte provienen de mundos que ya pasaron, y nuestro deber es atender estos materiales huérfanos e infundirles nueva vida. Como dijo una vez Martin Heidegger:

**El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido.** (Heidegger, 1996, p. 29)

“Las humanidades no se enfrentan a la misión de detener lo que de otro modo se desvanecería,” argumentó el gran historiador del arte Erwin Panofsky en contra de las ciencias, “sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto” (Panofsky, 1987, p. 37). La objetividad del objeto insiste en ello. Una obra de arte se presenta ante nosotros, como diría Heidegger (1996), “de manera tan natural,” ya que “cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero” (p. 12), sin embargo, todos los cordones umbilicales vivos y palpitantes que una vez lo conectaron a un entorno vivo y ajetreado se han marchitado. Ciertamente, el manuscrito original de William Shakespeare de *Othello*, o un fragmento recientemente descubierto de los manuscritos del Mar Muerto, si pudiéramos tenerlos en nuestras manos, podrían urdir de igual manera hechizos melancólicos a nuestro alrededor. Entonces, también de esta manera, con una partitura de Bach. En su mayor parte, nos encontramos con estos huérfanos solo a través de reproducciones, ediciones, muchas publicaciones sucesivas y actuaciones. Una obra de arte original —una pintura del Renacimiento, por ejemplo— existe en nuestro propio tiempo y espacio (incluso en el ambiente artificial de un museo) y nos impulsa a reaccionar corporalmente a través de su propia presencia física. “El mundo tematizado del pasado,” declara Hans Ulrich Gumbrecht, “está metonímicamente presente en el mundo de los destinatarios a través de ciertos objetos” (Gumbrecht, 1992, p. 60).<sup>5</sup> Según este cálculo, un museo —en sí mismo otro tipo de “escritura” del historiador del arte— es un lugar “donde los muertos, a través del tratamiento de los vivos, perpetúan sus vidas posteriores (...)” (Harrison, 2003, p. 39).<sup>6</sup> El tipo de trato profesional con el que respondemos como historiadores del arte reside cómodamente en nuestros ensayos y libros, pero en primer lugar ¿de dónde viene el *deseo* de escribir sobre estas obras? Seguramente la conciencia melancólica del tiempo pasado, el abandono forzoso del lugar por parte de estos materiales desterrados, “agudiza” nuestra competencia profesional y niega un fácil acceso a esta pérdida que nos esforzamos a ignorar.<sup>7</sup>

Un par de observaciones prolépticas: este ensayo se dirige directamente al compromiso académico de escribir historia del arte y solo de

***Desde el siglo XVIII, con razón o sin ella, los estudiosos han ennoblecido ciertos objetos con el registro del arte, separando así el reino de los artefactos de los objetos visuales que llevan la impronta de un estado estético especia.***

—

***Since the eighteenth century, rightly or wrongly, scholars have ennobled certain objects with the mantle of art, thereby separating the realm of artifacts from visual objects that bear the impress of a special aesthetic status.***

—

it suggests that we can hold onto the past —tame it, compel it to conform to a reasonable narrative—and that conviction makes us go on. Surely that is not all there is to it. It does not take much insight to recognize that something else pricks this sober veneer of professional commitment. As Roland Barthes once said, “what I can name cannot really prick me. The incapacity to name is a good symptom of disturbance” (Barthes, 1981, p. 51).<sup>3</sup> The “aesthetic moment,” for lack of a better phrase, quietly waits in the background, and when it makes itself felt, it so often hurts. What is it that ails us? or, conversely, sometimes empowers us?

I am going to make a case for bestowing a name on our disciplinary companion: *Melancholy*. Or perhaps her twin sister, *Mourning*. Sometimes, despite Freud, it is difficult to tell them apart.<sup>4</sup> Other fields of inquiry also deal with “dead” objects, but the history of art invites melancholy to come along in a distinctly concrete way. Unless we are critics of contemporary art, the works of art with which art historians traffic come from worlds long gone, and our duty is to bring these material orphans into our care and breathe new life into them. As Martin Heidegger once said, “World-withdrawal and world-decay can never be undone. The works are no longer the same as they once were. It is they themselves, to be sure, that we encounter there, but they themselves are gone by” (Heidegger, 1971a, p. 41). “The humanities (...) are not faced by the task of arresting what otherwise would slip away,” argued the great art historian Erwin Panofsky in contradistinction to the sciences, “but of enlivening what would otherwise remain dead” (Panofsky, 1955, p. 24). The objectness of the object insists on it. A work of art stands before us, as Heidegger (1971a) would say, in its “thingly character” as it “hangs on the wall like a rifle or a hat” (p. 19); yet all the living, pulsating cords that once upon a time connected it to a live and busy surround have withered away. True enough, William Shakespeare’s original manuscript of *Othello*, or a recently discovered fragment of the Dead Sea Scrolls, might, if we were allowed to hold it in our hands, weave similar kinds of melancholic spells around us. So, too, with the score of a Bach partita. For the most part, we encounter these orphans only through reproductions, editions, many successive printings, and performances. An original work of art—a Renaissance painting, for example—exists in our own

manera indirecta al papel de los objetos históricos evocadores y significativos en nuestros recuerdos, archivos y desvanes. Sin duda, la clave de la Bastilla que descansa silenciosamente en la Asamblea Nacional francesa, o un fragmento de una inscripción de una tumba maya excavada recientemente, o incluso las cartas que mi abuelo le escribió a mi abuela en 1918 muestran ellos mismos un poderoso impulso fenomenológico. La metonimia es el mensaje. Sin embargo, los objetos a los que deseo aludir principalmente son aquellos que están *representados* a través del género de la escritura reconocido como la disciplina de la historia del arte. Las obras de arte casi siempre se nos presentan mediadas. Al cruzar el eje de la estética (obras sagradas) con el de la historia (el tiempo transcurrido), los historiadores del arte se han enfrentado, en el siglo pasado, al desafío oximorónico de convertir lo visual en lo verbal. Desde el siglo XVIII, con razón o sin ella, los estudiosos han ennoblecido ciertos objetos con el registro del arte, separando así el reino de los artefactos de los objetos visuales que llevan la impronta de un estado estético especial. Es este género de escritura identificable histórica y epistemológicamente lo que deseo explorar. Y si bien puedo estar empleando algunos de los compromisos críticos y teóricos de los estudios visuales y culturales, reconozco que estas formas contemporáneas de pensamiento decididamente cuentan con sus diferentes tipos de objeto propios. El tema de este ensayo es escribir la *historia* del arte tal como ha sido o, de hecho, todavía lo es.

Como nos ha recordado el difunto Maurice Blanchot, la escritura de cualquier tipo impulsa la experiencia fenomenológica pura cada vez más lejos. Es una actividad que promete una tranquilidad acogedora pero ofrece una calma distante. La escritura, incluso la de la erudición “ordinaria,” es producto del temor. “Uno muere con la idea de que cualquier cosa a lo que uno está unido se pierde” (Blanchot, 1981, p. 6). Por supuesto, los historiadores del arte son una raza especial de seres humanos que “sufren.” Parafraseando a Panofsky (1972), los hijos de Saturno nacemos sabios, pero no necesariamente felices (p. 101). Desde el inicio de nuestra disciplina hace más de un siglo, como estudiosos hemos luchado por la objetividad y la distancia crítica cuando se trata de nuestros objetos elegidos. Somos historiadores, después de todo, y nuestro mandato es proceder de acuerdo con ciertos principios establecidos en la investigación. Berenson, por ejemplo, habría estado completamente convencido de eso. Sin duda, los fundamentos de nuestro credo pueden haber sido sacudidos por una poderosa serie de terremotos postestructurales a finales del siglo pasado, pero la mayoría de nosotros hemos seguido adelante con la esperanza de encontrar algún elemento de certeza, o al menos, comprensión, en un archivo, una referencia, o un análisis. Y tal vez eso sea lo que debería ser, de lo contrario el conocimiento histórico no “progresaría.” Sin embargo, como nos recuerda elocuentemente Georges Didi-Huberman, la angustia y el anhelo pueden emanar de muchas fuentes:

**En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (Didi-Huberman, 2011, p. 32)**

¿No podríamos considerar la melancolía como el tropo central de la escritura de la historia del arte, la presunción que suscribe la estructura profunda de sus textos?<sup>8</sup> ¿Cómo puede la melancolía, no como un “humor” medieval o renacentista, sino como una metáfora y un concepto explicativo en el siglo XXI, ayudarnos como

time and space (even in the artificial ambience of a museum), and it beckons us for corporeal response by dint of its own physical presence. “The thematized world of the past,” declares Hans Ulrich Gumbrecht, “is metonymically present in the world of recipients through certain objects” (Gumbrecht, 1992, p. 60)<sup>5</sup>. By this reckoning, a museum —itself another kind of art historical “writing”— is a place “where the dead, through the care of the living, perpetuate their afterlives (...)” (Harrison, 2003, p. 39).<sup>6</sup> The kind of professional care with which we respond as art historians resides comfortably in our essays and books, but whence comes the *desire* to write about these works in the first place? Surely the melancholic awareness of time gone by, the enforced abandonment of place by these material exiles, “pricks” our professional competence and denies an easy access to the loss that we are struggling to ignore.<sup>7</sup>

A couple of proleptic remarks: this essay is addressed directly to the scholarly commitment of writing art history and only indirectly to the role of evocative and meaningful historical objects in our memories, archives, and attics. No doubt, the key to the Bastille that lies quietly in the French National Assembly, or a fragment of an inscription from a recently excavated Mayan tomb, or even the love letters that my grandfather wrote to my grandmother in 1918 evince a powerful phenomenological pull all their own. The metonym is the message. Nonetheless, the objects to which I wish principally to allude are those that are *represented* through the genre of writing acknowledged as the discipline of art history. Works of art almost always come to us already mediated. By crossing the axis of aesthetics (hallowed works) with that of history (time gone by), art historians have confronted, over the past century, the oxymoronic challenge of turning the visual into the verbal. Since the eighteenth century, rightly or wrongly, scholars have ennobled certain objects with the mantle of art, thereby separating the realm of artifacts from visual objects that bear the impress of a special aesthetic status. It is this historically and epistemologically identifiable genre of writing that I wish to explore. And while I may well be employing some of the critical and theoretical commitments of visual and cultural studies, I recognize that these contemporary ways of thinking have decidedly different kinds of objects to call their own. The subject of this essay is writing art *history* as it has been or, indeed, still is.

As the late Maurice Blanchot has reminded us, writing of any sort pushes the raw phenomenological experience further and further into the background. It is an activity that promises warm solace but delivers cool distance. Writing, even that of “ordinary” scholarship, is a product of dread. “One dies at the thought that

profesionales a reconocer la naturaleza elegíaca de nuestras transacciones disciplinarias con el pasado? Considero como axiomático que todas las historias escritas son narrativas de deseo, llenas de necesidades tanto latentes como manifiestas que exceden el mandato profesional de descubrir qué sucedió y cuándo. Dado que el enfoque de los trabajos de la historia del arte es siempre hacia la recuperación de lo que se ha perdido, uno de estos deseos primordiales se debe etiquetar como melancólico. Sin embargo, hay una peculiaridad en esta fácil caracterización, como lo enfatice anteriormente. La materialidad, la misma fisicalidad de las obras de arte con las que trabajamos es un desafío para considerar el pasado como algo desaparecido y acabado. Existen en el mismo espacio que sus analistas, sin embargo, su sentido del tiempo es apenas congruente con el nuestro —de eso somos muy conscientes. Y entonces trabajamos incesantemente para familiarizarnos con lo desconocido.<sup>9</sup> En la escritura plañidera de la historia del arte, tenemos lo que Giorgio Agamben llamaría “una pérdida, pero no un objeto perdido” —una auténtica crisis melancólica— en la cual el objeto “no es ni apropiado ni perdido, sino una y otra cosa al mismo tiempo” (Agamben, 2006, p. 54). Como estudiosos, habitamos una paradoja, una que anima tanto como paraliza. Haciéndose eco de Blanchot, Richard Stamelman declara que “escribir es la pérdida, ya que llega a existir en otra forma (...).” “El lenguaje significa (...) no la cosa, sino la ausencia de la cosa y, por lo tanto, está implicado en la pérdida” (Stamelman, 1990, pp. 20, 39).<sup>10</sup>

Quiero que se haga una luz oblicua en las ocupadas actividades cotidianas de la historia del arte, como el tipo de luz negra que ilumina el maravilloso mundo de las polillas revoloteando en las noches de verano. Para hacerlo, necesito, sutilmente, pensar en nuestros impulsos disciplinarios colectivos en relación con algunas de las ideas del psicoanálisis: el “inconsciente” de la historia del arte. ¿Hay alguno? ¿Qué tipo de espacios y qué tipo de tiempo podrían ocupar? ¿Es profundo, oculto en los rincones más oscuros de nuestra profesión, o no se trata de profundidad? ¿Es algo que se encuentra implícitamente en los historiadores visuales todo el tiempo, esta conciencia melancólica que ensombrece nuestras actividades?<sup>11</sup> ¿Es simplemente la otra cara del cubo Necker de esta disciplina, una apariencia distinta de nuestro compromiso de escribir sobre objetos incandescentes, —objetos, como huérfanos, que llegaron a nosotros desde un pasado desconocido, pero nos imploran atención y tratamiento en el presente?<sup>12</sup>.

Frank Ankersmit, un filósofo de la historia muy respetado ha escrito recientemente un extenso libro titulado *La experiencia histórica sublime*, en el que hace una demanda sincera de “una rehabilitación del mundo romántico de los estados de ánimo y sentimientos como constitutivo de cómo

anything to which one is attached is lost” (Blanchot, 1981, p. 6). Of course, art historians are a special breed of “suffering” human beings. To paraphrase Panofsky (1962), we children of Saturn are born wise but not necessarily happy (p. 76). Since our discipline’s founding over a century ago, as scholars we have striven for objectivity and critical distance when it comes to our chosen objects. We are historians, after all, and our mandate is to proceed according to certain established principles of investigation. Berenson, for example, would have been thoroughly convinced of that. No doubt, the foundations of our creed may have been shaken by a powerful series of poststructural earthquakes at the end of the last century, but most of us have gone on in the hope of finding some element of certainty or, at least, understanding, in an archive, an attribution, or an analysis. And perhaps that is just as it should be, else historical knowledge would not “progress.” As Georges Didi-Huberman eloquently reminds us, though, sorrow and yearning can emanate from many sources:

**Before an image, finally, we have to humbly recognize this fact: that it will probably outlive us, that before it we are the fragile element, the transient element, and that before us it is the element of the future, the element of permanence. The image often has more memory and more future than the being who contemplates it. (Didi-Huberman, 2003, p. 33)**

Might we not consider melancholy the central trope of art historical writing, the conceit that underwrites the deep structure of its texts?<sup>8</sup>. How might melancholy, not as a medieval or Renaissance “humor” but as both a metaphor and an explanatory concept in the twenty-first century, help us as practitioners to acknowledge the elegiac nature of our disciplinary transactions with the past? I take it as axiomatic that all written histories are narratives of desire, full of both latent and manifest needs that exceed the professional mandate to find out what happened and when. Given that the focus of the history of art’s labors is always toward recovering what is lost, one of these primal desires must be labeled melancholic. There is a twist, however, to this easy characterization, as I earlier emphasized. The materiality, the very physicality, of the works of art with which we deal is a challenge to ever seeing the past as over and gone. They exist in the same space as their analysts, yet their sense of time is hardly congruent with ours —of that we are acutely aware. And so, we work incessantly at familiarizing the unfamiliar.<sup>9</sup> In the plaintive writing of art history, we have what Giorgio Agamben would call a “loss without a lost object” —an authentic melancholic predicament— in which the object is “both possessed and lost at the same time” (Agamben, 1993, pp. 20-21). As scholars we inhabit a paradox, one that enlivens as much as it paralyzes. Echoing Blanchot, Richard Stamelman declares that “writing is loss as it comes to exist in another form (...).” “Language signifies (...) not the thing but the absence of the thing and so is implicated in the loss” (Stamelman, 1990, pp. 20, 39).<sup>10</sup>

I want to shine an oblique light on the busy workaday activities of art history, like the kind of black light that illuminates the wondrous world of moths fluttering about on late summer nights. In order to do so, I need, delicately, to think about our collective disciplinary drives in relation to some of the insights of psychoanalysis: the “unconscious” of the history of art. Is there one? What kind of spaces, what kinds of time might it occupy? Is it deep, hidden in the darkest corners of our profession, or is

***La materialidad, la misma fisicalidad de las obras de arte con las que trabajamos es un desafío para considerar el pasado como algo desaparecido y acabado.***

***The materiality, the very physicality, of the works of art with which we deal is a challenge to ever seeing the past as over and gone.***

nos relacionamos con el pasado. Lo que *sentimos* sobre el pasado,” testifica, “no es menos importante que lo que *sabemos* al respecto” (Anhersmit, 2005, p. 10). Como Thomas Browne (1964) en el siglo XVII, por no mencionar decenas de pensadores contemporáneos a raíz de la posmodernidad,<sup>13</sup> Ankersmit desea reunir los fragmentos del pasado, las ruinas que nos rodean si de verdad nos preocupamos por verlas (¡y las vemos realmente si somos historiadores del arte!), convertidas en pleno significado. Sus significados, irónicamente, residen en su pérdida perpetua de significado. Lo que Browne (1964), Robert Burton (1989) o John Milton (1874) en el pasado llamaron la melancolía,<sup>14</sup> o Raymond Klibansky, Panofsky, y Fritz Saxl más tarde lo afinaron como “melancolía poética” y “melancolía generosa” (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1964).<sup>15</sup> Ankersmit (2005), menciona “la sublimidad de la experiencia histórica” que se origina “de esta unión paradójica de los sentimientos de pérdida y amor, es decir, de la combinación de dolor y placer en la forma en que nos relacionamos con el pasado” (p. 9).

La melancolía, ese “demonio del mediodía,” que adopta múltiples formas, cuando “ella” aparece, dependiendo del período histórico.<sup>16</sup> *La Encyclopaedia Britannica* de 1911, anunciada por su editor por ser “una sección transversal del tronco del árbol del conocimiento,” proporciona una definición escueta (en vísperas de la composición de Sigmund Freud de su ensayo citado con frecuencia “Duelo y Melancolía” de 1915 (Freud, 1992c). En el Renacimiento, por ejemplo, en la escritura del neoplatonista florentino Marsilio Ficino (2006), la melancolía fue clasificada como uno de los “humores” (Agamben, 2006),<sup>17</sup> “originalmente una condición de la mente o el cuerpo debido a un supuesto exceso de bilis negra,” pero en el siglo XVII, se consideraba que “ella” poseía una etiología más compleja y una gama más amplia de “síntomas” de “dolor abatido.”<sup>18</sup> En el siglo XIX, la personificación había trenzado de manera persuasiva atributos aparentemente contradictorios —sufrimiento neurasténico y estallidos de brillantez creativa— (Radden, 2000, pp. 12-13), y por lo tanto sirvió como un estándar codiciado para la sensibilidad Romántica.<sup>19</sup> Para muchos pensadores, el tiempo transcurrido entre el siglo XIV y el “final” del modernismo en el siglo XX representa la era de la melancolía,<sup>20</sup> una metanarrativa “inaugurada por el Renacimiento, refinada por la Ilustración, ostentada por el Romanticismo, fetichizada por los Decadentes y teorizada por Freud” (Schiesari, 1992, p. 3) antes de su reanimación en la teoría crítica posmoderna.<sup>21</sup>

Antes de profundizar en las complejidades del pensamiento freudiano y post freudiano sobre el tema, no podríamos hacer otra cosa que prestar atención a dos formidables filósofos de la historia, Friedrich Nietzsche y Alois Riegl. Estos dos pensadores, uno de finales del siglo XIX y el otro de principios del siglo XX —casi al mismo tiempo que el búho de la sabiduría de la historia del arte tomó vuelo en los países de

it not about depth at all? Is it something that implicitly resides with visual historians all the time, this melancholic awareness that shadows our activities?<sup>11</sup> Is it simply the other face of the Necker cube of this discipline, a different surface of our commitment to writing about incandescent objects —objects, like orphans, who came to us from an unknown past but beseech us for attention and care in the present?<sup>12</sup>

Frank Ankersmit, a well-respected philosopher of history, has recently written a lengthy book entitled *Sublime Historical Experience*, in which he makes an earnest plea for “a rehabilitation of the romanticist’s world of moods and feelings as constitutive of how we relate to the past. How we *feel* about the past,” he testifies, “is no less important than what we *know* about it” (Ankersmit, 2005, p. 10). Like Thomas Browne (1964) in the seventeenth century, not to mention scores of contemporary thinkers in the wake of postmodernism,<sup>13</sup> Ankersmit wishes to gather the fragments of the past, the ruins lying all around us if we care to see them (and we do see them indeed if we are art historians!), into a semblance of meaning. Their meanings, ironically, reside in their perpetual loss of meaning. What Browne (1964) or Robert Burton (1989) or John Milton (1874) in the past called melancholy<sup>14</sup>, or Raymond Klibansky, Panofsky, and Fritz Saxl later refined to “poetic melancholy” and “Melancholia generosa” (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964),<sup>15</sup> Ankersmit (2005) names “the sublimity of historical experience” that originates “from this paradoxical union of the feelings of loss and love, that is, of the combination of pain and pleasure in how we relate to the past” (p. 9).

Melancholy, that “noonday demon,” is a shape-shifter, depending on what historical period it is when “she” makes an appearance.<sup>16</sup> The 1911 *Encyclopaedia Britannica*, heralded by its publisher for being “a cross section of the trunk of the tree of knowledge,” provides a terse definition (on the eve of Sigmund Freud’s composition of his oft-cited essay “On Mourning and Melancholia” of 1915 (Freud, 1966-74f, pp.



habla alemana— encarna la lamentable obsesión por la historia y sus funestos efectos. Nietzsche comienza su “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida” pidiéndonos que consideremos el rebaño en el campo:

**No sabe lo que es ayer ni lo que es hoy; corre de aquí allá, come, descansa y vuelve a correr, y así desde la mañana hasta la noche, un día y otro, ligado inmediatamente a sus placeres y dolores, clavado al momento presente, sin demostrar ni melancolía ni aburrimiento (...) Así es como el animal vive de una manera “no-histórica,” pues se reduce en el tiempo, semejante a un número, sin que quede una extraña fracción. No sabe simular, no oculta nada, y aparece siempre como lo que es, por lo que no puede ser más que sincero. El hombre, por el contrario, se dobla bajo el peso cada vez mayor del pasado (...) Pero se asombró también de sí mismo, porque no podía aprender a olvidar y se sentía ligado siempre al pasado. Haga lo que haga, bien eche a correr, bien apresure el paso, la cadena corre con él. Es asombroso: ahí está el momento, y en un abrir y cerrar de ojos desaparece. Antes, la nada; después, igualmente la nada. Pero el momento vuelve, para turbar el reposo del momento que va a llegar. (Nietzsche, 1932, p. 73)<sup>22</sup>**

Atormentados por el pasado, los humanos recurren a la historia, viven con ella, se matan unos a otros por ella, erigiendo monumentos, incluso anotándola e interpretándola. El peligro es obvio, porque la historia nos da la convicción, según Nietzsche, de que todos somos “mere epigoni,” rezagados, voyeurs viciados ante el panorama que es el pasado. Si se puede remediar esta situación cultural generalizada, es solo percibiendo:

**La facultad de olvidar en el momento oportuno, así como de cuándo es necesario recordar el buen momento; dependerá del instinto vigoroso que pongamos en sentir si y cuándo es necesario ver las cosas desde el punto de vista histórico, si y cuándo es necesario ver las cosas desde el punto de vista no-histórico. (Nietzsche, 1932, p. 76)**

Un historiador de arte muy particular y precoz intentó precisamente esa hazaña intelectual. Riegl, ese pensador vienés con rostro de dos caras de Jano que volvió una cara hacia los grandes filósofos del

249-258). In the Renaissance, for example, in the writing of the Florentine Neoplatonist Marsilio Ficino (1989), melancholy was classified as one of the “humors” (Agamben, 1993, p. 11),<sup>17</sup> “originally a condition of the mind or body due to a supposed excess of black bile,” but by the seventeenth century “she” was regarded as possessing both a more complex etiology and a greater range of “symptoms” for “desponding grief.”<sup>18</sup> By the nineteenth century, the personification had persuasively braided together seemingly contradictory attributes —neurasthenic suffering and bursts of creative brilliance— (Radden, 2000, pp. 12-13), and thereby served as a coveted standard for the Romantic sensibility.<sup>19</sup> For many thinkers, the time elapsed between the fourteenth century and the “end” of modernism in the twentieth represents the era of melancholy,<sup>20</sup> a metanarrative “inaugurated by the Renaissance, refined by the Enlightenment, flaunted by Romanticism, fetishized by the Decadents and theorized by Freud” (Schiesari, 1992, p. 3) before its resuscitation in postmodern critical theory.<sup>21</sup>

Before delving into the complexities of Freudian and post-Freudian thought on the subject, we could do no better than heed two formidable philosophers of history, Friedrich Nietzsche and Alois Riegl. These two thinkers, one from the late nineteenth and the other from the early twentieth century —around the same time that the owl of art historical wisdom took wing in German-speaking countries— embody the rueful obsession with history and its baleful effects. Nietzsche begins his ‘The Use and Abuse of History’ by asking us to consider the cows in the field:

**(...) they know not the meaning of yesterday or today; they graze and ruminate, move or rest, from morning to night, from day to day, taken up with their little loves and hates and the mercy of the moment, feeling neither *melancholy* nor satiety (...) The beast lives *unhistorically*; for it “goes into” the present, like a number, without leaving any curious remainder. It cannot dissimulate, it conceals nothing; at every moment it seems what it actually is, and thus can be nothing that is not honest. But man is always resisting the great and continually increasing weight of the past (...) he cannot learn to forget but hangs on the past: however far or fast he runs, that chain runs with him. It is matter for wonder: the moment that is here and gone, that was nothing before and nothing after, returns like a specter to trouble the quiet of a later moment. (Nietzsche, 1957, p. 5)<sup>22</sup>**

Haunted by the past, humans turn to history, living with it, killing each other because of it, erecting monuments to it, even writing it down and interpreting it. The danger is an obvious one, for history gives us the conviction, according to Nietzsche, that we are all “mere epigoni,” latecomers, vitiated voyeurs to the panorama that is the past. If this pervasive cultural situation can be remedied, it is by knowing “the right time to forget as well as the right time to remember, and instinctively see when it is necessary to feel historically, and when unhistorically” (Nietzsche, 1957, p. 8).

One special early art historian attempted just that intellectual feat. Riegl, that Janus-faced Viennese thinker who turned one face toward the great philosophers of the nineteenth century and the other toward the future of the brand-new

siglo XIX y la otra hacia el futuro de la flamante disciplina de la historia del arte, escribió un ensayo justificadamente famoso a principios del siglo XX llamado “El Culto Moderno de los Monumentos” en el que distingue entre “valor histórico” y “valor de antigüedad” en los monumentos sometidos a la mirada del arte histórico. Ambos están implicados en los compromisos incipientes de la historia del arte, sin embargo, es su incapacidad para coexistir lo que proporciona alimento no solo para la batalla sobre el tema de la preservación, sino también para la dirección de la nueva rama de las humanidades:

**Frente al valor de antigüedad, que valora el pasado exclusivamente por sí mismo, el valor histórico ya había mostrado la tendencia a entresacar del pasado un momento de la historia evolutiva y a presentarlo ante nuestra vista con tanta claridad como si perteneciera al presente (...) la norma estética fundamental de nuestro tiempo, basada en el valor de la antigüedad, se puede enunciar del siguiente modo: de la mano humana exigimos la creación de obras cerradas como símbolo de génesis necesaria según las leyes de la naturaleza; por el contrario, de la acción de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de extinción, igualmente necesaria (...) Lo que complace al hombre contemporáneo de comienzos del siglo XX es más bien el ciclo natural de creación y destrucción (...) No sin razón se califica de histórico al siglo XIX, pues... se complacía en la indagación y amorosa observación del hecho individual. (Riegl, 1929, pp. 37-38, 51, 67)<sup>23</sup>**

El culto a las ruinas, tan importante en anteriores reflexiones sobre las huellas que dejó el pasado, se debilitó a fines del siglo XIX y solo volvió periódicamente a principios del siglo XX como un antídoto contra la pasión por la preservación. “Si bien para el valor de antigüedad se trata simplemente de retardar el proceso de deterioro, mientras que el valor histórico pretende impedirlo totalmente” (Riegl, 1929, p. 64).<sup>24</sup> Fue la supresión de la primera reacción fenomenológica, tal vez estética, a las “cosas antiguas” a favor de la comprensión científica de lo que son estas cosas, los que ganaron en materia disciplinar. Desterrada, pero casi desaparecida, la actitud “romántica” hacia el pasado continuó su curso, como una ola subterránea, a través del “inconsciente” de la historia del arte. Con rostro de Jano a este respecto también, el filósofo Riegl sin duda era consciente de esta difícil situación:

**El interés que, en nosotros, hombres modernos, despiertan las obras legadas por las generaciones anteriores, no se agota en absoluto con el valor histórico (...) ante la vieja torre de una iglesia, hemos de distinguir entre los recuerdos históricos de distinto tipo, más o menos localizados, que su imagen despierta en nosotros, y la idea general, no localizada, del tiempo que la torre ha ‘vivido’ y que se pone de manifiesto en las huellas, claramente perceptibles, de su vetustez (...) las huellas de la vejez, de la antigüedad, ejercen sobre él un efecto tranquilizador como testimonio que son del inalterable curso de la naturaleza, al que todo obra humana está sometida de modo seguro e infalible, (...) [sin mencionar los que sirven] para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de**

discipline of art history, wrote a justifiably famed essay early in the twentieth century called “The Modern Cult of Monuments” in which he distinguishes between “historical value” and “age value” in monuments fallen under the art historical gaze. Both are implicated in the nascent commitments of the history of art, yet it is their inability to coexist that provides fodder not only for the battle over the issue of preservation but also for the direction of the new branch of the humanities:

**Age-value appreciates the past for itself, while historical value singles out one moment in the developmental continuum of the past and places it before our eyes as if it belonged to the present (...)**

**An aesthetic axiom of our time based on age-value may be formulated as follows: from man we expect accomplished artifacts as symbols of a necessary process of human production; on the other hand, from nature acting over time, we expect their disintegration as the symbol of an equally necessary passing (...) In the twentieth century we appreciate particularly the purely natural cycle of becoming and passing away (...) The nineteenth century is rightly called the historical one because (...) it relished the search for and study of particulars. (Riegl, 1982, pp. 38, 32, 28)<sup>23</sup>**

The cult of ruins, so prominent in earlier musings on the traces the past has left behind, was weakened in the late nineteenth century and only periodically returned at the beginning of the twentieth century as an antidote to the passion for preservation. “While age-value is based solely on the passage of time, historical value, though it could not exist without recognizing time’s passage, nevertheless wishes to suspend time” (Riegl, 1982, p. 38).<sup>24</sup> It was the suppression of the first phenomenological, perhaps aesthetic, reaction to “old things” in favor of the scientific understanding of what they are that won the disciplinary day. Banished, but hardly gone, the “romantic” attitude to the past continued to course, like an underground wave, through the “unconscious” of art history. Janus-faced in this respect as well, the philosopher Riegl certainly was aware of that predicament:



nacimiento y muerte. (Riegl, 1929, pp. 29-30, 31,43)

En Hamburgo, casi al mismo tiempo, el erudito Aby Warburg (1999) diagnosticó la sociedad occidental como dividida entre compromisos apolíneos y dionisiacos, divididos entre un “polo estático-inspirado” y un “polo racional-consciente” que de repente estallarían, agitando la superficie tranquila de las producciones culturales supremas.<sup>25</sup> Obsesionado con los problemas sobre la memoria cultural, Warburg, a principios del siglo XX, dedicó toda su vida a construir una biblioteca que confirmara sus creencias, una colección cuyas pasiones y compromisos continúan intrigando a los pensadores del siglo XXI. Sería difícil imaginar a un erudito de lo visual más diferente en temperamento del conocedor Berenson, con quien comenzamos, que el historiador cultural Warburg. Sin embargo, en sus escritos y conferencias, ambos, de maneras muy diferentes, estaban motivados por las tristezas de la pérdida por lo que no sabemos, lo que no podemos entender: el tipo de actitud histórica satirizada de manera justificada por Nietzsche pero con entendimiento psicológico motivado por Riegl.

Y así hemos regresado a un tiempo propicio, alrededor del año, como afirmaba Virginia Woolf, cuando el entendimiento humano encontró su coincidencia en un mundo que negaba el acceso a sus secretos: “En diciembre de 1910, aproximadamente, el carácter humano cambió” (Woolf, 1966, p. 320).<sup>26</sup> “Si la muerte seguía siendo un miembro exótico del pensamiento de fines del siglo XIX,” como señaló Thomas Harrison, “en 1910 había recibido todos los derechos de los ciudadanos” (Harrison, 1996, pp. 8, 97). De ahora en adelante, en esa época torturada, si sus filósofos e historiadores debían explicar algo, tenían que pasar a la clandestinidad, por así decirlo, al mundo inferior de Orfeo y Eurídice, donde operaban tipos muy diferentes de narraciones. En su fascinación por las ruinas, la muerte y el tiempo transcurrido, los románticos habían hecho un gesto hacia la existencia de la melancolía, pero su base científica vino con el trabajo de Freud. En ese momento histórico, el freudismo vienés y la biblioteca de Warburg en Hamburgo<sup>27</sup> juntos encarnaban un nuevo campo de investigación cultural (Rose, 2001, p. 25). Sin embargo, no fue fácil para los defensores inteligentes de la nueva “Kunstwissenschaft” seguir adelante con su cargo antes de que se produjera un importante acto de renuncia. Y ahí es donde la Melancolía, de quien se esperaba que saliera al escenario de la historia del arte como ciencia, da entrada a mi argumento una vez más. Este aspecto privilegiado del psicoanálisis freudiano y posfreudiano, espero que pueda ayudarnos a pensar sobre lo que estaba y está en juego en la evolución de nuestra disciplina.

En el umbral de este breve ensayo de la teoría freudiana y el pensamiento de las relaciones objetuales británicas, quiero enfatizar que no intento

***Como historiógrafa de la historia del arte, me interesan tanto las renunciaciones, desvíos, fantasías y olvidos en la disciplina como en su historia intelectual “propia.”***

***As a historiographer of art history, I am interested as much in the discipline’s renunciations, displacements, fantasies, and oblivions as in its intellectual history “proper.”***

***Historical value does not exhaust the interest and influence that artworks from the past arouse in us (...) When we look at an old belfry we must make a (...) distinction between our perception of the localized historical memories it contains and our more general awareness of the passage of time, the belfry’s survival over time, and the visible traces of its age (...) the traces of age strike us as testimony to natural laws inevitably governing all artifacts, (...) [not to mention those that] trigger in the beholder a sense of the life cycle. (Riegl, 1982, pp. 23, 31, 24)***

In Hamburg, at about the same time, the scholar Aby Warburg (1999) diagnosed Western society as split between Apollonian and Dionysian commitments, divided between “rational conscious poles” and “inspired-ecstatic” ones that would suddenly erupt, throwing the calm surface of supreme cultural productions into turmoil.<sup>25</sup> Obsessed with problems in cultural memory, Warburg, early in the twentieth century, spent a lifetime building a library that would bear out his beliefs, a collection whose passions and commitments continue to intrigue thinkers in the twenty-first. It would be difficult to imagine a scholar of the visual more different in temperament from the connoisseur Berenson with whom we began than the cultural historian Warburg. Nevertheless, in their writings and lectures, both, in very different ways, were motivated by the sorrows of loss about what we do not know, what we cannot understand: the kind of historical attitude satirized with justification by Nietzsche but given psychological understanding with justification by Riegl.

And so we have come back again to an auspicious time, around the year, as Virginia Woolf claimed, when human understanding met its match in a world that denied access to its secrets: “In or about December, 1910, human character changed”

*aplicar* el psicoanálisis a la historia del arte. Mi intención es “enlazar los detalles,” como diría Nietzsche (1932, p. 113). Debido a que estos dos campos de conocimiento se desarrollaron al mismo tiempo, y su evolución a lo largo de temas paralelos puede insinuar, si no revelar, las posibles formas de pensar acerca de las interpretaciones compartidas, tiene sentido considerar estos discursos culturales en conjunto. ¿Qué podría decirnos indirectamente el pensamiento psicoanalítico sobre los impulsos de la melancolía, el duelo y la muerte acerca de leer el corpus del pensamiento histórico artístico que siempre ha estado a la par? Como historiógrafa de la historia del arte, me interesan tanto las renunciaciones, desvíos, fantasías y olvidos en la disciplina como en su historia intelectual “propia.” Mientras que algunos estudiosos han escrito una historia del arte del psicoanálisis (a través de sus imágenes favoritas y metáforas arqueológicas, por ejemplo)<sup>28</sup>, el mío no es un ensayo sobre el psicoanálisis de la historia del arte. Incorporar este cuerpo de pensamiento para que funcione como una malla finamente tejida a través de la cual debe pasar la escritura de la historia del arte antes de que sea nítidamente visible en el centro del escenario (tal vez sería más apropiado que viajara en la otra dirección, desde la claridad hasta los misterios ocultos), invoco una variedad particular de psicoanálisis solo para prestarme palabras y conceptos que puedan ayudar a hacer evidentes las fuentes de la poesía, y tal vez las alegrías y las tristezas, de mi propia disciplina.

Desde que escribió “La transitoriedad” en 1915, Freud reconoció que el duelo era el enigma crucial en el que el terapeuta debe adentrarse.

**El duelo por la pérdida de algo que hemos amado o admirado parece al ego tan natural que lo considera obvio. Para el psicólogo, empero, el duelo es un gran enigma, uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconduce otras cosas oscuras.” (Freud, 1992e, p. 310)<sup>29</sup>**

Provocada por la devastación de la guerra, esa meditación habla de manera reconfortante del fin del duelo mundial, el punto donde “nuestro alto aprecio por los bienes de la cultura no ha sufrido menos-cabo por la experiencia de su fragilidad” (Freud, 1992e, p. 311).<sup>30</sup> Aunque Freud no dudaría en alterar o modificar sus ideas durante su larga carrera, “su interés fundamental en las formas en que el pasado puede causar dolor en el presente fue un componente estable de su psicoanálisis” (Roth, 1994, p. 337).<sup>31</sup> No mucho antes de que su amada hija Sophie muriera en una epidemia de gripe, (Gay, 1998, p. 391) escribió “Duelo y Melancolía” (1915, publicado en 1917). En ese ensayo repleto y sugestivo, intenta distinguir dos reacciones a la pérdida del objeto, ya sea en la realidad o en la fantasía. La idea de “Objeto,” por supuesto, se puede conferir a una persona real que ha muerto, pero también puede referirse a una cosa fantasmática, una abstracción en el individuo que sufre: “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (Freud, 1992c, p. 241).<sup>32</sup> El dolor profundo y generalizado que acompaña al abandono, según Freud, es “normal,” natural, y no patológico. El sobreviviente de la necesidad “supera” la angustia y emerge del otro lado (donde sea que se encuentre) una persona cambiada y afligida, ciertamente, pero no una auto-torturada. Por otra parte,

**La melancolía se singulariza en lo anímico (...) Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida (...) En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo. (Freud, 1992c, pp. 242-243)<sup>33</sup>**

***La melancolía se singulariza en lo anímico (...) Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida (...)***

***The distinguishing mental features of melancholia are (...) in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious (...)***

(Woolf, 1966, p. 320).<sup>26</sup> “If death was still an exotic member of late nineteenth-century thinking,” as Thomas Harrison noted, “by 1910 it had received full citizen’s rights” (Harrison, 1996, pp. 8, 97). Henceforth, in that tortured age, if anything was to be explained by its philosophers and historians, they had to go underground, so to speak, into the nether region of Orpheus and Eurydice, where very different kinds of narratives were at work. In their fascination with ruins, death, and time gone by, the Romantics had gestured toward the existence of melancholy, but its scientific grounding came with the work of Freud. At that historical moment, Viennese Freudianism and the Warburg library in Hamburg<sup>27</sup> together embodied a new field of cultural inquiry (Rose, 2001, p. 25). It was not easy, however, for the intelligent proponents of the new “Kunstwissenschaft” to get on with their charge before a major act of renunciation took place. And that’s where Melancholy, who might have been expected to exit the stage of art history as science, makes an entrance into my argument once again. This privileged aspect of Freudian and post-Freudian psychoanalysis, I hope, might help us think about what was and is at stake in the evolution of our discipline.

At the threshold of this brief rehearsal of Freudian theory and British object-relations thought, I want to stress that I am not intent on *applying* psychoanalysis to art history. It is my intention “to think one thing with another,” as Nietzsche (1957, p. 37) might say. Because these two fields of knowledge developed at the same time, and their evolution along parallel tracks can intimate, if not reveal, possible

El daño que “el estado abatido de la melancolía” causa en su víctima no puede sino disminuir su vinculación con el mundo exterior (Freud, 1992c, p. 244). Una vez que “La sombra del objeto cayó sobre el yo,” todo está perdido (Freud, 1992c, p. 246). “La persona en melancolía está perdida para sí misma, el trabajo de la melancolía es preservarse como perdido, como no digno de ser encontrado” (Roth, 1994, p. 345). Según Karl Abraham (1927), el compañero explorador de Freud en el mapeo de esta topografía psíquica inexplorada, la melancolía es un tipo de duelo arcaico. El melancólico ya no es una figura romántica. Encerrado en una regresión narcisista, él o ella se resiste a cualquier consuelo y habita en un entorno sin afecto y sentimiento, aparte del deseo compulsivo de “repetir el trauma de la pérdida” (Wheeler, 1995, p. 81). En muchos sentidos, estos dos estados de duelo se hacen eco de las demandas de la pulsión de la muerte (Thanatos) en lucha con la dinámica de los instintos de la vida (Eros). En el comienzo mismo de la conciencia (cuando uno se convierte en dos) se inscribe en la psique una división permanente y se pone en juego un anhelo eterno:

**Uno de los grupos pulsionales [Thanatos] se lanza, impetuoso, hacia adelante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; el otro [Eros], llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto.” (Freud, 1992b, p. 40)**

En la teoría freudiana, “el luto sigue a una pérdida realmente acaecida,” afirma Agamben (2006) “en la melancolía no sólo no está claro de hecho qué es lo que se ha perdido [de uno mismo o de otro], sino que ni siquiera es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida” (p. 52). Como afirma Freud gráficamente y preocupantemente, “El complejo melancólico se comporta como una herida abierta” (Freud, 1992c, p. 250).

Fuera de los confines del vocabulario freudiano, “las formas puras de cualquier modo de duelo se consideran raras.” Sin duda, tiene sentido hablar de un “continuo” o “superposición,” (Santner, 1990, p. 3) o incluso de una condición híbrida como “duelo melancólico” (Ramazani, 1994, p. 29) tan poderoso y persistente y penetrante que el que sufre se reconoce y no se reconoce. La herida continúa, siempre, sangrando.

El propio Freud lo sabía, porque en otros escritos, incluidas sus cartas, él comprobó y suavizó su “distinción demasiado rígida entre ‘duelo’ y ‘melancolía’ a una cuestión de énfasis en el duelo” (Freud, 1992c, p. 235).<sup>34</sup> Por el momento, aquí es el lugar, para dejar a Freud, para aventurarse provisionalmente y temporalmente en la maraña de refinamientos

ways of thinking about shared understandings, it makes sense to consider these cultural discourses in tandem. What might psychoanalytic thinking about melancholy, mourning, and death drives indirectly tell us about reading the corpus of art historical thought that has always run alongside it? As a historiographer of art history, I am interested as much in the discipline’s renunciations, displacements, fantasies, and oblivions as in its intellectual history “proper.” While some scholars have written an art history of psychoanalysis (through its favorite images and archaeological metaphors, for example<sup>28</sup>), mine is not an essay in the psychoanalysis of art history. Recruiting this body of thought to function as a finely woven scrim through which the writing of art history must pass before it is crisply visible on center stage (perhaps it might be more appropriate for it to travel in the other direction, from clarity to veiled mysteries), I invoke a particular strain of psychoanalysis only to lend me words and concepts that can help to make apparent the sources of the poetry, and perhaps the joys and sorrows, of my own discipline.

Ever since he wrote “On Transience” in 1915, Freud acknowledged that mourning was the crucial conundrum that the therapist must penetrate.

**Mourning over the loss of something that we have loved or admired seems so natural to the layman that he regards it as self-evident. But to psychologists mourning is a great riddle, one of those phenomena which cannot themselves be explained but to which other obscurities can be traced back. (Freud, 1966-74f, p. 306)<sup>29</sup>**

Provoked by the devastation of war, that meditation speaks reassuringly of an end to the world’s mourning, the point where “our high opinion of the riches of civilization has lost nothing from our discovery of their fragility” (Freud, 1966-74f, p. 307).<sup>30</sup> Although Freud would not hesitate to alter or modify ideas during his long career, “his fundamental interest in the ways the past can cause pain in the present was a stable component of his psycho-analysis” (Roth, 1994, p. 337).<sup>31</sup> Not long before his beloved daughter Sophie died in an influenza epidemic, (Gay, 1998, p. 391) he wrote “Mourning and Melancholia” (1915, published in 1917). In that packed and suggestive essay, he is intent on distinguishing two reactions to the loss of the object, either in actuality or in fantasy. “Objecthood,” of course, can be conferred on an actual person who has died, but it also can refer to a phantasmatic thing, an abstraction in the suffering individual: “*Mourning* is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal” (Freud, 1966-74d, p. 243).<sup>32</sup> The deep and pervasive sorrow that accompanies the one left behind, according to Freud, is “normal,” natural, nonpathological. The survivor of necessity “works through” the anguish and emerges on the other side (wherever that may be) a changed and sorrowful person, certainly, but not a self-tortured one. On the other hand,

**The distinguishing mental features of *melancholia* are (...) in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious (...) In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself. (Freud, 1966-74d, p. 244-247)<sup>33</sup>**

The hurt that “the crushed state of melancholia” inflicts on its victim cannot help but diminish his or her connectedness

posfreudianos sobre el tema. Como declara Juliet Mitchell en la primera frase de su introducción de *Una Selección de Melanie Klein*, “El psicoanálisis comienza, pero no termina con Freud” (Mitchell, 1986, p. 9).

Muchos son los refinamientos y desafíos que la doctrina freudiana ha experimentado en su legado de un siglo de antigüedad. El tema de la melancolía, especialmente en relación con las obras de arte visual, me lleva en esta ocasión en un único sentido: a la teoría británica de las relaciones objetales y su “origen” en el trabajo de Melanie Klein. La joven de Viena, primeramente en el análisis con Sandor Ferenczi en Budapest (1912) después de la muerte de su madre, pronto cayó bajo la influencia de su gran mentor y analista, el freudiano Abraham, quien la instó a unirse a la comunidad psicoanalítica de Berlín a principios de la década de 1920, después de lo cual emigró a Londres en 1926. Alcanzó grandes logros en Inglaterra: no solo practicó el análisis sin una certificación analítica o médica formal (algo habitual en una mujer de su tiempo), sino que también adaptó las ideas freudianas en formas novedosas, a menudo estimulantes, y no dudó en publicarlas. En su vida personal, sufrió inmensamente: su hijo murió en un accidente de escalada en 1934, y su hija, también analista, la abandonó para siempre. En última instancia, su compromiso con la comprensión de la psique humana (especialmente la de los niños) en la medida que interactúa con los objetos (juguetes) permitió la fundación de la escuela británica de teóricos de la relación del objeto.<sup>35</sup> La afirmación de Klein de que la pérdida del pasado puede ser compensada por la presencia de objetos materiales significativos tiene implicaciones de largo alcance para mi propio argumento, tanto metafórico como material.<sup>36</sup>

Seis principios convincentes o características de la psicología kleiniana insinúan los vínculos metafóricos entre el complejo de la melancolía y la escritura de la historia del arte que deseo dibujar. Figurativamente, y algunas veces literalmente, describen siempre con insinuaciones, porque obviamente Klein no está hablando de los compromisos profesionales de los historiadores del arte, que los motivos detrás o antes de la escritura de la historia del arte pueden ser con los que este tipo particular de psicoanálisis es claramente resonante.<sup>37</sup> (1) *El significado de “jugar”*: los juguetes u otros *objetos* cubre “la brecha entre un objeto externo y el mundo interno” y, al hacerlo, representan el objeto de la fantasía. “La fantasía emana desde dentro e imagina lo que está fuera”(Klein y Mitchell, 1986, p. 23).<sup>38</sup> (2) *El Espacio y no el tiempo*: para ella, “el presente y el pasado son uno y el tiempo es espacial, no histórico”; lo que ella “observaba, describía y teorizaba es la misma ausencia de historia y tiempo histórico” (Klein y Mitchell, 1986, p. 28). (3) *El Significado de Duelo*. El dolor, imaginado o real, sobre la muerte de otra persona más tarde en la vida revive todo tipo de miedos infantiles sobre la pérdida inevitable de la “buena madre”: “En el duelo normal, así como en el duelo anormal y en estados maníaco-depresivos [el nombre que Klein proporciona a la melancolía], la posición depresiva infantil se reactiva” (Klein y Mitchell, 1986, p. 173). (4) *El Eros y el Thanatos*: la pulsión de la muerte que Freud había postulado en “Más Allá del Principio de Placer” en 1920 también es crucial para Klein. Según Julia Kristeva, ella describe la pulsión de muerte como “estrechamente mezclada con la pulsión de vida, y no como desintrincada de ella (...)” y afirma que “solo se pone de manifiesto en su relación con el objeto” (Kristeva, 2006, pp. 26, 78). Klein ha observado que, “en los niveles más profundos del psiquismo, una respuesta a esa pulsión bajo la forma de *miedo al aniquilamiento de la vida*” (Kristeva, 2006, p. 77).<sup>39</sup> (5) *El Miedo y el dolor*: “languidecer” es la palabra elegida por Klein para los “sentimientos de tristeza y preocupación por los objetos amados, los temores de perderlos y el anhelo de recuperarlos (...)” “Languidecer por el objeto amado perdido también implica dependencia de él, pero un tipo de

to the world outside (Freud, 1966-74d, p. 248). Once “the shadow of the object fell upon the ego,” all is lost (Freud, 1966-74d, p. 249). “The person in melancholy is lost to himself or herself; the work of melancholy is to preserve oneself *as* lost, as not worthy of being found” (Roth, 1994, p. 345). According to Karl Abraham (1927), Freud’s fellow explorer in mapping this uncharted psychic topography, melancholy is an archaic kind of mourning. The melancholic is no longer a romantic figure. Entrapped in narcissistic regression, he or she resists any consolation and inhabits a surround devoid of affect and feeling, other than that of a compulsive desire to “repeat the trauma of loss” (Wheeler, 1995, p. 81). In many ways these two states of grieving echo the demands of the death drive (Thanatos) in struggle with the dynamics of the life instincts (Eros). At the very beginning of consciousness (when one becomes two) a permanent division is inscribed in the psyche, and an eternal yearning is put into play:

**One group of instincts [Thanatos] moves forward so as to reach the final aim of life as quickly as possible; but when a particular stage in the advance has been reached, the other group [Eros] jerks back to a certain point to make a fresh start and so prolong the journey. (Freud, 1966-74b, pp. 40-41)**

In Freudian theory, “mourning follows a loss that has really occurred,” asserts Agamben (1993) “in melancholia not only is it unclear what object has been lost [self or other], it is uncertain that one can speak of a loss at all” (p. 20). As Freud graphically and disturbingly asserts, “The complex of melancholia behaves like an open wound” (Freud, 1966-74d, p. 253).

Outside the confines of the Freudian vocabulary, “pure forms of either mode of grieving are considered rare.” No doubt it makes sense to speak of a “continuum” or “layering” (Santner, 1990, p. 3) or even a hybrid condition such as “melancholic mourning” (Ramazani, 1994, p. 29) so powerful and pervasive and persistent that the sufferer goes in and out of recognition. The wound continues, always, to bleed.

Freud himself knew this, for in other writings, including his letters, he both tested and softened his “overly rigid distinction between ‘mourning’ and ‘melancholia’ to a matter of emphases within mourning” (Freud, 1966-74d, p. 386).<sup>34</sup> That is the place, for the time being, then, to leave Freud, in order to venture tentatively and temporarily into the thicket of post-Freudian refinements on the subject. As Juliet Mitchell declares in the first sentence of her introduction to *The Selected Melanie Klein*, “Psychoanalysis starts but it does not end with Freud” (Mitchell, 1986, p. 9).

Many are the refinements and challenges



***La pérdida de los objetos y el hallazgo de los objetos. Estos siempre nos hacen retornar a los misterios de la escritura de la historia del arte: un arte en sí mismo, muy similar en muchos aspectos inconscientes, a la creación artística, literaria o visual.***

***Objects lost, objects found. Always they return us to the mysteries of writing art history: an art in its own right, very similar in many unconscious respects, to the making of art, literary or visual.***

dependencia que se convierte en un incentivo para la reparación y preservación del objeto” (Klein y Mitchell, 1986, pp. 151, 163).<sup>40</sup> (6) *La Escritura*: el acto de la reparación, que vuelve a ser completo, yace en el dominio de las artes creativas. “El dolor de la pérdida, el sufrimiento del duelo, así como las pulsiones reparadoras (...) se encuentran en la base de la creatividad y la sublimación” (Kristeva, 2006, pp. 74-75).<sup>41</sup> De hecho, la escritura (y la pintura) proporcionan rutas para “recrear la armonía del mundo interior y (...) mantener en el mundo exterior una relación de tolerancia” (Kristeva, 2006, p. 172).

Puede parecer, en el mejor de los casos, presuntuoso o, en el peor de los casos, ingenuo, equiparar los “juguetes” de Klein con los objetos con los que juegan los historiadores del arte. (nº 1). Aunque pueda ser exagerada esta analogía material, hay sin embargo algo provocativo en la interpretación de las dos prácticas, la historia del arte y el psicoanálisis, una junto a la otra. Klein (1975) enfatizó que “*no hay ninguna necesidad instintiva, ninguna situación de angustia, ningún proceso mental que no implique objetos, externos o internos; en otros términos, las relaciones objetales están en el centro de la vida emocional*” “Este insight,” dijo, “me ha permitido ver numerosos fenómenos bajo una nueva luz” (Kristeva, 2006, p. 52).<sup>42</sup> Su convicción también, creo, ayuda a iluminar la predisposición melancólica que oscurece muchos de los escritos de la historia del arte. Tal fijación en los *objetos*, la afortunada articulación semántica que conecta las obras de arte con los accesorios de la fascinación de Klein, sugiere las muchas formas en que ciertas obras de arte podrían estar haciendo algo más por nuestra psicología disciplinaria que proporcionar materiales atractivos para la investigación avanzada.

La vida emocional de la historia del arte se basa en la pérdida (de tiempo, de contexto) a pesar de que se refracta a través de *objetos*, sombras de sus antiguos egos, que continuamente persisten en ocupar un espacio contemporáneo extraño y solitario (nº 2). El miedo a perder lo que siempre ha desaparecido (n.º 3) conduce a una celebración de lo que queda. De hecho, ¿qué otra opción hay (n.º 4)? El sentimiento de pérdida que es nuestro compañero más fiel, por más que lo reprimamos, es la fuente de un profundo anhelo disciplinario, una necesidad —debido a la constante desaparición del tiempo— que nunca puede ser satisfecha (nº 5). Y así escribimos (nº 6), pero la escritura no satisface nunca, porque cada palabra solo amplía la división fenomenológica entre nuestros objetos y nosotros mismos. En este sentido, la historia del arte, una investigación que se origina con objetos reales de estética fascinante, podría considerarse como el “discurso literario modernista” por excelencia del tipo que Esther Sánchez-Pardo —aunque nunca menciona directamente la disciplina— invoca en un libro reciente sobre Klein y la enfermedad de la modernidad:

that the Freudian doctrine has undergone in its century-long legacy. The theme of melancholy, especially in connection with works of visual art, leads me on this occasion in one direction exclusively: to British object-relations theory and its “origin” in the work of Melanie Klein. The young woman from Vienna, first in analysis with Sandor Ferenczi in Budapest (1912) after the death of her mother, soon fell under the influence of her greatest mentor and analyst, the Freudian Abraham, who urged her to join the psychoanalytic community in Berlin in the early 1920s, after which she immigrated to London in 1926. She accomplished much in England: not only did she practice analysis without any formal analytic or medical certification (not unusual for a woman of her time), but she also adapted Freudian ideas in novel, and often thought-provoking, ways and did not hesitate to publish them. In her personal life, she suffered immensely: her son was killed in a climbing accident in 1934, and her daughter, also an analyst, permanently deserted her. Ultimately, her commitment to understanding the human psyche (especially that of children) as it interacts with objects (toys) led to the founding of the British school of object-relation theorists.<sup>35</sup> Klein’s claim that the loss of the past can be compensated for by the presence of meaningful material objects has far-reaching implications for my own argument, both metaphoric and material.<sup>36</sup>

Six compelling principles, or characteristics, of Kleinian psychology hint at the metaphoric links between the complex of melancholy and the writing of art history that I wish to draw. Figuratively, and sometimes literally, they outline —always by innuendo, for obviously Klein is not talking about art historians’ professional commitments— that the motives behind or before the writing of art history may be ones with which this particular brand of psychoanalysis is clearly resonant.<sup>37</sup> (1) *The significance of “play”*: toys or other *objects* bridge “the gap between an external object and the inner world,” and in doing so they represent the

Los discursos literarios modernistas están obsesionados por el espectro de la pérdida de objetos: pérdida de un yo coherente y autónomo, pérdida de un orden social en el que reina la estabilidad, pérdida de garantías metafísicas y, en algunos casos, pérdida y fragmentación de un imperio (...) Los textos literarios y visuales modernistas se esfuerzan en muchos niveles para negar la sensación contemporánea de pérdida, para ocultar su tristeza, para marcar y negar su ausencia, para ventilar y contener la ira, y para dudar de cualquier proyecto de reparación (...) ¿Dónde se acaba el trabajo de la melancolía y cómo podemos comenzar el trabajo del duelo?... ¿Hasta qué punto este trabajo melancólico nos habla de una melancolía más profunda que puede tener que ver con la lectura y la escritura como sepulturas, como monumentos conmemorativos de todas las pérdidas culturales y emocionales de nuestro pasado? (Sánchez-Pardo, 2003, pp. 18, 272)<sup>43</sup>

Palabras cansadas. Espero que haya una forma opuesta de interpretar esta situación para que podamos pensar de manera diferente, incluso de forma no convencional, sobre las pasiones y los compromisos de escribir la historia del arte. Dos analistas de relaciones objetales, D. W. Winnicott de mediados del siglo pasado y Christopher Bollas, que practica y escribe en Inglaterra hoy, nos podrían ayudar. Lo que hace que sus estudios de relaciones objetales sean sugerentes para los historiadores del arte contemporáneos es su dedicación mutua a la noción kleiniana de *reparación* y su objetivo terapéutico de devolver cierta vitalidad al estado de la melancolía.

En el trabajo del compañero “alegre e irreverente” (Phillips, 1997, p. 27) de Klein, D. W. Winnicott (1896-1977), el primer pediatra en Inglaterra en recibir formación en psicoanálisis, (Phillips, 1997, p. 20) se enfatizó la vida en lugar del sufrimiento. Observado y no de manera menor por James Strachey (editor de Freud: *La Edición Estándar*) y Joan Riviere, Winnicott (1971) adoptó la fe de Klein en el potencial diagnóstico de jugar a los juegos de fantasía con los niños.<sup>44</sup> Su atención se centró en la interacción social entre la madre y el niño (el “ambiente facilitador”), más que con la sensación de soledad del bebé en desarrollo. (Winnicott, 1979, pp. 31-40).<sup>45</sup> Su ruptura principal con Klein residió, de hecho, en la concepción de la madre como agente (que siempre tiene que ser “lo suficientemente buena”) (Doane y Hodges, 1992, p. 20).<sup>46</sup> En el universo de Winnicott (1968) no hay

object of phantasy. “Phantasy emanates from within and imagines what is without” (Klein y Mitchell, 1986, pp. 22-23).<sup>38</sup> (2) *Space not time*: for her, “present and past are one and time is spatial, not historical”; what she “observ[ed], describ[ed], and theoriz[ed] is the very absence of history and historical time” (Klein y Mitchell, 1986, pp. 28-29). (3) *Meaning of mourning*. grief, imagined or real, over another’s death later in life revives all sorts of infantile fears about inevitably losing the “good mother”: “In normal mourning, as well as in abnormal mourning and in manic-depressive states [Klein’s name for melancholy], the infantile depressive position is reactivated” (Klein y Mitchell, 1986, p. 173). (4) *Eros and Thanatos*: the death drive that Freud had posited in “Beyond the Pleasure Principle” in 1920 is crucial for Klein as well. According to Julia Kristeva, she describes the death drive as “directly linked to the life drive, and not dissociated from it (...)” and asserts that it “manifests itself only through its relation to an object” (Kristeva, 2001, pp. 84, 29). Klein has noted, “In the deepest layers of the mind there is a response to this instinct in the form of *fear of annihilation of life*” (Kristeva, 2001, p. 83).<sup>39</sup> (5) *Fear and hurt*: “pining” is Klein’s word of choice for “feelings of sorrow and concern for the loved objects, the fears of losing them and the longing to regain them (...)” “Pining for the lost loved object also implies dependence on it, but dependence of a kind which becomes an incentive to reparation and preservation of the object” (Klein & Mitchell, 1986, pp. 151, 163).<sup>40</sup> (6) *Writing*: the act of reparation, making whole once again, lies in the domain of the creative arts. “Pain, suffering, and reparation are at the foundation of creativity and sublimation” (Kristeva, 2001, p. 80).<sup>41</sup> Indeed, writing (and painting) provide routes for “re-creat[ing] the harmony of the inner world and (...) maintain[ing] tolerable relations with the outside” (Kristeva, 2001, p. 188).

It might seem at best presumptuous, or at worst naive, to equate Klein’s “toys” with the objects with which art historians play (nº 1). As far-fetched as this material analogy may be, there is nevertheless something provocative about reading the two practices, art history and psychoanalysis, alongside each other. Klein (1975, pp. 52-53) stressed that “*there is no instinctual urge, no anxiety situation, no mental process which does not involve objects, external or internal; in other words, object relations are at the centre of emotional life.*” “This insight,” she said, “showed me many phenomena in a new light” (Kristeva, 2001, p. 57).<sup>42</sup> Her conviction also, I believe, helps to illuminate the melancholic predisposition that shadows many an art historical writing. Such a fixation on *objects*, the felicitous semantic hinge that connects works of art to the fixtures of Klein’s fascination, intimates the many ways in which certain works of art might be doing something more for our disciplinary psyche than providing handsome materials for advanced research.

The emotional life of art history is predicated on loss (of time, of context), even though it is refracted through *objects*, shadows of their former selves, that insistently persist in occupying a strange and lonely contemporary space (no. 2). Fear of losing that which is always already gone (no. 3) leads to a celebration of what remains. Indeed, what other choice is there (no. 4)? The feeling of loss that is our constant companion, try as we might to repress it, is the source of a profound disciplinary yearning, a need —because of time’s incessant disappearance— that can never be satisfied (no. 5). And so we write (no. 6), but writing never satisfies, for every word only widens the phenomenological divide between our objects and ourselves. In this regard, art history, an inquiry that originates with actual objects of aesthetic fascination, could be viewed as the “modernist literary discourse” par excellence of the sort that Esther Sanchez-Pardo —although she never directly mentions the discipline— invokes in a recent book on Klein and the malady of modernity:

ira, no hay un impulso decidido hacia la destrucción (“Jamás estuve enamorado del instinto de muerte,” afirmó) (Winnicott, Shepherd y Davis, 2011, p. 288). La desaparición de los “objetos” del bebé, principalmente la madre (tanto el “pecho bueno” como el “pecho malo”), puede desearse, pero inevitablemente hay “alegría ante la supervivencia del objeto” (Winnicott, Shepherd y Davis, 2011, p. 271).<sup>47</sup> La constancia es la recompensa, y los objetos y sus “sustitutos transicionales” (Winnicott, 1958) (por ejemplo, la manta del bebé)<sup>48</sup> que pasan intactos a través de este valle psíquico de la muerte pueden ser manipulados para los fines propios del niño (y más tarde del adulto). Él o ella crecen casi felices en un mundo de utilización y fabricación de “objetos.” Si es dotado, él o ella puede hacer arte, o incluso escribir sobre ello. La sublimación artística, para Winnicott, es el proceso por el cual los estados internos se vuelven realidad en la forma externa: el arte es “este fragmento del mundo exterior que cobra la forma de la concepción interior. En la pintura, la escritura, la música, etc., un individuo puede hallar islas de paz” (Winnicott, s. f.).<sup>49</sup> Escribir sobre obras de arte, en consecuencia, se convierte en un medio no solo para invocar su pasado sino también para encontrar un consuelo profundo para el yo en las formas visuales en el presente.<sup>50</sup> Se trata de un intercambio apoyado por un reconocimiento mutuo. Winnicott insinúa, al igual que muchos otros (incluido Kristeva, que proviene de otra tradición distinta del psicoanálisis), que el arte es la encarnación suprema de la imaginación, ya que “permite una sublimación del dolor insoportable causado por la separación del objeto perdido” (Doane y Hodges, 1992, p. 68).<sup>51</sup>

La pérdida de los objetos y el hallazgo de los objetos. Estos siempre nos hacen retornar a los misterios de la escritura de la historia del arte: un arte en sí mismo, muy similar en muchos aspectos inconscientes, a la creación artística, literaria o visual. Allá donde los artistas representan algo, los historiadores del arte tienden a rechazarlo. En la necesidad de que nuestros relatos históricos funcionen como modelos de conocimiento empírico sólido, a menudo olvidamos que es el deseo de comprendernos a nosotros mismos y nuestra necesidad de crear estas narraciones consoladoras que también podrían incidir en esta forma especial y sostenida de melancolía sublimada. El trabajo de Bollas, entonces, podría tener las implicaciones más directas para aquellos de nosotros interesados en los significados y motivos, así como en los consuelos, de nuestra profesión elegida.

En su libro de 1987 *La sombra del objeto: el psicoanálisis de lo sabido no pensado*, Bollas está más interesado en “aquella parte de la psique que vive en el mundo sin palabras” (Bollas, 1987, p. 17)<sup>52</sup> e ilustra este lugar de quietud mediante las obras de arte y los hechizos con los que encantan a sus espectadores. “Cuando una persona se siente luminosamente abarcada por un objeto.” (sombras del “ambiente facilitador” de Winnicott que una madre “lo bastante buena” brinda a su bebé) (Bollas, 1987, p. 18), tiene mucho que ver con la habilidad de la obra de arte para recrear una *memoria* preverbal mucho más temprana. Haciéndonos eco de las palabras de Berenson con las que comenzamos, este es el momento estético de profunda compenetración (cuando dos se convierten en uno) con una obra que le da al espectador (historiador del arte, estético, crítico u otro) el sentido “de memorar algo que nunca se aprehendió cognitivamente sino que se supo existencialmente” (Bollas, 1987, p. 33). Esta experiencia, —que recuerda la ruptura del tiempo cronológico o histórico de Klein a favor de la simultaneidad del espacio compartido— ha sido descrita (por Bollas) como “cristalizan[do] [el] tiempo en un espacio donde sujeto y objeto parecen consumir una cita íntima (...) [que] en lo fundamental son ocasiones sin palabras” (Bollas, 1987, p. 50). En un estudio casi una década después, extiende esta analogía evocadora (¿o es una alegoría?) al pasado (un concepto de “cementerio”) y a la historia, escribe:

**Modernist literary discourses are haunted by the specter of object loss: loss of a coherent and autonomous self, loss of a social order in which stability reigned, loss of metaphysical guarantees, and in some cases loss and fragmentation of an empire (...) Modernist literary and visual texts strive on many levels to deny the contemporaneous sense of loss, to hide its sadness, to mark and disavow its absence, to vent and contain rage, and to doubt any project of reparation (...) Where is the labor of melancholia to be closed and how can we begin the work of mourning?... To what extent is this melancholic labor telling us of a deeper melancholia that may have to do with reading and writing as entombments, as memorials to all the cultural and emotional losses of our pasts? (Sánchez-Pardo, 2003, pp. 18, 272)<sup>43</sup>**

Weary words. I would hope that there might be a contrary way of construing this predicament so that we can think differently, even unconventionally, about the passions and commitments of writing art history. Two object-relations analysts, D. W. Winnicott from the middle of the last century and Christopher Bollas, who practices and writes in England today, might help. What makes their object-relations studies suggestive for contemplative art historians is their mutual dedication to the Kleinian notion of *reparation* and its therapeutic goal of restoring a certain vitality to the state of melancholy.

In the work of Klein’s “blithe and unbeglamoured” (Phillips, 1988, p. 13) colleague D. W. Winnicott (1896-1977), the first pediatrician in England to undergo training in psychoanalysis, emphasis was placed on living rather than suffering (Phillips, 1988, p. 6). Analyzed no less both by James Strachey (editor of *Freud: The Standard Edition*) and Joan Riviere, Winnicott (1971) adopted Klein’s faith in the diagnostic potential of playing phantasy games with children.<sup>44</sup> His focus was on the social interaction between mother and child (the “holding environment”), rather than with the infant’s developing sense of aloneness (Winnicott, 1965, pp. 29-36).<sup>45</sup> His principal break with Klein resided, in fact, over the conception of the mother as agent (who always needs to be just “good enough”) (Doane y Hodges, 1992, p. 20).<sup>46</sup> In Winnicott’s universe (1968) there is no anger, no single-minded drive to destruction (“I have never been in love with the death instinct,” he claimed (Winnicott, Shepherd y Davis, 1989, p. 242). The demise of the infant’s “objects,” primarily the mother (both “good breast” and “bad breast”), may be desired, but there is inevitably “joy at the object’s survival” (Winnicott, Shepherd y Davis, 1989,

***La historia del arte se pierde, pero la historia del arte todavía está con nosotros; y aunque la historia del arte a menudo intenta devolver el objeto a la vida, finalmente es nuestra posibilidad de dejarlo en el pasado, de ponerlo en su historia y sacarlo de la nuestra, donde hemos sido testigos de su partida.***

—

***The history of art is lost, but art history is still with us; and although art history often attempts to bring the object back to life, finally it is our means of laying it to rest, of putting it in its history and taking it out of our own, where we have witnessed its departure.***

**Al hacer que los eventos pasados sean significativos, el historiador ejerce una capacidad psíquica importante, la de la reflexión: esto no confiere la verdad retrospectiva al pasado —de hecho, casi lo contrario— sino que crea un nuevo significado que no existía antes, uno que no podría existir si no se basara en hechos pasados y no los transformara en un tapiz que los mantiene en un lugar nuevo. Ese nuevo lugar —en la propia historia el texto del historiador (...) es un acto psíquico (...) A diferencia del pasado, que como significante se sitúa en uno mismo [o tal vez en el estante] como una especie de lastre, la historia requiere trabajo, y cuando el trabajo está hecho, la historia es lo suficientemente polisémica para activar muchas elaboraciones inconscientes (...) [El texto histórico] se empapa [sus muchos detalles] con un nuevo significado creado a través del mismo acto de recuperación. (Bollas, pp. 134, 143-145)**

Si se lleva a cabo correctamente, la escritura de la historia convoca su propio poder estético, atiende a la llamada de la redención que Benjamín siguió (Benjamín, 1990). Pero ¿y la historia del arte? ¿Qué se pierde exactamente en su propio dominio especial de los muertos? El pasado, pero no los objetos del pasado. Sería fácil si fueran una sola y misma realidad, pero claramente no lo son. La mayoría de nosotros, tanto expertos como legos, sabemos que el pasado es irrecuperable, pero ¿qué hacemos con los materiales huérfanos y reliquias “tan vivas, tan tentadoramente concretas, que no

p. 226).<sup>47</sup> Constancy is the reward, and objects and their “transitional substitutes” (Winnicott, 1958) (for example, baby’s blanket)<sup>48</sup> that pass unscathed through this psychic valley of death can then be manipulated to the infant’s (and later the adult’s) own ends. He or she grows up half happy in a world of using or making “objects.” If blessed, he or she may make art, or even write about it. Artistic sublimation, for Winnicott, is the process by which inner states become actualized in external form: art is “that bit of the external world which takes the form of the inner conception. In painting, writing, music, etc., an individual may find islands of peace” (Winnicott, 1989b, p. 391).<sup>49</sup> Writing about works of art, by extension, becomes a medium not only for invoking their past but also for finding deep consolation for the self in visual forms in the present.<sup>50</sup> It is an exchange animated by mutual recognition. Winnicott implies, as have so many others (including Kristeva, who hails from another tradition of psychoanalysis altogether), that art is the supreme embodiment of the imagination, for it “enables a sublimation of the excruciating pain caused by separation from the lost object” (Doane y Hodges, 1992, p. 68).<sup>51</sup>

Objects lost, objects found. Always they return us to the mysteries of writing art history: an art in its own right, very similar in many unconscious respects, to the making of art, literary or visual. Where artists embody, art historians tend to deny. Needing our historical accounts to function as models of sound empiricist knowledge, we often forget that it is the desire to understand ourselves and our need to create these consoling stories that might also be at work in this special, sustained form of sublimated melancholy. The work of Bollas, then, might have the most direct implications for those of us interested in the meanings and motives, as well as the consolations, of our chosen profession.

In his 1987 book *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, Bollas is most interested in “that part of the psyche that lives in the wordless world” (Bollas, 1987, p. 3),<sup>52</sup> and he illustrates this place of stillness by works of art and the spells with which they enchant their beholders. “When a person feels uncannily embraced by an object” (shades of Winnicott’s “holding environment” that a “good enough” mother provides for her infant) (Bollas, 1987, p. 4), it has much to do with the work of art’s ability to reenact a much earlier, preverbal, *memory*. Echoing Berenson’s words with which we began, this is the aesthetic moment of profound rapport (when two become one) with a work that gives the viewer (art historian, aesthetician, critic, or other) the sense “of being reminded of something never cognitively apprehended but existentially known” (Bollas, 1987, p. 16). This experience —reminiscent of Klein’s rupturing chronological or historical



podemos evitar sentirnos despojados” en su presencia? (Lowenthal, 1998, p. 68). Este es el dilema distintivo de la historia del arte del que no podemos escapar, y la melancolía es la clave que nos encierra. ¿Puede ser realmente el caso, como Heidegger señaló obsesivamente, que “quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte [pero] La muerte avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse”? (Heidegger, 1996, p. 57).

Por el bien de la reparación, quiero mantener, por otro lado, la distinción freudiana entre melancolía y duelo cuando se trata de escribir historia del arte y enfatizar que, dentro de nuestra prisión intelectual, la melancolía puede ser tan poderosa intelectualmente como psicológicamente debilitante, un sentimiento más cercano al de los románticos, supongo, de lo que la psicología popular de hoy podría reconocer.<sup>53</sup> El problema del duelo es que es un “acto de liberación que expulsa la memoria y la desplaza con una conciencia del aquí y ahora.” (Bollas, 1995, p. 117). En una carta consoladora a un amigo afligido, incluso Freud (1972) borró la distinción entre lo que llamó angustia patológica y no patológica (sobre una persona o una abstracción o incluso un objeto):

**Aunque sabemos que después de una pérdida así el estado agudo de pena va aminorándose gradualmente, también nos damos cuenta de que continuaremos inconsolables y que nunca encontraremos con qué rellenar adecuadamente el hueco, pues aun en el caso de que llegara a cubrirse totalmente, se habría convertido en algo distinto. Así debe ser. Es el único modo de perpetuar los amores a los que no deseamos renunciar. (Winnicott, 1989, p. 477)<sup>54</sup>**

Si no fuera por la herida abierta, todavía sangrando, no habría nada que intentar decir, ningún compromiso con los muertos o con los vivos. Sin historia de arte, sin historia de la estética, sin museos. La melancolía nos mantiene allí, y en el acto del anhelo estético, nos esforzamos por mantener vivas las obras de arte, incluso con la conciencia de que su ser histórico se desvanece cada vez más en el pasado. “La pérdida,” que Stamelman una vez caracterizó con perspicacia, es la “precondición de la interpretación. Pero demasiada escritura reprime esa verdad, y la voluntad de interpretar mucho es una voluntad de olvidar la pérdida” (Stamelman, 1990, p. 31). Los historiadores podrían suavizar su voluntariedad al prestar atención a la voz órfica de los poetas. “Triste, extraña, pero también dulce es la emoción” cultivada por esos escritores. “La pérdida se celebra de la misma manera que se lamenta,” según el crítico Peter Schwenger. “Por lo tanto, la melancolía suele ser la misma cosa (o Cosa) por la que los poetas se esfuerzan por comunicar a sus lectores” (Schwenger, 2006, p. 13). La conciencia sublime es como Ankersmit (2005) lo llamó, esta poderosa unión paradójica del dolor y el placer difundida por la escritura de la historia. Al instarnos a “sentir” en lugar de solo “saber,” nos urge a regresar al mundo de los estados de ánimo y las pasiones de los románticos: “restauremos nuestro pensamiento sobre la historia y sobre la escritura de la historia (...) algo del corazón humano y de lo que tiene resonancia en lo profundo de nuestras almas” (pp. 9-11).<sup>55</sup> De hecho, ¿qué más podemos hacer? Whitney Davis, escribiendo sobre Johann Joachim Winckelmann, ofrece una alternativa:

**La historia del arte se pierde, pero la historia del arte todavía está con nosotros; y aunque la historia del arte a menudo intenta devolver el objeto a la vida, finalmente es nuestra posibilidad de dejarlo en el pasado, de ponerlo en su historia y sacarlo de la nuestra, donde hemos sido testigos de su partida.**

time in favor of the simultaneity of shared space— has been described (by Bollas) as “crystalliz[ing] time into a space where subjects and objects appear to achieve an intimate rendezvous (...) [inside of this] fundamentally wordless occasion” (Bollas, 1987, p. 31). In a study almost a decade later, he extends this evocative analogy (or is it an allegory?) to the past (a “cemeterial” concept) and to history writing:

**By making past events meaningful, the historian exercises an important psychic capacity, that of reflection: this does not confer retrospective truth on the past —indeed, almost the contrary— but creates a new meaning that did not exist before, one that could not exist were it not based on past events and did it not transform them into a tapestry holding them in a new place. That new place—in history proper the text of the historian (...) is a psychic act (...) Unlike the past, which as a signifier sits in the self [*or perhaps on the shelf?*] as a kind of lead weight, history requires work, and when the work is done the history is sufficiently polysemous to energize many unconscious elaborations (...) [The historical text] saturates [its many details] with new meaning created through the very act of retrieval. (Bollas, 1995, pp. 134, 143-145)**

If done well, the writing of history summons its own aesthetic power, heeds the call of redemption that Benjamin followed (Benjamín, 1968b). But what of art history? What exactly is lost in its own special dominion of the dead? The past, but not the objects from the past. It would be easy if they were one and the same, but they so clearly are not. Most of us, both experts and laypersons, know that the past is irrecoverable, but what do we do with relics and material orphans “so vivid, so tantalizingly concrete, that we cannot help but feel deprived” in their presence? (Lowenthal, 1985, p. 33). This is the distinctive dilemma of the history of art from which we cannot escape, and melancholy is the key that locks us in. Can it really be the case, as Heidegger presciently remarked, that “experience is the element in which art dies [but] (...) the dying occurs so slowly it takes a couple of centuries”? (Heidegger, 1971b, p. 79).

For reparation’s sake, I want lightly to maintain, on the other hand, the Freudian distinction between melancholy and mourning when it comes to writing art history and emphasize that, inside our intellectual prison, melancholy can be as intellectually empowering as it is psychologically debilitating, a sentiment closer to that of the Romantics, I suppose, than today’s popular psychology could ever acknowledge.<sup>53</sup> The trouble

**Para tener la historia del arte como *historia* —reconociendo la pérdida irreparable de los objetos— debemos abandonar la historia del arte como una resucitación, como una negación de la partida. Si no es para ser patológico, la historia del arte debe dejar sus objetos, ya que ya se han ido en cualquier caso. (Davis, 1998, p. 50)**

A pesar de la elocuencia de las palabras de Davis, en este ensayo he estado imaginando una ruta diferente. Los historiadores del arte en sus inclinaciones empiristas pueden esforzarse por hacer que los objetos vuelvan al pasado de donde vinieron reemplazándolos “en contexto histórico,” poniéndolos en su propia historia y sacándolos de la nuestra. Sin embargo, no es de allí de donde proviene el arte de la historia del arte, y como filósofos o poetas, sentimos eso con fuerza. No hay un “final” en la historia del arte. Simplemente no podemos dejar que estas obras de arte solitarias desaparezcan: si esto es “patológico,” que así sea; si es un síntoma de melancolía en lugar de duelo, es sin embargo el único acto reparador “romántico” en el que los guardianes pueden participar, de ese modo “alivia la tristeza de nuestra condición,” como lo expresa Hegel (1993, p. 5). Todavía el arte sigue siendo importante, y las obras de arte, en su silenciosa presencia material, insistentemente nos presionan para que no dejemos que el tiempo los trague de nuevo.

En resumen, la melancolía que recorre la historia del arte es quizás un producto de su conciencia inconsciente en el que las obras que parecen tan presentes en realidad están ausentes. Es la pérdida integrada en esta ambigüedad lo que acecha y anima sus actividades. En lugar de circunscribirlas a la historia, el historiador del arte intenta reparar el deterioro atribuyendo nuevos significados en el presente. Frente a su aparente “falta de sentido,” como sobrevivientes de una tormenta que los ha privado de su autenticidad, nuestro escrito intenta lo que en realidad no se puede hacer —para devolverles esa cualidad que casi, pero no del todo, han perdido. En medio de este acto de recuperación comprometido, sin embargo, los historiadores del arte encuentran algo de sí mismos, o al menos cultivan la exquisita sensibilidad hacia el valor de la antigüedad que Riegl una vez exaltó.

En esta cascada final de citas, hay una opinión determinante que debemos escuchar, la misma melancólica con cuyas palabras comenzamos: Walter Benjamín. Al leer las fantasías de Marcel Proust dando vueltas nebulosamente alrededor del objeto más privilegiado de su pasado —su abuela Madeleine— el propio Benjamín medita sobre las imposibilidades de cualquier recuperación auténtica:

with mourning is that it is an “act of riddance which expels memory and displaces it with a here-and-now consciousness” (Bollas, 1995, p. 117). In a consoling letter to a sorrowing friend, even Freud (1961) blurred the distinction between what he called pathological and nonpathological anguish (over a person or an abstraction or even an object):

**Although we know that after such a loss the acute mourning will subside, we also know we shall remain inconsolable and will never find a substitute. No matter what may fill the gap, even if it be filled completely, it nevertheless remains something else. And actually this is how it should be. It is the only way of perpetuating that love which we do not want to relinquish. (Winnicott, 1989b, p. 477)<sup>54</sup>**

Were it not for the open wound, still bleeding, there would be nothing to try and say, no commitment either to the dead or the living. No history of art, no history of aesthetics, no museums. Melancholy holds us there, and in the act of aesthetic yearning, we strive to keep the works of art alive, even with the awareness that their historical being vanishes deeper into the past with every passing day. “Loss,” Stamelman insightfully once characterized, is the “precondition of interpretation. But much writing represses that truth, and the will of much interpretation is a will to forget loss” (Stamelman, 1990, p. 31). Historians could conceivably soften their willfulness by heeding the orphic voice of poets. “Sad, strange, but also sweet is the emotion” cultivated by those writers. “Loss is celebrated as much as it is mourned,” according to the critic Peter Schwenger.” Thus melancholy is often the very thing (or Thing) that poets strive to impart to their readers” (Schwenger, 2006, p. 13). Sublime awareness is what Ankersmit (2005) dubbed it, this powerful paradoxical union of pain and pleasure released by history writing. In urging us to “feel” rather than just “know,” he urges us to return to the Romanticsists’ world of moods and passions: “let us restore to our thinking about history and about historical writing (...)something of the human heart and of what has a resonance in the depths of our souls” (pp. 9-11).<sup>55</sup> Indeed, what else can we do? Whitney Davis, writing on Johann Joachim Winckelmann, offers one alternative:

**The history of art is lost, but art history is still with us; and although art history often attempts to bring the object back to life, finally it is our means of laying it to rest, of putting it in its history and taking it out of our own, where we have witnessed its departure. To have the history of art as *history* —acknowledging the irreparable loss of the objects— we must give up art history as a bringing-to-life, as denial of departure. If it is not to be pathological, art history must take its leave of its objects, for they have already departed anyway. (Davis, 1998, p. 50)**

Despite the eloquence of Davis’s words, in this essay I have been imagining a different route. Art historians in their empiricist inclinations may strive to make the objects return to the past from whence they came by replacing them “in historical context,” by putting them in their own history and taking them out of our own. Yet that is not where the *art* of art history comes from, and as philosophers, or poets, we feel that tug acutely. There is no “end” to art history. We simply cannot let these lonely works of art disappear: if this is “pathological” so be it; if it is symptomatic of melancholy rather than mourning, it is nevertheless the only “romantic,” reparative act in which caretakers can engage, thereby “soothing the sadness of our condition,” as Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1993, p. 5) puts it. *Still* art *still* matters, and works of art, in their hushed material presence, insistently



**En vano buscaremos conjurarlo [nuestro propio pasado] a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada. Por eso Proust no tiene reparo en explicar como resumen que el pretérito se encuentra fuera del ámbito de la inteligencia y de su campo de influencia en cualquier objeto real [o en la sensación que tal objeto despierta en nosotros], Además tampoco sabemos en cuál. Y es cosa del azar que tropecemos con él antes de morir o que no nos lo encontremos jamás. (Benjamín, 1972, p. 126)**<sup>56</sup>

Los historiadores del arte, por supuesto, seleccionan deliberadamente qué objetos “guardar” —o si no, encuentran los objetos que esperamos nos “salven.” Al hacerlo, intensificamos la sensibilidad en los mundos desaparecidos tanto como silenciamos nuestros anhelos incesantes al suponer que podemos recrearlos o “entenderlos.” Mis incursiones en la teoría de las relaciones objetales me proporcionaron los conceptos psicoanalíticos y la prosa empleada a lo largo del siglo pasado —el mismo siglo en que el estudio histórico del arte se convirtió en una disciplina legítimamente reconocida— que intentaron dominar el extraño poder estético que las reliquias del pasado pueden ejercer sobre nosotros. Es la poesía del anhelo, el conocimiento que nunca entenderemos, que lubrica la bilis negra de la melancolía y la convierte alquímicamente en la más oscura de las tintas, como alguna vez señaló Charles Baudelaire de manera evocadora.<sup>57</sup>

Escribir sobre arte, sobre las obras de arte que están presentes, pero cuyo mundo ha desaparecido hace mucho tiempo, presenta más desafíos de los que un protocolo de investigación desprovisto de poesía puede reconocer. Estos hermosos huérfanos, en otras palabras, estimulan nuestra escritura, por un lado, porque ellos “viven”<sup>58</sup> y, por otro, porque llevan mucho tiempo “muertos.” Es la melancolía que nos proporciona un alma disciplinaria.

—

Mi título, “El Arte melancólico,” tiene resonancias lejanas con Rose, G. (1978). *The melancholy science: An introduction to the thought of Theodor W. Adorno.* New York: Columbia University Press. Una frase que toma de las primeras palabras de *Minima Moralia* de Adorno (1944-47) que a su vez se hace eco de *The Gay Science* (1886) de Friedrich Nietzsche. El trabajo de Adorno pretendía exponer “cómo ‘la ciencia melancólica’ es precisamente un intento de redefinir la relación entre la teoría y la praxis” al “ofrecer la teoría crítica como una alternativa al positivismo en sociología” (p. 143). l.Equivalente al “sentimiento oceánico” de Sigmund Freud: “Sensación de ‘eternidad,’ un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decir ‘oceánico’?” (Freud, 1992d, p. 65).
2. (Berenson, 1950), citado en (Milner, 1952), reimpresso como “The Role of Illusion in Symbol Formation” (Milner, 1993, p. 27).
3. “Las fotografías antiguas siempre traen consigo la melancolía. ¿De la manera, tal vez, en la que las pinturas no lo hacen?” (Barthes, 1982, p. 100).
4. Más sobre las características individuales de estos dos fantasmas en breve. Y luego está la tercera hermana: *Nostalgia*. La razón por la que no compite en el concurso de nombres es, según el reciente libro de Svetlana Boym, porque significa algo más que “psicología individual.” “A diferencia de la melancolía, que se limita a los planos de la conciencia individual, la nostalgia nos habla de la relación entre la biografía individual y la biografía de grupos o naciones, entre la memoria personal y colectiva” (Boym, 2001, pp. xv-xvi). Ver (Lepenies, 1992); y (Stewart, 1993). “El recuerdo puede ser visto como un ejemplo de la nostalgia que toda narración revela —el anhelo de un lugar de origen” (Stewart, 1993, p. xii).
5. Su ejemplo es el relato de Jules Michelet sobre la historia de la antigua llave de la Bastilla, tan densa con significados bien guardados, que yace en una caja de hierro en los archivos de la Asamblea Nacional francesa.
6. De hecho, estos templos del arte de hoy bien podrían “desempeñar el papel de los palacios de memoria de los mnemonistas al destacar el diseño conceptual del pasado recordado” (Hutton, 1993, p. 10).
7. El tema de la pérdida y el duelo se destaca mucho en una cierta tradición posestructuralista francesa: además de Barthes, ver: (Lacan, 1978), originalmente publicado como *Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, bk. 11 de *Le séminaire de Jacques Lacan*, (Lacan, 1973b); (Lacan, 1977), originalmente publicado como *Écrits*, (Lacan, 1966); y (Lacan, 1992) (originalmente publicado como *L'éthique de la psychanalyse. Le séminaire VII* (Lacan, 1973a, pp. 129-30); La “Cosa” “siempre estará representada por la vacuidad, precisamente porque no puede ser representada por otra cosa —o, más exactamente, porque solo puede ser representada por otra cosa. Pero en cada forma de sublimación el vacío es determinante (...) Todo arte se caracteriza por un cierto modo de organización en torno a este vacío.” Esta toma de conciencia de

press us not to let time swallow them up again.

In sum, the melancholy that courses through the history of art is a product of its perhaps unconscious awareness that works that seem so present are actually absent. It is the loss embedded in this ambiguity that both haunts and animates its activities. Rather than consign them to history, the art historian tries to repair the damage by ascribing new meanings in the present. In the face of their apparent “meaninglessness,” as survivors of a storm that has deprived them of their authenticity, our writing attempts what cannot actually be done —to restore to them that quality that they have nearly, but not quite, lost. In the midst of this compromised act of recovery, though, art historians find something of themselves, or at least cultivate the exquisite sensitivity toward age value that Riegl once extolled.

In this closing cascade of quotations, there is one concluding voice from whom we must hear, the same melancholic with whose words we began: Walter Benjamin. Reading Marcel Proust’s reveries hazily circling round the most privileged object from his past —his grandmother’s madeleine— Benjamin himself meditates on the impossibilities of any authentic recovery:

**In vain we try to conjure [our own past] up again; the efforts of our intellect are futile. Therefore Proust, summing up, says that the past is somewhere beyond the reach of the intellect, and unmistakably present in some material object (or in the sensation which such an object arouses in us), though we have no idea which one it is. As for that object, it depends entirely on chance whether we come upon it before we die or whether we never encounter it. (Benjamín, 1968a, p. 158)**<sup>56</sup>

Art historians, of course, deliberately select which objects to “save” —or else find the objects that we hope will “save” us. In doing so, we heighten sensitivity to worlds gone by as much as we quiet our incessant yearnings by presuming we can re-create or “understand.” My excursions into object-relations theory provided me with the psychoanalytic concepts and prose employed throughout the last century —the same century in which the historical study of art became a legitimately acknowledged discipline— that have attempted to come to grips with the strange aesthetic power relics from the past can exert over us. It is the poetry of longing, the knowledge that we will never understand, that lubricates the black bile of melancholy and alchemically changes it into the darkest of ink, as Charles Baudelaire once evocatively remarked.<sup>57</sup> Writing about art, works of art that are present, but whose world is long gone, presents more challenges than a research protocol devoid of poetry can

—

“la carencia que inicia el deseo,” según Peter Schwenger, “entonces, también inicia una cierta melancolía” (Schwenger, 2006, pp. 32-33). Ver también (Kristeva, 1989); de Jacques Derrida (1982, pp. 309-330), (1974), (1995); y (2001). Los últimos dos editores, también sugieren (Krell, 2000). “Mantenerse vivo, dentro de uno mismo: ¿es este el mejor signo de fidelidad?,” preguntó Derrida (2001, p. 9) en su elogio a Roland Barthes, en *The Work of Mourning*.
8. El concepto del “tropo” y su poder lo tomo de Hayden White de *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* “Entender, es un proceso de hacer no familiar, o lo ‘extraño’ en el sentido de Freud de ese término, lo que nos es familiar (...) Este proceso de comprensión solo puede ser de naturaleza tropológica, ya que en la representación de lo no familiar en lo familiar lo que está involucrado es un tropo que generalmente es figurativo” (White, 1978, p. 5). Henry James una vez afirmó que “por supuesto, estamos divididos entre el gusto por sentir el pasado como extraño y el gusto por sentirlo familiar; la gran dificultad es detectarlo en el momento donde el grado de equilibrio sea correcto.” James, *Introduction* (1888), en (James, 1986, pp. 31-32). Y así las obras de arte hacen efectiva la definición de James del atractivo de los objetos del pasado a solo dos tercios del camino: “la poesía de la cosa sobrevivida, perdida y desaparecida” (Ibid.).
9. La historia del arte desarrollada como una disciplina, Charles Merewether ha argumentado, “que consideraba el arte como la resplandeciente ‘vida después de la muerte’ (Nachleben) del pasado. Visto en el presente, el arte representa la supervivencia y la transmisión del pasado, llevando consigo rastros de otro lugar, tiempo y cultura. La historia del arte se convierte en un camino que nos remonta a ese momento inaugural en el que el objeto cobra existencia, en sí mismo una especie de huella constituida en su separación del artista y de la cultura en que se origina” (Merewether, 1999). Para un estudio fascinante del tiempo inconexo y anacrónico en el arte del Renacimiento (y más allá), ver (Nagel y Wood, 2005b, pp. 403-413).
10. Para otras tres reflexiones literarias sobre la melancolía ver: (Sacks, 1985); (Ferguson, 1995); y (Chambers, 1993).
11. “Algo del pasado siempre permanece,” según el filósofo de la historia Dominick LaCapra, “al menos como una presencia inquietante o una aparición” (LaCapra, 1999, p. 700).
12. Con la intención de producir un libro, de manera adecuada he escrito varios “estudios de casos” sobre las conexiones entre la melancolía, la historia del arte y la escritura: (Holly, 2002a, pp. 660-669), reimpresso en (Holly, 2003, pp. 156-178); (Holly, 2007); (Holly, 2002b); (Holly, 1998a, pp. 467-478); (Holly, 1998b).
13. Entre los seguidores contemporáneos en las artes visuales, por ejemplo, están Eric L. Santner (1990); Yve-Alain Bois (1986, pp. 29-49); Douglas Crimp (2002); T. J. Clark (1999); y Hans Belting (1987). Todos aluden a lo que Wendy Wheeler llama “la nostalgia posmoderna (una forma de melancolía)” e n (Wheeler, 1995, p. 77). Ver también (Starobinski, 1966, pp. 81-103).
14. Robert Burton, subraya en *The Anatomy of Melancholy*, “Escribo acerca de melancolía, para evitar la melancolía y estar ocupado” (Burton, 1989, p. 6); y John Milton, en ll Penseroso) “Estos placeres, la melancolía, dan; / Y yo contigo elegiré vivir” (Milton, 1874, p. 290).
15. “Hay ecos de otro mundo, un mundo sin éxtasis profético ni meditaciones melancólicas, sino de sensibilidad aumentada donde notas suaves, dulces perfumes, sueños y paisajes se mezclan con la oscuridad, la soledad e incluso el dolor mismo, y por esta amarga y dulce contradicción sirven para aumentar la autoconciencia.” Un pasaje sobre Milton citado desde el tratamiento más histórico, pictórico y magistral del tema (Klibansky, Panofsky, y Saxl, 1964, p. 230). Y todos los historiadores del arte reconocen a Rudolf Wittkower and Margot Wittkower (Wittkower y Wittkower, 1963).
16. El género de la melancolía no parece estar en duda, especialmente cuando vemos sus múltiples representaciones visuales a través del tiempo. La melancolía es femenina pero un melancólico puede ser de cualquier sexo. Una prueba pictórica la podemos ver en el maravilloso catálogo de la exposición organizada por el Museo del Louvre, París, *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, (Clair, 2005). Le agradezco a Olivier Meslay el envío de una primera copia y alertarme sobre la sorprendente estadística de que el Louvre tenía tres veces más visitas a esta exposición de la que esperaba. Thomas Gaetgens me envió el catálogo *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst* (Clair, 2006) de la exposición similar en Alemania. Agradezco a ambos por pensar en mi interés sobre el tema.
17. “La melancolía, o bilis negra es aquel cuyo desorden puede producir las consecuencias más nefastas. En la cosmología humoral medieval, va asociado tradicionalmente a la tierra, al otoño (o al invierno), al elemento seco, al frío, a la tramontana, al color negro, a la vejez (o a la madurez), Y su planeta es Saturno, entre cuyos hijos el melancólico encuentra un lugar junto al ahorcado, al cojo, al labrador, al jugador de juegos de azar, al religioso y al porquero” (Agamben, 2006, pp. 37-38). Para un desarrollo más detallado, ver (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1964).
18. *The Encyclopaedia Britannica*, 11 ed., a menudo llamada la “última gran enciclopedia” antes de que los cambios políticos y sociales provocados por la primera guerra mundial y los inmensos cambios tecnológicos del nuevo siglo hicieran obsoleta la idea de encapsular todo el conocimiento del mundo. (The Encyclopaedia Britannica, 1911, p. 88).
19. Esto no quiere decir que muchos pensadores anteriores en la tradición de Aristóteles no vieran inspiración en la melancolía también. Según Frances Yates, en ese momento “el temperamento de la reminiscencia no es la melancolía ordinaria seca y fría, que confiere buena memoria, sino la melancolía seca y caliente, la intelectual, la melancolía inspirada” (Yates, 2011, p. 90).
20. Agamben, en *Estancias*, 39 n. 3, dice: “Una puesta al día de la lista de melancólicos citada por Aristóteles en el problema xxx (Heracles, Belerofonte, Heráclito, Demócrito, Maraco) correría el riesgo de ser demasiado larga. Después de una primera reapropiación entre los poetas del amor del siglo XIII, el gran retorno de la melancolía empieza a partir del humanismo. Entre los artistas, siguen siendo ejemplares los casos de Miguel Ángel, de Durero, de Pontormo. Una segunda epidemia tiene lugar en la Inglaterra isabelina; ejemplar es el caso de J. Donne. La tercera edad de la melancolía se encuentra en el siglo XIX; figuran entre las víctimas: Baudelaire, Nenral, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans. En las tres épocas, la melancolía, con una audaz polarización, fue interpretada como algo a la vez positivo y negativo” (Agamben, 2006).
21. Ver también (Doane y Hodges, 1992); (Butler, 2007); y (Kristeva, 1980).
22. (Nietzsche, 1932, p. 73), primer énfasis mío; originalmente publicado en *Unzeitgemässe Betrachtungen* (Nietzsche, 1873-76), traducido como “Consideraciones intempestivas.”
23. “Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung” se publicó por primera vez como una coda legal sobre la conservación en 1903. Fue reeditado en los ensayos recopilados de Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, (Swoboda, 1929, pp. 144-193). Ver

ever acknowledge. These beautiful orphans, in other words, animate our writing, on the one hand, because they “live”<sup>58</sup>, and, on the other, because they are long “dead.” It is melancholy that affords us a disciplinary soul.

—
My title, “The Melancholy Art,” has distant resonances with Rose, G. (1978). *The melancholy science: An introduction to the thought of Theodor W. Adorno.* New York: Columbia University Press., a phrase she takes from the first words of Adorno’s *Minima Moralia* (1944-47) that in turn echoes Friedrich Nietzsche’s *The Gay Science* (1886). Adorno’s work desired to show “how ‘the melancholy science’ is precisely an attempt to redefine the relation between theory and praxis” by “offering critical theory as an alternative to positivism in sociology” (p. 143).
1. Tantamount to Sigmund Freud’s “oceanic feeling”: “A sense of ‘eternity,’ a feeling as of something limitless, unbounded —as it were ‘oceanic’?” (Freud, 1966-74c, pp. 64-65).
2. (Berenson, 1950), quoted in (Milner, 1952), reprinted as “The Role of Illusion in Symbol Formation” (Milner, 1993, p. 27).
3. “Old photographs always bring melancholy along for the ride. In a way, perhaps, that paintings do not?” (Barthes, 1981, p. 51)
4. More on the individual character traits of these two phantoms shortly. And then there’s the third sister: *Nostalgia*. The reason that she does not compete in the naming contest is, according to Svetlana Boym’s recent book, because she signifies something more than “individual psychology”: “Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory” (Boym, 2001, pp. xv-xvi). See also (Lepenies, 1992); and (Stewart, 1993). “The souvenir may be seen as emblematic of the nostalgia that all narrative reveals —the longing for a place of origin” (Stewart, 1993, p. xii).
5. His example is Jules Michelet’s recounting the story of the old key to the Bastille, so dense with stored meaning, that lies in an iron cabinet in the archives of the French National Assembly.
6. Indeed, these temples of art today might well “play the role of the mnemonists’ memory palaces in highlighting the conceptual design of the remembered past” (Hutton, 1993, p. 10).
7. The theme of loss and mourning is very pronounced in a certain poststructuralist French tradition: in addition to Barthes, see, (Lacan, 1978), originally published as *Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, bk. 11 of *Le séminaire de Jacques Lacan* (Lacan, 1973); (Lacan, 1977), originally published as *Écrits* (Paris: Edition du Seuil, 1966); and (Lacan, 1992) originally published as *L'éthique de la psychanalyse, Le séminaire VII* (Lacan, 1973, pp. 129-30); The “Thing” “will always be represented by emptiness, precisely because it cannot be represented by anything else —or, more exactly, because it can only be represented by something else. But in every form of sublimation emptiness is determinative (...) All art is characterized by a certain mode of organization around this emptiness.” This realization of “the lack that initiates desire,” according to Peter Schwenger, “then, also initiates a certain melancholy” (Schwenger, 2006, pp. 32-33). See also (Kristeva, 1989). By Jacques Derrida, see (1982, pp. 309-330), (1974), (1995) and (2001). The last two editors also suggest (Krell, 2000). “To keep alive, within oneself: is this the best sign of fidelity?” asked Derrida (2001, p. 9) in his eulogy to Roland Barthes, in *The Work of Mourning*.
8. The concept of the “tropo” and its power I take from Hayden White in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* “Understanding, is a process of rendering the unfamiliar, or the ‘uncanny’ in Freud’s sense of that term, familiar (...) This process of understanding can only be tropological in nature, for what is involved in the rendering of the unfamiliar into the familiar is a troping that is generally figurative” (White, 1978, p. 5). Henry James once claimed that “we are divided of course between liking to feel the past strange and liking to feel it familiar; the difficulty is, for intensity, to catch it at the moment when the scales of the balance hang with the right evenness.” James, introduction (1888) en (James, 1986, pp. 31-32). And so works of art fulfill James’s definition of the appeal of objects from the past only two-thirds of the way: “the poetry of the thing outlived and lost and gone” (Ibid.).
9. Art history developed as a discipline, Charles Merewether has argued, “that looked upon art as the shimmering ‘afterlife’ (*Nachleben*) of the past. Seen within the present, art represents the survival and transmission of the past, carrying with it traces of another place, time and culture. Art history becomes a trail leading us back to that inaugural moment in which the object comes into existence, itself a form of trace constituted in its separation from the artist and from the culture in which it originates.” (Merewether, 1999). For a fascinating study of disjointed and anachronistic time in Renaissance art (and beyond), see (Nagel & Wood, 2005, pp. 403-413).
10. For three other literary ruminations on melancholy, see (Sacks, 1985); (Ferguson, 1995); and (Chambers, 1993).
11. “Something of the past always remains,” according to the philosopher of history Dominick LaCapra, “if only as a haunting presence or revenant” (LaCapra, 1999, p. 700).
12. With the intention of eventually producing a book, along the way I have written several “case studies” on the connections among melan-





## Referencias

- Abraham, K. (1927). *Selected papers of Karl Abraham*. E. Jones (ed.). Londres: Hogarth Press.
- Agamben, G. (2006). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trans. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos.
- Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime historical experience*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bal, M. (2006). Dreaming Art. En G. Pollock, *Psychoanalysis and the image: Transdisciplinary perspectives*. Oxford: Blackwell.
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala Sanahuja. Barcelona: G. Gilli.
- Belting, H. (1987). *The end of the history of art?*, trans. C. S. Wood. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1972). *Baudelaire, un poeta en el esplendor del Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1990). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2006). *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras. Libro I / Vol. 1. Madrid: Abada.
- Berenson, B. (1950). *Aesthetics and history in the visual arts*. Londres: Constable.
- Blanchot, M. (1981). *The Gaze of Orpheus, and other literary essays*, trans. L. Davis y P. A. Sitney (ed.). Barrytown, N.Y: Station Hill.
- Bois, Y. A. (1986). Painting: The Task of Mourning. En Y. A. Bois, et al., *Endgame: Reference and simulation in recent painting and sculpture*, (pp. 29-49). Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bollas, C. (1995). *Cracking up: The work of unconscious experience*. Nueva York: Hill and Wang.
- Bollas, C. (2009). *La sombra del objeto: Psicoanálisis de lo sabido no pensado*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Browne, T. (1964). Hydrotaphia. Urne-Buriall. En G. Keynes (ed.), *The Works of Sir Thomas Browne*, (Vol. 1, pp. 134-172). Chicago: University of Chicago Press.
- Burton, R. (1989). *The anatomy of melancholy*, T. C. Faulkner, N. K. Kiessling y R. L. Blair (eds.). Oxford: Clarendon Press.
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (1998). Moral Sadism and Doubting One's Own Love. En L. Stonebridge y J. Phillips (eds.), *Reading Melanie Klein*, (pp. 179-189). Londres: Routledge.
- Butler, J. (2003). Afterword: After Loss, ‘What Then?’ En *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Chambers, R. (1993). *The writing of melancholy: modes of opposition in early French modernism*, trans. M. S. Trouille. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Clair, J., (ed.). (2005). *Mélancolie: Génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard.
- Clair, J., (ed.). (2006). *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin: SMB Staatliche Museen.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an idea: Episodes from the history of modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Comay, R. (2005). The sickness of tradition: Between melancholia and fetishism. En A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and history*. Londres: Continuum.
- Crimp, D. (2002). *Melancholia and moralism: Essays on AIDS and queer politics*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Davis, W. (1998). Winckelmann divided: Mourning the death of art history. En D. Preziosi (ed.), *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, J. (1974). *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy*, trans. A. Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). *The gift of death*, trans. D. Wills. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2001). *The work of mourning*, P.-A. Brault y M. Naas (eds.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Doane, J., y Hodges, D. L. (1992). *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic feminism and the search for the “good enough” mother*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Farago, C. J., y Zwijnenberg, R., (eds.), (2003). *Compelling visuality: The work of art in and out of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferguson, H. (1995). *Melancholy and the critique of modernity: Søren Kierkegaard’s religious psychology*. Londres: Routledge.
- Ficino, M. (2006). *Tres libros sobre la vida*, trad. J. M. Villanueva Salas. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Freud, S. (1960). *The letters of Sigmund Freud*, trans. J. Stern. Nueva York: Basic Books.
- Freud, S. (1966-74). A Disturbance of Memory on the Acropolis (1936). En J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, (Vol. 22, pp. 239-48). Londres: Hogarth Press.
- Freud, S. (1972). *Epistolario (II) (1891-1939)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Freud, S. (1992a, [1979]). El yo y el ello (1923). En J. Strachey (ed.), *Obras completas Sigmund Freud*, (Vol. XIX, 4ª reimp. , pp. 21-29). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992b, [1979]). Más allá del principio de placer (1920). En J. Strachey (ed.), *Obras completas Sigmund Freud*, (Vol. XVIII, 4ª reimp. , pp. 7-62). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992c, [1979]). Duelo y melancolía (1915). En J. Strachey (ed.), *Obras completas Sigmund Freud*, (Vol. XIV (1914-16), pp. 235-254). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992d, [1979]). El malestar de la cultura (1930). En J. Strachey (ed.), *Obras completas Sigmund Freud*, (Vol. XXI, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992e, [1979]). La transitoriedad (1915). En J. Strachey (ed.), *Obras completas Sigmund Freud*, (Vol. XIV (1914-16), pp. 305- 311). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gamwell, L., y Wells, R. (1989). *Sigmund Freud and art: His personal collection of antiquities*. Binghamton, N.Y.: SUNY Press.
- Gay, P. (1998). *Freud: A life for our time*. Nueva York: W. W. Norton.
- Gilbert, S. M. (2006). *Death’s door: Modern dying and the ways we grieve*. Nueva York: W. W. Norton.
- Ginzburg, C. (1980). Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop*, 9, 5-36.
- Grosskurth, P. (1986). *Melanie Klein: Her world and her work*. Northvale, N. J.: J. Aronson.
- Gumbrecht, H. U. (1992). *Making sense in life and literature*, trans. G. Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harrison, R. P. (2003). *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harrison, T. (1996). *1910: The emancipation of dissonance*. Berkeley: University of California Press.
- Hegel, G. W. F. (1993). *Introductory Lectures on Aesthetics*, trans. B. Bosanquet. Londres: Penguin.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Holly, M. A. (1993). Unwriting iconology. En B. Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads*, (pp. 17-25). Princeton: Princeton University Press.
- Holly, M. A. (1996). *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Holly, M. A. (1998a). Patterns in the shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall. *Art History*, 21, 467-478.
- Holly, M. A. (1998b). Spirits and ghosts in the historiography of art. In M. A. Cheetham, M. A. Holly y K. P. F. Moxey (eds.), *The subjects of art history: Historical objects in contemporary perspectives*, (pp. 52-71). Nueva York: Cambridge University Press.
- Holly, M. A. (2000). Review of Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. *CAA Reviews*. DOI:10.3202/caa.reviews.2000.64.
- Holly, M. A. (2002a). Mourning and method. *Art Bulletin*, 84, 660-669.
- Holly, M. A. (2002b). Cultural history, connoisseurship, and melancholy. En A. J. Grieco (ed.), *Italian Renaissance in the Twentieth Century*, (pp. 195-206). Florencia: I Tatti Studies.
- Holly, M. A. (2003). Mourning and method. En C. J. Farago y R. Zwijnenberg (eds.), *Compelling visually: The work of art in and out of history*, (pp. 156-178). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Holly, M. A. (2007). Stones of Solace. In S. Bann (ed.), *The coral mind: Adrian Stokes’s engagement with architecture, art history, criticism, and psychoanalysis*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Horowitz, G. M. (2001). *Sustaining Loss: Art and Mournful Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Hutton, P. H. (1993). *History as an Art of Memory*. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- James, H. (1986). *The aspern papers and the turn of the screw*, A. Curtis (ed.). Londres: Penguin Books.
- Klein, M. (1975). *Envy and gratitude, and other works, 1946-1963*. Nueva York: Delacorte, Seymour Lawrence.
- Klein, M. (1986). Mourning and Manic-Depressive States (1940). En J. Mitchell (ed.), *The selected Melanie Klein*. Nueva York: Free Press.
- Klein, M., y Mitchell, J., (ed.). (1986). *The selected Melanie Klein*. Nueva York: Free Press.
- Klein, M., y Riviere, J., (ed.). (1952). *Developments in psycho-analysis*. Londres: Hogarth Press.

- Klibansky, R., Panofsky, E., y Saxl, F. (1964). *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Cambridge: Thomas Nelson and Sons.
- Krell, D. F. (2000). *The purest of bastards: Works of mourning, art, and affirmation in the thought of Jacques Derrida*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*, trans. T. Gora y L. S. Roudiez (ed.). Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black Sun: Depression and melancholia*. trans. L. S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2006). *El genio femenino: La vida, la locura, las palabras*. 2. *Melanie Klein*. Buenos Aires: Paidós.
- Kuspit, D. (1989). A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis. In L. Gamwell y R. Wells, *Sigmund Freud and art: His personal collection of antiquities*, (pp. 133-53). Binghamton, N.Y.: SUNY Press.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1973a). *Le séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*, Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1973b). *Le Séminaire, tome II: Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1977). *Écrits: A selection*, trans. A. Sheridan. Londres: Tavistock/Routledge.
- Lacan, J. (1978). *The four fundamental concepts of psycho-analysis*, trans. A. Sheridan, J.-A. Miller (ed.). Nueva York: W. W. Norton.
- Lacan, J. (1992). *The seminar of Jacques Lacan: Book VII*, trans. D. Porter. Nueva York: W. W. Norton.
- LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry*, 25(4), 696-727.
- Laplanche, J., y Pontalis, J.-B. (1973). *The language of psycho-analysis*, trans. D. Nicholson-Smith. Londres: W. W. Norton.
- Lear, J. (2005). *Freud*. Nueva York: Routledge.
- Lepenies, W. (1992). *Melancholy and society*, trans. J. Gaines y D. Jones. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Merewether, C. (1999). A Lasting Impression. En A. Bond (ed.), *Trace: The International Exhibition of the Liverpool Biennial of Contemporary Art*, (pp. 165-72). Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art.
- Milner, M. (1952). Aspects of symbolism in comprehension of the not-self. *The International journal of psycho-analysis*, 33(2), 181-95.
- Milner, M. (1993). The role of illusion in symbol formation. En P. L. Rudnytsky (ed.), *Transitional objects and potential spaces: Literary uses of D. W. Winnicott*, (pp. 13-39). Nueva York, NY: Columbia University Press.
- Milton, J. (1874). Il Penseroso. In D. Masson (ed.), *The poetical works of John Milton, Vol. 2*. Londres: Macmillan.
- Nagel, A., y Wood, C. S. (2005a). The Authors Reply: Alexander Nagel and Christopher S. Wood. *The Art Bulletin*, 87(3), 429-432.
- Nagel, A., y Wood, C. S. (2005b). Toward a new model of Renaissance anachronism. *Art Bulletin* 87, 403-413.
- Nelson, R. S., y Olin, M. (2003). *Monuments and memory, made and unmade*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nietzsche, F. (1932). De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida. En *Obras completas de Federico Nietzsche tomo II. Consideraciones intempestivas. 1873-1875*. Madrid: M. Aguilar Editor.
- Nietzsche, F. (1873-76). *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Leipzig: E. W. Fritsch.
- Panofsky, E. (1972). El Padre Tiempo 1939. En *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1987). La historia del arte en cuanto disciplina humanística. En *El significado en las artes visuales* (pp. 17-44). Madrid: Alianza Editorial.
- Phillips, A. (1997). Winnicott. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Podro, M. (1998). *Depiction*. New Haven: Yale University Press.
- Pollock, G. (2006). *Psychoanalysis and the image: Transdisciplinary perspectives*. Oxford: Blackwell.
- Radden, J., (ed.). (2000). *The nature of melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramazani, J. (1994). *Poetry of mourning: The modern elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rickels, L. A. (1988). *Aberrations of mourning: Writing on german crypts*. Detroit: Wayne State University Press.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos Caracteres y origen*, trad. A. Pérez López. Madrid: Visor
- Rodman, R. (2003). *Winnicott: Life and Work*. Cambridge, Mass.: Lifelong Books.
- Rose, J. (1986). *Sexuality in the Field of Vision*. Londres: Verso.
- Rose, L. (2001). *The survival of images: Art historians, psychoanalysts, and the ancients*. Detroit: Wayne State University Press.
- Roth, M. S. (1994). Freud’s use and abuse of the past. En *Rediscovering history: Culture, politics, and the psyche*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Sacks, P. M. (1985). *The English elegy: Studies in the genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sanchez-Pardo, E. (2003). *Cultures of the death drive: Melanie Klein and modernist melancholia*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Santner, E. L. (1990). *Stranded objects: Mourning, memory, and film in postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press.
- Schiesari, J. (1992). *The Gendering of melancholia: Feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in renaissance literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Schwenger, P. (2006). *The tears of things: Melancholy and physical objects*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Sebald, W. G. (2000). *Los anillos de Saturno: Una peregrinación inglesa*, trad. C. Gómez. Madrid: Debate.
- Stamelman, R. H. (1990). *Lost beyond telling: Representations of death and absence in modern French poetry*. Ithaca, N Y.: Cornell University Press.
- Starobinski, J. (1966). The Idea of Nostalgia. *Diogenes*, 14(54), 81-103.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancholie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Juillard.
- Stewart, S. (1993). *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham: Duke University Press.
- Swoboda, K., (ed.). (1929). *Gesammelte Aufsätze*. Vienna: Benno Filser.
- The Encyclopaedia Britannica. (1911). *The encyclopaedia britannica: A dictionary of arts, sciences, literature and general information, Vol. 18*. Nueva York: Encyclopaedia Britannica Company.
- Unwerth, M. (2005). *Freud’s requiem: Mourning, memory and the invisible history of a summer walk*. Nueva York: Riverhead Books.
- Volkan, V. (1981). *Linking objects and linking phenomena: A study of the forms, symptoms, metapsychology, and therapy of complicated mourning*. Nueva York: International Universities Press.
- Warburg, A. M., y Forster, K. W. (1999). *The renewal of pagan antiquity: Contributions to the cultural history of the European Renaissance*, trans. D. Britt. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Wheeler, W. (1995). After Grief? What Kinds of Inhuman Selves? *New Formations*, 25, 77-77.
- White, H. (1978). *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Winnicott C., Shepherd R., y Davis, M., (eds.). (1989). *Psycho-Analytic Explorations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winnicott, D. W. (1979). La capacidad para estar a solas (1958). En *El proceso de maduración en el niño: Estudios para una teoría del desarrollo emocional*. Barcelona: Laia.
- Winnicott, D. W. (1958). Transitional Objects and Transitional Phenomena (1951). En *Collected papers: Through paediatrics to psycho-analysis*. Londres: Tavistock Press.
- Winnicott, D. W. (1971). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.
- Winnicott, D. W. (2011). Sobre el uso de un objeto (1968). En *Exploraciones psicoanalíticas I*. Buenos Aires: Paidós.
- Winnicott, D. W. (s. f.). Marion Milner, Nota crítica sobre ‘On not being able to paint’ (1951). Recuperado de: http://www.psicoolalisis.org/winnicott/milner.htm
- Wittkower, R., y Wittkower, M. (1963). *Born under Saturn: The character and conduct of artists; a documented history from Antiquity to the French Revolution*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Woodward, C. (2001). *In Ruins: A Journey Through History, Art, and Literature*. Nueva York: Vintage Books.
- Woolf, V. (1966). *Collected essays: 1*. Londres: Hogarth Press.
- Yates, F. A. (2011). *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Zaretsky, E. (2004). *Secrets of the soul: A social and cultural history of psychoanalysis*. Nueva York: Vintage Books.

\* Este texto ha sido publicado previamente en: Holly, M. A. (January 01, 2007). *Interventions: The Melancholy Art*. The Art Bulletin, 89, 1, 7-17. Y Holly, M. A. (2013). *The Melancholy Art*. In The Melancholy Art, (pp. 1-24). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.



## References

- Abraham, K. (1927). *Selected papers of Karl Abraham*, E. Jones (ed.). London: Hogarth Press.
- Agamben, G. (1993). *Stanzas: Word and phantasm in Western culture*, trans. R. L. Martinez. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime historical experience*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Bal, M. (2006). Dreaming Art. In G. Pollock, *Psychoanalysis and the image: Transdisciplinary perspectives*. Oxford: Blackwell.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*, trans. R. Howard. New York: The Noonday Press.
- Belting, H. (1987). *The end of the history of art?*, trans. C. S. Wood. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1968a). On Some Motifs in Baudelaire. In H. Arendt (ed.), *Illuminations: Essays and reflections*, trans. H. Zohn. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1968b). Theses on the philosophy of history. In H. Arendt (ed.), *Illuminations: Essays and reflections*, trans. H. Zohn. New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1977). *The origin of German Tragic Drama*, trans. J. Osborne. London: Verso.
- Berenson, B. (1950). *Aesthetics and history in the visual arts*. London: Constable.
- Blanchot, M. (1981). *The Gaze of Orpheus, and other literary essays*, trans. L. Davis & P. A. Sitney (ed.). Barrytown, NY: Station Hill.
- Bois, Y. A. (1986). Painting: The Task of Mourning. In Y. A. Bois, et al., *Endgame: Reference and simulation in recent painting and sculpture*. (pp. 29–49) Boston: Institute of Contemporary Art, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bollas, C. (1987). *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known*. New York: Columbia University Press.
- Bollas, C. (1995). *Cracking up: The work of unconscious experience*. New York: Hill and Wang.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Browne, T. (1964). Hydrotaphia, Urne-Buriall. In G. Keynes (ed.), *The Works of Sir Thomas Browne, Vol. 1*, (pp. 134-72). Chicago: University of Chicago Press.
- Burton, R. (1989). *The anatomy of melancholy*, T. C. Faulkner, N. K. Kiessling & R. L. Blair (eds.). Oxford: Clarendon Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (1998). Moral Sadism and Doubting One’s Own Love. In L. Stonebridge & J. Phillips (eds.), *Reading Melanie Klein*, (pp. 179-89). London: Routledge.
- Butler, J. (2003). Afterword: After Loss, “What Then?” In *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press.
- Chambers, R. (1993). *The writing of melancholy: modes of opposition in early French modernism*, trans. M. S. Trouille. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Clair, J., (ed.). (2005). *Mélancolie: Génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard.
- Clair, J., (ed.). (2006). *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin: SMB Staatliche Museen.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an idea: Episodes from the history of modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Comay, R. (2005). The sickness of tradition: Between melancholia and fetishism. In A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and history*. London: Continuum.
- Crimp, D. (2002). *Melancholia and moralism: Essays on AIDS and queer politics*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Davis, W. (1998). Winckelmann divided: Mourning the death of art history. In D. Preziosi (ed.), *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, J. (1974). *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy*, trans. A. Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). *The gift of death*, trans. D. Wills. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2001). *The work of mourning*, P. -A. Brault & M. Naas (eds.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2003). Before the image, before time: The sovereignty of anachronism, trans. P. Mason. In C. J. Farago & R. Zwijnenberg (eds.), *Compelling visuality: The work of art in and out of history*, (pp. 31-44). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doane, J., & Hodges, D. L. (1992). *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic feminism and the search for the “good enough” mother*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Farago, C. J., & Zwijnenberg, R., (eds.). (2003). *Compelling visuality: The work of art in and out of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferguson, H. (1995). *Melancholy and the critique of modernity: Søren Kierkegaard’s religious psychology*. London: Routledge.
- Ficino, M. (1989). *Three books on life*, trans. C. Kaske & J. Clark. Binghamton, N.Y.: Renaissance Society of America.
- Freud, S. (1960). *The letters of Sigmund Freud*, trans. J. Stern. New York: Basic Books.
- Freud, S. (1961). *Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*. London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1966-74a). A Disturbance of Memory on the Acropolis (1936). In J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. 22*, (pp. 239-48). London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1966-74b). Beyond the Pleasure Principle (1920). In J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. 18*, (pp. 1-64). London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1966-74c). Civilization and its discontents. In J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 21*. London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1966-74d). Mourning and melancholia 1915. In In J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 14*, (pp. 237-258). London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1966-74e). On Transience (1915). In J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. 14*, (pp. 305-307). London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1966-74f). The ego and the id (1923). In J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 19*, (pp. 19-27). London Hogarth Press.
- Gamwell, L., & Wells, R. (1989). *Sigmund Freud and art: His personal collection of antiquities*. Binghamton, N.Y.: SUNY Press.
- Gay, P. (1998). *Freud: A life for our time*. New York: W. W. Norton.
- Gilbert, S. M. (2006). *Death’s door: Modern dying and the ways we grieve*. New York: W. W. Norton.
- Ginzburg, C. (1980). Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop, 9*, 5-36.
- Grosskurth, P. (1986). *Melanie Klein: Her world and her work*. Northvale, N. J.: J. Aronson.
- Gumbrecht, H. U. (1992). *Making Sense in Life and Literature*, trans. G. Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harrison, R. P. (2003). *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harrison, T. (1996). *1910: The emancipation of dissonance*. Berkeley: University of California Press.
- Hegel, G. W. F. (1993). *Introductory Lectures on Aesthetics*, trans. B. Bosanquet. London: Penguin.
- Heidegger, M. (1971a). *Poetry, language, thought*, trans. A. Hofstadter. New York: Harper and Row.
- Heidegger, M. (1971b). The origin of the work of art. In *Poetry, language, thought*, trans. A. Hofstadter, (pp. 15-85). New York: Harper and Row.
- Holly, M. A. (1993). Unwriting iconology. In B. Cassidy, (ed.), *Iconography at the Crossroads*, (pp. 17-25). Princeton: Princeton University Press.
- Holly, M. A. (1996). *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Holly, M. A. (1998a). Patterns in the shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall. *Art History*, 21, 467-478.
- Holly, M. A. (1998b). Spirits and ghosts in the historiography of art. In M. A. Cheetham, M. A. Holly & K. P. F. Moxey (eds.), *The subjects of art history: Historical objects in contemporary perspectives*, (pp. 52-71). New York: Cambridge University Press.
- Holly, M. A. (2000). Review of Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. *CAA Reviews*. DOI: 10.3202/caa.reviews.2000.64.
- Holly, M. A. (2002a). Cultural history, connoisseurship, and melancholy. In A. J. Grieco (ed.), *Italian Renaissance in the Twentieth Century*, (pp. 195-206). Florence: I Tatti Studies.
- Holly, M. A. (2002b). Mourning and method. *Art Bulletin*, 84, 660-669.
- Holly, M. A. (2003). Mourning and method. In C. J. Farago & R. Zwijnenberg (eds.), *Compelling visuality: The work of art in and out of history*, (pp. 156-178). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Holly, M. A. (2007). Stones of Solace. In S. Bann (ed.), *The coral mind: Adrian Stokes’s engagement with architecture, art history, criticism, and psychoanalysis*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Horowitz, G. M. (2001). *Sustaining Loss: Art and Mourful Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Hutton, P. H. (1993). *History as an Art of Memory*. Hanover, N. H.: University Press of New England.
- James, H. (1986). *The aspern papers and the turn of the screw*, A. Curtis (ed.). London: Penguin Books.
- Klein, M. (1975). *Envy and gratitude, and other works, 1946-1963*. New York: Delacorte, Seymour Lawrence.
- Klein, M. (1986). Mourning and Manic-Depressive States (1940). In J. Mitchell (ed.), *The selected Melanie Klein*. New York: Free Press.
- Klein, M., & Riviere, J., (ed.). (1952). *Developments in psycho-analysis*. London: Hogarth Press.
- Klein, M., & Mitchell, J., (ed.). (1986). *The selected Melanie Klein*. New York: Free Press.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1964). *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Cambridge: Thomas Nelson and Sons.
- Krell, D. F. (2000). *The purest of bastards: Works of mourning, art, and affirmation in the thought of Jacques Derrida*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*, trans. T. Gora & L. S. Roudiez (ed.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black Sun: Depression and melancholia*. trans. L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2001). *Melanie Klein*, trans. R. Guberman. New York: Columbia University Press.
- Kuspid, D. (1989). A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis. In L. Gamwell & R. Wells, *Sigmund Freud and art: His personal collection of antiquities*, (pp. 133-53). Binghamton, N.Y.: SUNY Press.
- Lacan, J. (1973). *Le séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*, Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1977). *Écrits: A selection*, trans. A. Sheridan. London: Tavistock/Routledge.
- Lacan, J. (1978). *The four fundamental concepts of psycho-analysis*, trans. A. Sheridan, J.-A. Miller (ed.). New York: W. W. Norton.
- Lacan, J. (1992). *The seminar of Jacques Lacan: Book VII*, trans. D. Porter. New York: W. W. Norton.
- LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry*, 25,4, 696-727.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1973). *The language of psycho-analysis*, trans. D. Nicholson-Smith. London: W. W. Norton.
- Lear, J. (2005). *Freud*. New York: Routledge.
- Lepenius, W. (1992). *Melancholy and society*, trans. J. Gaines & D. Jones. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lowenthal, D. (1985). *The past is a foreign country*. New York: Cambridge University Press.
- Merewether, C. (1999). A Lasting Impression. In A. Bond (ed.), *Trace: The International Exhibition of the Liverpool Biennial of Contemporary Art*, (pp. 165-72). Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art.
- Milner, M. (1952). Aspects of symbolism in comprehension of the not-self. *The International journal of psycho-analysis*, 33(2):181-95.
- Milner, M. (1993). The role of illusion in symbol formation. In P. L. Rudnitsky (ed.), *Transitional objects and potential spaces: Literary uses of D. W. Winnicott*, (pp. 13-39). New York, NY: Columbia University Press.
- Milton, J. (1874). Il Penseroso. In D. Masson (ed.), *The poetical works of John Milton, Vol. 2*. London: Macmillan.
- Nagel, A., & Wood, C. S. (2005a). The Authors Reply: Alexander Nagel and Christopher S. Wood. *The Art Bulletin*, 87(3), 429-432.
- Nagel, A., & Wood, C. S. (2005b). Toward a new model of Renaissance anachronism. *Art Bulletin* 87, 403-413.
- Nelson, R. S., & Olin, M. (2003). *Monuments and memory, made and unmade*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nietzsche, F. W. (1957). *The use and abuse of history*, A. Collins (ed.). Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Panofsky, E. (1955). The History of Art as a Humanistic Discipline. In *Meaning in the visual arts: Papers in and on art history*, (pp. 1-25). Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Panofsky, E. (1962). Father Time (1939). In *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Icon Press.
- Phillips, A. (1988). *Winnicott*. London: Fontana Press.
- Podro, M. (1998). *Depiction*. New Haven: Yale University Press.
- Pollock, G. (2006). *Psychoanalysis and the image: Transdisciplinary perspectives*. Oxford: Blackwell.
- Radden, J., (ed.). (2000). *The nature of melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramazani, J. (1994). *Poetry of mourning: The modern elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rickels, L. A. (1988). *Aberrations of mourning: Writing on german crypts*. Detroit: Wayne State University Press.
- Riegl, A. (Fall 1982). The modern cult of monuments: Its character and its origin, trans. K. Forster & D. Ghirardo. *Oppositions* 25, 21–56.
- Rodman, R. (2003). *Winnicott: Life and Work*. Cambridge, Mass.: Lifelong Books.
- Rose, J. (1986). *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso.
- Rose, L. (2001). *The survival of images: Art historians, psychoanalysts, and the ancients*. Detroit: Wayne State University Press.
- Roth, M. S. (1994). Freud’s use and abuse of the past. In *Rediscovering history: Culture, politics, and the psyche*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Sacks, P. M. (1985). *The English elegy: Studies in the genre from Spencer to Yeats*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sanchez-Pardo, E. (2003). *Cultures of the death drive: Melanie Klein and modernist melancholia*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Santner, E. L. (1990). *Stranded objects: Mourning, memory, and film in postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press.
- Schiesari, J. (1992). *The Gendering of melancholia: Feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in renaissance literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Schwenger, P. (2006). *The tears of things: Melancholy and physical objects*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Sebald, W. G. (1998). *The Rings of Saturn*, trans. M. Hulse. New York: New Directions.
- Stamelman, R. H. (1990). *Lost beyond telling: Representations of death and absence in modern French poetry*. Ithaca, N Y.: Cornell University Press.
- Starobinski, J. (1966). The Idea of Nostalgia. *Diogenes, 14*, 54, 81-103.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancholie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Juillard.
- Stewart, S. (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Swoboda, K., (ed.). (1929). *Gesammelte Aufsätze*. Vienna: Benno Filser.
- The Encyclopaedia Britannica. (1911). *The encyclopaedia britannica: A dictionary of arts, sciences, literature and general information, Vol. 18*. New York: Encyclopaedia britannica Company.
- Unwerth, M. (2005). *Freud’s requiem: Mourning, memory and the invisible history of a summer walk*. New York: Riverhead Books.
- Volkan, V. (1981). *Linking objects and linking phenomena: A study of the forms, symptoms, metapsychology, and therapy of complicated mourning*. New York: International Universities Press.
- Warburg, A. M., & Forster, K. W. (1999). *The renewal of pagan antiquity: Contributions to the cultural history of the European Renaissance*, trans. D. Britt. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Wheeler, W. (1995). After Grief? What Kinds of Inhuman Selves? *New Formations, 25*, 77-77.
- White, H. (1978). *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Winnicott, D. W. (1958). Transitional Objects and Transitional Phenomena (1951). In *Collected papers: Through paediatrics to psycho-analysis*. London: Tavistock Press.
- Winnicott, D. W. (1965). The Capacity to Be Alone (1958). In *The Maturationl Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, (pp. 29-36). New York: International Universities Press.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. London: Routledge.
- Winnicott, D. W. (1989a), On the Use of an Object (1968). In R. Shepherd & M. Davis (eds.), *Psycho-Analytic Explorations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winnicott, D. W. (1989b). Critical notice of “On Not Being Able to Paint” by Marion Milner (1951). In R. Shepherd & M. Davis (eds.), *Psycho-Analytic Explorations*, (pp. 390- 392). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winnicott D. W., Shepherd R., & Davis, M., (eds.). (1989). *Psycho-Analytic Explorations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wittkower, R., & Wittkower, M. (1963). *Born under Saturn: The character and conduct of artists; a documented history from Antiquity to the French Revolution*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Woodward, C. (2001). *In Ruins: A Journey Through History, Art, and Literature*. New York: Vintage Books.
- Woolf, V. (1966). *Collected essays: 1*. London: Hogarth Press.
- Yates, F. A. (1992. [1966]). *The art of memory*. London: Pimlico.
- Zaretsky, E. (2004). *Secrets of the soul: A social and cultural history of psychoanalysis*. New York: Vintage Books.

<sup>\*</sup> This text has been previously published in: Holly, M. A. (January 01, 2007). *Interventions: The Melancholy Art*. The Art Bulletin, 89, 1, 7-17. And Holly, M. A. (2013). *The Melancholy Art*. In The Melancholy Art, (pp. 1-24). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.



**TIMOTHY MURRAY**

Cornell University, EE.UU.  
Catedrático de Literatura Comparada e Inglés, es Director de la Sociedad para las Humanidades, curador del Rose Goldsen Archive of New Media Art, y co-moderador del nuevo servidor de listas de medios -empyre-, y co-curador de CTHEORY MULTIMEDIA. Curador de arte de los nuevos medios y teórico de lo digital, humanidades y artes, forma parte del Comité Directivo Nacional de HASTAC.

## ***El tiempo en el futuro del cine: El arte de los nuevos medios y el concepto de temporalidad\****

### ***Time @ cinema's future: New media art and the thought of temporality\****

***El futuro ya no es lo que era.***

***The future ain't what it used to be.***

**Yogi Berra**

Para apreciar la profundidad de esta máxima del icono filosófico de la cultura pop americana Yogi Berra, sólo tenemos que remarcar la presencia de los nuevos medios en el futuro del cine. Aunque probablemente Yogi no tenía en mente la ontología del cine al reflexionar sobre la paradoja de los viajes en el tiempo, su famosa cita es un epígrafe apropiado para la reflexión sobre los pliegues temporales de *Medium Philosophicum*. Ya se trate de la transferencia de luz desde Lacan a Kuntzel, o del giro psíquico desde la proyección a la superficie de Xu Bing, la percepción del futuro del cine en el umbral de los nuevos medios depende tanto de los pliegues continuos de la temporalidad como de la vinculación del cine a los múltiples mecanismos que sustentan su memoria: perspectiva, punto de vista, montaje, anamorfosis. Aunque la misma construcción del concepto cinematográfico sigue desarrollándose en los intersticios de los nuevos medios, no se trata, como Deleuze advierte en *The Fold (El pliegue)*, ni del mismo punto de vista ni del mismo cine, pues ahora tanto la figura como el fondo se mueven fractalmente en el ciberespacio. ¿Cómo podría afectar este cambio a nuestra percepción de la temporalidad como marco fundamental para cualquier concepción del cine?

Aunque Yogi Berra no puede reivindicar la autoría de este capítulo, su predicción de que “el futuro no es lo que solía ser” habla ciertamente de las paradojas temporales que se encuentran a lo largo de los pliegues y umbrales de *Digital Baroque*. De hecho, la paradoja de la temporalidad en la era de los medios ha sido tan crucial

We need only position the imprint of new media on the future of cinema to appreciate the depth of the maxim voiced by that philosophical icon of American pop culture, Yogi Berra. While Yogi isn't likely to have had the ontology of cinema in mind when he mused about the paradox of time's travelling, his famous quotation certainly seems like an apt epigraph for reflection on the temporal folds of *Medium Philosophicum*. Whether we think of the transfer of light from Lacan to Kuntzel or the psychic shift from projection to surface in Xu Bing, the perception of cinema's future on the threshold of new media depends as much on the continuous foldings of temporality as on cinema's linkage to the many apparati sustaining its memory: perspective, point of view, montage, anamorphosis. While the same construction of cinema's point of view continues to be developed across the interstices of new media, it is, as Deleuze forewarns in *The Fold*, no longer the same point of view nor the same cinema, now that both the figure and the ground move fractally in cyberspace. How might this shift impact our consideration of temporality itself as the fundamental framework for any thought of cinema?

para la trayectoria de este libro, así como para mi propia fascinación por las intersecciones barrocas de los nuevos medios y el cine, que me gustaría centrarme en los enigmas del retorno del futuro del cine. Con este propósito, he decidido enmarcar este capítulo alrededor de la consideración de una filosofía del pensamiento cinematográfico que ahora comprendo que ha dado forma a los capítulos anteriores mucho más de lo que había previsto. Han pasado treinta años desde que Gilles Deleuze publicó la segunda parte de su proyecto sobre el cine, *Cinema 2: The Time-Image*, que tanto alteró la estructura y el fundamento del pensamiento sobre la imagen y el tiempo cinematográficos. Aunque mi afinidad con una amplia gama de pensadores y artistas, desde Louis Marin, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida y Anne-Marie Duguet hasta Thierry Kuntzel, Derek Jarman y Xu Bing, me impide identificar este libro como “deleuziano,” todo *Medium Philosophicum* sigue estando profundamente endeudado con las numerosas evocaciones de Deleuze sobre el impacto paradójico de su pensamiento sobre los incomprensibles pliegues del nuevo arte multimedia. Así que me gustaría viajar en el tiempo hacia el futuro con Deleuze, pero no tanto a través de las alucinaciones de la voz patriarcal como a través de los pliegues temporales de la representación tecnológica del tiempo.

### **El cine futuro y la fractura del tiempo**

¿Cuál habría sido el resultado, me gustaría preguntar, de mirar retrospectivamente los libros de cine de Deleuze desde hace 30 años o mirar hacia adelante 30 años después? Hay una respuesta que podría resultar paradójica, que raya en la nostalgia por el pasado futuro del cine: el futuro ya no es lo que era. Otra de las respuestas supondría un proyecto de pensamiento retrospectivo como actividad crítica que alterna entre pasado y futuro, que nos situaría dentro del cristal de la subjetividad cinematográfica, dentro de lo que Deleuze llama *paradoxical commonplace of time (El lugar común paradójico del tiempo)*, y que yo considero la base de *Medium Philosophicum*. El cristal del tiempo, o la cristalización del tiempo, constituye la paradoja estructural de la temporalidad, la activación de los presentes que pasan, en los que un momento está transcurriendo mientras otro viene a dar forma al futuro, evitando que el pasado caiga en las profundidades inaccesibles de la oscuridad total. Deleuze atribuye sistemáticamente su celebración de la paradoja del lugar común de los presentes que pasan al proyecto de Henri Bergson al construir su noción del cristal del tiempo en torno a la creencia de Bergson de que el tiempo en sí es subjetividad. En lugar de argumentar que el sujeto crea el tiempo a través del pensamiento, Deleuze se une a Bergson para sostener que el sujeto está *en* el tiempo (como está *en* la fantasía). La aproximación de Deleuze al cine está guiada por su fórmula bastante simple del tiempo cinematográfico, o de la subjetividad del tiempo: “Es en el presente donde se construye la memoria, para hacer uso de ella en el futuro, cuando el presente será pasado” (Deleuze, 1989, p. 59). Jean-François Lyotard hizo una afirmación similar hace treinta años al contemplar el evento paradójico del tiempo en el contexto de expansión de las nuevas tecnologías,

**Porque es absoluto, el momento presente no puede asirse: ya no está presente. Siempre es demasiado pronto o demasiado tarde para comprender la presentación misma y mostrarla. Así es la naturaleza específica y paradójica del evento (...) El acontecimiento atestigua que el yo es esencialmente susceptible de una alteridad recurrente. (Lyotard, 1991, p. 59)**

While Yogi Berra cannot claim responsibility for this chapter, his prediction that the future ain't what it used to be certainly speaks to the temporal paradoxes encountered throughout the folds and thresholds of *Digital Baroque*. Indeed, the paradox of temporality in the medial age has been so crucial to the trajectory of this book, as well as to my own fascination with the baroque intersections of new media and cinema, that I would like to focus on the enigma of the return of cinema's future. For this purpose, I've chosen to frame this chapter around consideration of a philosophy of cinema's thought that I now realize to have shaped the previous chapters far more than I had anticipated. It has been thirty years since Gilles Deleuze published the second half of his project on cinema, *Cinema 2: The Time-Image*, that so altered the figure and ground of the thought of cinematic image and time. While my deep affiliation with a wide range of thinkers and artists, from Louis Marin, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, and Anne-Marie Duguet to Thierry Kuntzel, Derek Jarman, and Xu Bing, precludes me from identifying this book as “Deleuzian,” the very project of *Medium Philosophicum* remains deeply indebted to Deleuze's many evocations of the paradoxical impact of Deleuze's thinking on the impossible folds of new medial art. So, I would like here to time-travel into the future with Deleuze, but not so much via the hallucinations of patriarchal voice as through the temporal folds of time's medial image.

### **Future cinema and the split of time**

What will have been the result, I would like to ask, of looking back to Deleuze's cinema books from 30 years forward or looking forward from Deleuze's cinema books 30 years into the future? One response could be paradoxical, one that verges on nostalgia for the future past of cinema: the future ain't what it used to be. Another would entail a project of retrospective thought as a critical activity that toggles between past and future, one that positions us smack within the crystal of cinematic subjectivity, within what Deleuze calls the paradoxical commonplace of time, which I appreciate as the core of *Medium Philosophicum*. Time's crystal, or the crystallization of time, constitutes the structural paradox of temporality, its activation of passing presents, in which one moment goes while another comes to shape the future, all the while preventing the past from falling into the inaccessible depths of the totally obscure. Deleuze consistently attributes his celebration of the paradoxical commonplace of passing presents to the project of Henri Bergson by building his notion of the time crystal around Bergson's belief that time itself is subjectivity. Rather than arguing that the subject creates time through thought, Deleuze joins with Bergson in maintaining that the subject is *in* time (as *in* fantasy). Deleuze's approach to cinema is guided by his rather simple formula of cinematic time, or time's subjectivity:



El cuerpo o forma del tiempo, el acontecimiento en el que nos encontramos es en sí mismo una especie de fantasma que oscila entre lo que no es todavía y lo que ya no es, algo virtual pero que se puede captar en la realidad. Deleuze insiste en que este fantasma ha sido fundamental para el cine, persiguiéndolo a él y a sus espectadores, hasta la llegada del “cine moderno” que ha dado forma a la imagen virtual del tiempo. El tiempo del cine siempre espera su actualización transitoria en el futuro próximo del cine moderno.

El cine futuro y la fractura del tiempo. Estos dos temas, que cobran protagonismo en el segundo volumen de Deleuze, *The Time-Image (La imagen-tiempo)*, son los que parecen haber captado la atención de los filósofos y del imaginario de los especialistas de los nuevos medios en los treinta años transcurridos desde la publicación de sus libros de cine. Hasta cierto punto, podemos situar el interés manifiesto por el tiempo con la llegada y el paso del nuevo milenio. Recordemos, por ejemplo, cómo la exitosa exposición “Le temps, vite!,” con la que el Centre Pompidou inauguró el año 2000, fue diseñada para conducir finalmente a los espectadores a través de una instalación “The Future of Time” (“El futuro del tiempo”). Este evento fue acompañado en Francia por una avalancha de artículos y textos relacionados: en el caso de J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas* (Pontalis, 1997); Georges Didi-Huberman escribió *Devant le temps* (Didi-Huberman, 2000); André Green reflexionaba sobre *Le temps éclaté* (Green, 2000); mientras que en Estados Unidos Mary Ann Doane escribía sobre *The Emergence of Cinematic Time* (Doane, 2002), a la que siguió Elizabeth Grosz con *The Nick of Time* (Grosz, 2004), y que fue precedida por *Cinema Futures... The Screen Arts in the Digital Age* (Elsaesser & Hoffman, 1998), una colección editada por Thomas Elsaesser y Kay Hoffman. Estos libros sobre la filosofía y el concepto del tiempo coinciden fortuitamente con dos grandes exposiciones que nos invitaban a contemplar el lugar del “cine moderno” de Deleuze ahora que también parece haber pasado al futuro. La exposición multitudinaria de 2003 en el ZKM de Karlsruhe, Alemania, *Future Cinema*, comisariada por Jeffrey Shaw y Peter Weibel, fue seguida de una exposición más específica y sutil en Lille, Francia, “Cinemas du futur,” comisariada por Richard Castelli para el festival, Lille 2004, (Shaw y Weibel, 2003); (Castelli, 2004).

La aparición del concepto de tiempo en estas numerosas reflexiones y exposiciones proporciona algo así como un lugar común paradójico para el reconocimiento que Deleuze, aún con un obvio desasosiego, hace del establecimiento de su apreciado “cine moderno” como el futuro del propio “cine futuro.” Me refiero a sus apasionados comentarios que concluyen *Cinema 2* en torno a los avances acelerados de los medios electrónicos y digitales. Su reconocimiento del potencial del vídeo y el cine digital se modera ante su afección al vigor filosófico del cine.

“It is in the present that we make a memory, in order to make use of it in the future when the present will be past” (Deleuze, 1989, p. 59). Put similarly also some thirty years ago by Jean-François Lyotard, in contemplating the paradoxical event of time within the environment of new technology’s expansion,

**Because it is absolute, the presenting present cannot be grasped: it is *not yet* or *no longer* present. It is always too soon or too late to grasp presentation itself and present it. Such is the specific and paradoxical constitution of the event. (...) The event testifies that the self is essentially passible to a recurrent alterity. (Lyotard, 1991, p. 59)**

The body or shape of time, the event within which we find ourselves, is itself something of a phantom oscillating between the not yet and no longer, virtual but graspable in the actual. Deleuze insists that this phantom has been fundamental to cinema, haunting it and its spectators, until the arrival, that is, of “modern cinema” which has given form to the virtual image of time. The time of cinema always already awaits its passing actualization in the future present of modern cinema.

Future cinema and the split of time. These two themes which find voice in Deleuze’s second volume, *The Time-Image*, are what seem to have seized the attention of philosophers and the imaginary of media specialists in the thirty years since the arrival of the cinema books. To some extent, we can situate the explosive contemplation of time with the coming and passing of the new millennium. Recall, for example, how the blockbuster exhibition, “Le temps, vite!,” with which the Centre Pompidou ushered in the year 2000, was designed to lead the spectators through a concluding installation space, “The Future of Time.” This show was accompanied by a flood of timely writing in France: for J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas* (Pontalis, 1997); Georges Didi-Huberman writes *Devant le temps* (Didi-Huberman, 2000); André Green finds himself ruminating on *Le temps éclaté* (Green, 2000); while in the United States Mary Ann Doane reflects on *The Emergence of Cinematic Time* (Doane, 2002) which was followed by Elizabeth Grosz’s *The Nick of Time* (Grosz, 2004) and preceded by *Cinema Futures (...) The Screen Arts in the Digital Age* (Elsaesser & Hoffman, 1998), a collection edited by Thomas Elsaesser and Kay Hoffman. These books on the thought of time arrive in fortuitous conjunction with two major exhibitions that solicited us to contemplate the place of Deleuze’s “modern cinema” now that it too seems to have passed into the future. The massive 2003 exhibition at the ZKM in Karlsruhe, Germany, “Future Cinema,” curated by Jeffrey Shaw and Peter Weibel, was followed by a more focused and elegant show in Lille, France, “Cinemas du futur,” which was curated by Richard Castelli for the festival, Lille 2004, (Shaw & Weibel, 2003); (Castelli, 2004).

The emergence of time in these many reflections and exhibitions provide something of a paradoxical commonplace for consideration of Deleuze’s acknowledgement of, yet obvious discomfort with, the movement of his cherished “modern cinema” into the future of “future cinema” itself. I’m referring to his passionate remarks, concluding *Cinema 2*, on the rapid acceleration of developments in electronic and digital media. His acknowledgment of the potentiality of video and digital cinema remains tempered by his affectionate ties to the philosophical vigor of cinema.

**The modern configuration of the automaton is the correlate of an electronic automatism. The electronic image, that this, the tele and video image, the numerical image coming into being, either had to transform cinema or to replace it, to mark its death. (Deleuze, 1986, p. 265)**

**La configuración moderna del autómatas es el correlato de un automatismo electrónico. La imagen electrónica, es decir, la tele y la imagen de vídeo, la imagen digital emergente, tenían que transformar el cine o sustituirlo marcando su muerte. (Deleuze, 1986, p. 265)**

De una manera curiosa, Deleuze sitúa a los nuevos medios en el intervalo del tiempo cinematográfico, como portadores tanto del ocaso como del futuro del cine. Por otro lado, el futuro de la electrónica conlleva para él una cierta amenaza de violencia adormecida contra sus aspectos más apreciados del pensamiento cinematográfico. “Es la imagen- tiempo la que requiere un sistema original de imágenes y signos, antes de que la electrónica la estropee o, por el contrario, la relance” (Deleuze, 1986, p. 267).

No vale la pena debatir que la tecnología digital y las sensibilidades derivadas de los nuevos medios han transformado la imagen cinematográfica, su espacio, y quizás incluso su tiempo. Consideremos, por ejemplo, la instalación multimedia de Renate Ferro, *Screen Memory* (2004), en la que se digitalizan, reenumeran y proyectan silenciosamente en diferentes secuencias sobre la fachada de un edificio las imágenes en miniatura de un metraje familiar de Super 8, rodadas en los años 50 (fig. 1).<sup>1</sup> El metraje reproduce el amateurismo del manejo patriarcal de la cámara y su contraste con las escenas familiares y el trabajo que se graba. Al mismo tiempo, la disposición de la estructura en forma de hogar proyecta sombras gigantescas sobre el film proyectado que se extiende sobre las paredes adyacentes. El sonido llena este espacio, pero es precisamente el sonido del proyector de Super 8 devorando y rasgando la frágil película cuando pasa a través de las ruedas dentadas, por última vez, para su digitalización. Trasladar esta película del pasado al futuro digital requiere su desvirtuación literal en el presente de la producción artística. La instalación complica por partida doble la evocación deleuziana de la pantalla cinematográfica pues, además, atrae a los visitantes

In an interesting way, Deleuze positions new media at the interval of cinematic time, as the carrier of both cinema’s passing and its future. On the other hand, the electronic future carries for him a certain threat of deadening violence against his most cherished aspects of cinematic thought. “It is the time-image which calls on an original regime of images and signs, before electronics spoils it or, in contrast, relaunches it” (Deleuze, 1986, p. 267).

It is hardly worth debating that digital technology and sensibilities deriving from new media have transformed the cinematic image, its space, and perhaps even its time. Consider, for instance, the multimedia installation of Renate Ferro, *Screen Memory* (2004), in which footage of family Super 8 film, shot in the 50s, is digitized, reserialized, and projected silently in different sequences on the façade of a miniature building (fig. 1).<sup>1</sup> The footage plays on the amateurism of the patriarchal control of the camera and its contrast with the domestic activities of the play and the labor it records. At the same time, the placement of the homelike structure casts gigantic shadows onto the dissipating footage that spills onto the adjoining walls. Sound does fill this space, but it’s precisely the sound of the Super 8 projector eating and tearing the brittle film as it passes through the sprockets, one final time, for digitization. To transfer this film of the past into the numerical future requires its literal wasting in the present of artistic production. The installation doubly complicates the Deleuzian celebration of the cinematic screen, moreover, by luring visitors across the threshold of the structural shell where sensors illuminate a miniature



Figura 1. Renate Ferro, *Screen Memory*, 2004.

Figure 1. Renate Ferro, *Screen Memory*, 2004.

a cruzar el umbral del almacén estructural donde los sensores iluminan una mesa en miniatura, preparada para tomar el té. En su interior, los visitantes escuchan los suaves sonidos de las narrativas contrapuestas del artista, no sobre el cine en sí, sino sobre los recuerdos de esa escena primigenia de trabajo doméstico y goce familiar, que trasladan el rodaje del cine al registro de otros lugares, otras pantallas. Se proyectan recuerdos marcados por las diferencias de género, autoridad y cultura popular, ya que se han registrado principalmente por visitantes agrupados por categorías, algunos procedentes de la época del proyector Super 8 y el Buick Super Riviera, otros al momento más reciente del Super 8 Motel y el Super Hero digital. También aquí, en su interior y exterior, los cuerpos de los visitantes interfieren en las proyecciones que los rodean para insertarse fantasmagóricamente en el soporte o pantalla de la instalación. La pureza del cine, incluso bajo su apariencia más amateur, se ve mancillada por la silueta, el porte y la sutil interacción de los espectadores. Si bien es cierto que Ferro sitúa a los protagonistas de la película en el espacio y en el lugar del tiempo y, obviamente, transfiere la acción cinematográfica al futuro digital, lo hace con indiferencia artística hacia la preservación ontológica e incluso literal de la esencia misma del cine. Cuando el cine se entrecruza con los códigos numéricos de archivo, su figura y fondo cambian de forma bastante radical. La instalación multimedia de Ferro, bastante básica desde el punto de vista informático, trata de realzar la facilidad con que las circunvoluciones básicas de los medios electrónicos y digitales violan las convenciones de la pantalla y alteran los hábitos del espectador cinematográfico. Se puede decir que *Screen Memory* ejemplifica cómo la preocupación de Deleuze por el impacto de los medios electrónicos y los nuevos medios en el pensamiento del “cine moderno” parece ir en dos direcciones, una hacia atrás, hacia la ontología, y la otra hacia el incierto escenario del propio “futuro.”

Hasta cierto punto, Deleuze parece compartir una cierta identificación defensiva con la ontología del cine que persigue de manera similar a

table, set for tea. Inside the visitors listen to the soft sounds of the artist's competing narratives not about cinema itself but about memories of the primal scene of domestic work and familial *jouissance* that transfer the passing of cinema into the register of other places, other screens. Screened are memories marked by the differences of gender, authority, and popular culture as they are registered particularly by clustered groupings of visitors, some hailing from the moment of the Super 8 projector and the Buick Super Riviera, others from the more recent era of the Super 8 Motel and the digital Super Hero. Here, too, inside and outside, the visitors' bodies disrupt the enveloping projections to insert themselves phantasmatically into the fabric or screen of the installation. The purity of cinema, even in its lowly amateur guise, is sullied by the silhouette, carriage, and subtle interactivity of the viewers. While Ferro certainly places cinema's subjects in the space and place of time, and obviously transfers the stock of cinema into the digital future, she does so with artistic indifference to the ontological and even literal preservation of the very stuff of cinema. When cinema here crosses into the numerical code of archivization, its figure and ground shifts in rather colossal ways. Ferro's multimedia installation, which is rather fundamental from a computing standpoint, works to highlight the extent to which even basic convolutions of electronic and digital media easily violate the conventions of the screen and alter the spectatorial habits of the cinematic viewer. *Screen Memory* can be said to exemplify how Deleuze's concern about the impact of electronic and new media on the thought of “modern cinema” seems to go in two directions, one back towards ontology, the other forward toward the uncertain valance of “the future” itself.

To some extent, Deleuze seems to share a certain defensive identification with the ontology of cinema that similarly haunts practitioners and theorists faced with the dissolution of its historical purity. This voiced no more poignantly than by Mary Ann Doane in *The Emergence of Cinematic Time*:

**A certain nostalgia for cinema precedes its “death.” One doesn't—and can't— love the televisual or the digital in quite the same way (...) It is arguable that cinephilia could not be revised at this juncture were the cinema not threatened by the accelerating development of new electronic and digital forms of media. (Doane, 2002, p. 228)**

In a particularly combative line concluding *Cinema 2*, Deleuze transforms Doane's threatened nostalgia for the romance or love of cinema into the more forceful, agonistic discourse of a philosopher confronted with the even higher stakes of the end of time's crystal

profesionales y teóricos que se enfrentan a la disolución de su pureza histórica. Nadie lo enuncia más claramente que Mary Ann Doane en *The Emergence of Cinematic Time*:

**Una cierta nostalgia por el cine precede a su “muerte.” Uno no ama —ni podría amar— lo televisivo o lo digital de la misma manera (...) Es discutible que la cinefilia no podría revisarse en esta coyuntura si el cine no se viera amenazado por el desarrollo acelerado de nuevas formas electrónicas y digitales de medios de comunicación. (Doane, 2002, p. 228)**

En la particular línea combativa con la que concluye *Cinema 2*, Deleuze convierte la nostalgia amenazadora de Doane por el romance o el amor del cine, en el discurso más poderoso y agónico de un filósofo que encara los riesgos más altos del final del cristal del tiempo: “La vida o la supervivencia del cine dependen de su lucha interna con la informática” (Deleuze, 1986, p. 270). Esta llamada a la resistencia ha sido escrita, curiosamente, por el mismo filósofo con el que muchos artistas y teóricos han dialogado al articular nociones en torno a la “filosofía después de los nuevos medios”<sup>2</sup> (Rodowick, 2001). Los lectores que aplauden *Cinema 2* por su elaboración de lo virtual, pueden haber compartido mi sorpresa al toparme con estos pasajes combativos, justo en el momento en el que un acercamiento más comprometido entre las muchas facetas de los nuevos medios parecía posible, si no lógico. Pues ¿no podría Deleuze haber reconocido más inequívocamente en los nuevos medios emergentes un cambio en las principales variables de tiempo y ritmo, que su libro, *The Fold*, celebra en las experimentaciones electrónicas de Boulez y Stockhausen?

Es casi como si *Cinema 2* estuviera obsesionado por una especie de recurrencia ansiosa al fantasma temporal que el artista new media chino Du Zhenjun representa en su instalación interactiva *I Erase Your Trace* (2001).<sup>3</sup> En esta pieza guiada por ordenador, los visitantes son invitados a caminar a través de una plataforma cuya superficie ejerce como la pantalla de proyección cinematográfica. Los pasos de los visitantes activan sensores que ponen en marcha un programa computarizado de avatares hiperactivos que eliminan la marca de sus huellas (fig. 2). Cada vez que se da un nuevo paso, los avatares reaparecen con el mismo ímpetu apasionado, esmerándose en limpiar la pantalla histórica del cine. Considerado desde la lógica del conflicto interno del cine con la digitalidad, es como si los avatares se esforzaran por limpiar las marcas de la propia visualización analógica, por borrar los espectros corpóreos de los espectadores que pasan. El movimiento de los espectadores que pasan convoca al futuro virtual a vengarse. Cada paso hacia el “todavía no” llama a la posibilidad del “ya no.” Aunque *I Erase Your Trace* podría interpretarse como un modelo de resistencia analógica a lo digital, puede también ser entendido como una mera celebración del cuestionamiento de lo virtual y su compleja interrelación con lo real. Es casi como si Du se comprometiera con la lógica deleuziana de la duplicación paradójica del tiempo, que contrasta los presentes que “pasan y son reemplazados” con una irrupción de la escena que “se lanza hacia un futuro, que crea este futuro como una explosión de vida” (Deleuze, 1986, pp. 87-88). En la obra de Du, lo virtual y su realidad paradójica parecen brotar de la nada en sintonía con el avance del espectador curioso, que recorre el espacio expositivo en busca, como diría Richard Castelli, de las “cinémas du future.”

Para apreciar mejor la otra motivación de Deleuze en su pugna con los nuevos medios, hay que tener cuidado, sin embargo, sobre cómo medir la valoración del “futuro” en su contexto cinematográfico. Para algunos teóricos de los nuevos medios, la noción de “cine del futuro” podría ser entendida como una mera metáfora de algo mucho

itself: “The life or afterlife of cinema depends on its internal struggle with informatics” (Deleuze, 1986, p. 270). These rather urgent words of resistance are written paradoxically by the same philosopher with whom so many artists and theorists frequently dialogue to articulate notions of a “philosophy after the new media”<sup>2</sup> (Rodowick, 2001). Readers who cherish *Cinema 2* for its elaboration of the virtual may have shared my surprise upon first falling on these combative passages at the very moment when a more committed embrace of the many faces of new media seemed possible, if not logical. For couldn't Deleuze have recognized more unequivocally in the emergent new media a shift in the principal variables of time and rhythm that his book, *The Fold*, welcomes in the electronic experimentations of Boulez and Stockhausen?

It is almost as if *Cinema 2* is haunted by the kind of anxious recurrence of the temporal phantom staged by the Chinese new media artist, Du Zhenjun, in his interactive installation, *I Erase Your Trace* (2001).<sup>3</sup> In this computer driven piece, visitors are invited to walk across a platform whose surface doubles as the screen of cinematic projection. The visitors' footsteps trigger sensors that activate a computerized program of hyperactive avatars who scrub away the residue of the footprints (fig. 2). Every time another step is taken, the avatars reappear with the same passionate momentum in an effort to wipe clean the historical screen of cinema. If considered from the logic of cinema's internal strife with digitality, it is almost as if the avatars are struggling to wipe away the traces of analogue visitation itself and to efface the corporeal specters of cinema's passing presents. The movement of passing presents summons back the virtual future with a vengeance. Each step into the “not yet” summons the possibility of the “no longer.” While *I Erase Your Trace* could be read as a paragon of analogical resistance to the digital, it can be understood just as easily as a celebration of the interpellation of the virtual and its complex interface with the actual. It is almost as if Du engages in the Deleuzian logic of time's paradoxical doubling, one that contrasts the presents that “pass and are replaced” with an emergence from the scene that “launches itself towards a future, creates this future as a bursting of life” (Deleuze, 1986, pp. 87-88). In Du's work, the virtual and its paradoxical reality seem to spring out of nowhere in sync with the advance of the curious spectator, one who roams the exhibition space in search of, as Richard Castelli might say, the “cinémas du future.”

In order better to appreciate Deleuze's other motivation for his struggle against new media, we need to exercise caution, however, about how to gauge the valence of “future” in its cinematic context. For some theoreticians of new media, the notion of “future cinema” would be understood as merely a metaphor for something much more concrete, say the place of cinema in cyber or virtual space. Lev Manovich, for example, emphasizes what he considers to be a fundamental characteristic of cinema in the digital era, the shift from time to space.



más concreto, como el lugar del cine en el espacio cibernético o virtual. Lev Manovich, por ejemplo, hace hincapié en lo que considera una característica fundamental del cine en la era digital: el giro del tiempo al espacio.

**El montaje cinematográfico introdujo un nuevo paradigma —crear un efecto de presencia en un mundo virtual uniendo diferentes imágenes del tiempo. El montaje temporal se convirtió en el paradigma dominante para la simulación visual de espacios inexistentes. Como demuestran los ejemplos de la composición digital para el cine y las aplicaciones de los sets virtuales para la televisión, la era del ordenador introduce un paradigma diferente. Este paradigma no se refiere al tiempo, sino al espacio. (Manovich, 2001, pp. 154-155)**

Se podría argumentar que Deleuze dialoga de forma futurista con Manovich cuando contextualiza su defensa final del cine al final de *Cinema 2* en relación a lo que él llama “la complejidad del espacio informativo” (Deleuze, 1986, p. 269). Al expresar admiración por las películas de Syberberg, elogia la incalculable complejidad que sobrepasa la psicología individual mientras que hace imposible cualquier sensación de un “todo” espacial. En vista del énfasis que pone Deleuze en el pensamiento cinematográfico como aquello que supera al tema en su totalidad, David Rodowick incluso elogia a Deleuze como “un cartógrafo del pensamiento” (Rodowick, 1977, p. 174). Pero Rodowick lo hace basándose en su apreciación de cómo Deleuze insiste en que esa complejidad no totalizable encuentra su representación no tanto en términos espaciales o incluso subjetivos como en términos mecánicos: los autómatas.

**Ser un cartógrafo del pensamiento tanto para el movimiento como para la imagen-tiempo significa trazar sus distintos planos de inmanencia, sus conceptos que relacionan el movimiento y el tiempo con el pensamiento, y los noosignos, cada uno de los cuales da lugar a una particular concordancia o conexión de conceptos y signos. Sólo de este modo podremos entender qué nuevos poderes de pensamiento se están gestando (...) El autómata espiritual es un pensamiento mecánico, pero esto significa que el cine es menos tecnología que una *téchne* o *poesis*. (Rodowick, 1977, p. 175)**

**Film montage introduced a new paradigm —creating an effect of presence in a virtual world by joining different images of time. Temporal montage became the dominant paradigm for the visual simulation of nonexistent spaces. As the examples of digital composing for film and Virtual Sets applications for television demonstrate, the computer era introduces a different paradigm. This paradigm is concerned not with time, but with space. (Manovich, 2001, pp. 154-155)**

It could be argued that Deleuze dialogues futuristically with Manovich when he contextualizes his concluding defense of cinema at the end of *Cinema 2* in relation to what he calls “this complexity of informational space” (Deleuze, 1986, p. 269). In speaking admirably of the films of Syberberg, he commends the non-totalizable complexity that surpasses individual psychology while rendering impossible any sense of a spatial “whole.” In view of Deleuze’s emphasis on cinematic thought as what surpasses the totalizable subject, David Rodowick even praises Deleuze as “a cartographer of thought” (Rodowick, 1977, p. 174). But Rodowick does so based on his appreciation for how Deleuze insists that such non-totalizable complexity finds its representation not so much in spatialized or even subjective terms as in machinic ones: automata.

**To be a cartographer of thought for either the movement or time-image means tracing out their distinct planes of immanence, their concepts relating movement and time to thought, and the noosigns each gives rise to as particular *raccordements* of concepts and signs. Only in this way will we understand what new powers of thought arise (...) The spiritual automaton is machinic thought, but this means that the cinema is less a technology than a *téchne* or *poesis*. (Rodowick, 1977, p. 175)**

Deleuze’s concern over the potential dilution of “modern cinema” does not pertain to the digitalized transformation of space, perhaps a consideration more pertinent to the rise of classical cinema’s cinema-mouvement, but with its potential transformation of our investment in the thought of time itself. It is to protect the very stakes of time and the spiritual automaton as machinic thought that Deleuze circles his cinematic wagons.

Particularly at issue is the shifting valence of the *future* in the age of electronic imagery and automated information. The future of “future cinema” is nothing close to being parodically metaphorical to Deleuze but, rather, constitutes the fundamental machinic constituent of new informatics itself. It is the very replication of information in relation to its anchorage in the pull of the future that, he cautions, ultimately renders its pervasive automation radically ineffective. “Information plays on its ineffectiveness in order to establish its power, its very power is to be ineffective, and thereby all the more dangerous” (Deleuze, 1986, p. 269). A helpful elaboration of such a concern with the dangerously numbing accumulation of information for information’s sake is provided in a related context by Lyotard’s *The Inhuman: Reflections on Time*, a book composed by Lyotard in the wake of his 1985 launching of the first major new media exhibition at the Centre Pompidou, “The Immaterials” (it is noteworthy that Lyotard was conceptualizing an exhibition of electronic arts at the same moment that Deleuze, his colleague at the University of Paris at Vincennes, was celebrating modern cinema). In the chapter, “Time Today,” which is explicitly concerned with the unrealized potential of informatics, Lyotard focuses his analysis on information culture’s privileging of the future at the expense, say, of what Deleuze calls cinema’s passing presents. Lyotard joins Deleuze in reflecting on



Figura 2. Du Zhenjun, *I Erase Your Trace*, 2001.

Figure 2. Du Zhenjun, *I Erase Your Trace*, 2001.

La preocupación de Deleuze por la potencial dilución del “cine moderno” no se refiere a la transformación digitalizada del espacio, quizás una consideración más pertinente al auge del cine-movimiento del cine clásico, sino a su potencial transformación de nuestra reflexión sobre la inversión en el pensamiento del tiempo. Deleuze hace girar su maquinaria fílmica para proteger los intereses del tiempo y del autómata espiritual como pensamiento mecánico.

Está especialmente en juego la magnitud cambiante del *futuro* en la era de las imágenes electrónicas y la información automatizada. El futuro del “cine del futuro” no es nada parecido a una parodia metafórica de Deleuze, sino que constituye el componente mecánico fundamental de la nueva informática. Como él mismo nos advierte, es la reproducción de la información en relación con su anclaje en la atracción hacia el futuro la que en última instancia hace que su omnipresente automatización sea radicalmente ineficaz. “La información se aprovecha de su ineficacia para establecer su poder, su auténtico poder es ser ineficaz, y por lo tanto aún más peligrosa” (Deleuze, 1986, p. 269). Una explicación interesante de tal preocupación por la peligrosamente adormecida acumulación de información por el bien de la información es proporcionada por *The Inhuman: Reflections on Time* (*Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*), un libro escrito por Lyotard tras el lanzamiento en 1985 de la primera gran exposición de nuevos medios en el Centre Pompidou, “The Immaterials” (cabe destacar que Lyotard estaba conceptualizando una exposición de artes electrónicas en el mismo momento en que Deleuze, su colega de la Universidad de París en Vincennes, elogiaba el cine moderno). En el capítulo “Time Today,” que se ocupa explícitamente del potencial no desarrollado de la informática, Lyotard centra su análisis en el privilegio del futuro de la cultura de la información a expensas, por ejemplo, de lo que Deleuze llama los “presentes que pasan” del cine. Lyotard se une a Deleuze para reflexionar sobre la “complejidad” creciente de las nuevas tecnologías, cuyo motor es la recombinación incesante del procesamiento de la información y la síntesis de datos.

**Como ha demostrado claramente el desarrollo del sistema tecno-científico, la tecnología y la cultura asociada con ella tienen la necesidad de continuar su desarrollo (...) La raza humana es, por así decirlo,**

the increasing “complexification” of new technology whose drive is the incessant recombination of information processing and data synthesis.

**As is clearly shown by the development of the techno-scientific system, technology and the culture associated with it are under a necessity to pursue their rise (...) The human race is, so to speak, “pulled forward” by this process without possessing the slightest capacity for mastering it (...) The growth of techno-scientific systems (...) means neutralizing more events. What is already known cannot, in principle, be experienced as an event. Consequently, if one wants to control a process, the best way of so doing is to subordinate the present to what is (still) called the “future,” since in these conditions the “future” will be predetermined and the present itself will cease opening onto an uncertain and contingent “afterwards.” Better: what comes “after” the “now” will have to come “before” it. In as much as a monad in thus saturating its memory is stocking the future, the present loses its privilege of being an ungraspable point from which, however, time should always distribute itself between the “not yet” of the future and the “no longer” of the past. (Lyotard, 1991, pp. 64-65)**

**“empujada” por este proceso sin poseer la más mínima capacidad para dominarlo (...) El crecimiento de los sistemas tecno-científicos (...) implica neutralizar otros acontecimientos. Lo que ya se conoce no puede, en principio, experimentarse como un acontecimiento. En consecuencia, si se quiere controlar un proceso, la mejor manera de hacerlo es subordinando el presente a lo que (todavía) se llama el “futuro,” ya que en estas condiciones el “futuro” estará predeterminado y el propio presente dejará de abrirse a un incierto y contingente “después** Mejor dicho: lo que viene “después” del “ahora” tendrá que venir “antes” de él. Asumiendo que una mónada que satura su memoria está almacenando el futuro, el presente pierde su privilegio de ser un instante inasible desde el que el tiempo se divide entre el “todavía no” del futuro y el “ya no” del pasado. (Lyotard, 1991, pp. 64-65)

De este modo Lyotard se une a Deleuze en la voluntad de provocar un cortocircuito en la atracción que ejerce la complejización informática, reinvertiendo el tiempo cinematográfico de los presentes que pasan, entre lo “demasiado pronto” y lo “demasiado tarde.”

En esta lucha contra la influencia informatizada del futuro, Deleuze tiene en mente algo más grande que la simple preservación de la promesa histórica del montaje temporal, tal y como así la tendría Manovich. Cuando Manovich contrapone el montaje a los nuevos medios, limita el montaje a las lógicas de su articulación sobre la alteración del estado del conjunto que Deleuze asocia a la imagen-movimiento. En términos concisos de Rodowick,

**En primer lugar, el montaje en o a través de imágenes en movimiento es una lógica de yuxtaposición, conexión y vinculación. Aquí el tiempo se despliega dentro del movimiento como las secciones en cascada de una escalera de Jacob. El conjunto se da como suma (n + l ...) y el tiempo se reduce a una sucesión de presentes. (...) En segundo lugar, esto significa que siempre puede darse una imagen del todo, ya sea infinitamente grande o infinitamente pequeña (...) Así, la imagen-movimiento cinematográfico presenta sus imágenes indirectas del tiempo a través de las formas o Ideas del montaje. (Rodowick, 1977, p. 53)**

Lyotard thus joins Deleuze in wanting to short-circuit the pull of computational complexification in order to reinvest in the cinematic interval of the passing presents, between the “too early” and the “too late.”

In this struggle against the informatic pull of the future, Deleuze has something greater in mind than the simple preservation of the historical promise of temporal montage, as Manovich would have it. When Manovich contrasts montage with new media, he limits montage to the logics of its articulation of the alteration of the state of the whole which Deleuze identifies with the movement-image. In Rodowick’s concise terms,

**First, montage in or across movement-images is a logic of juxtaposition, connection, and linkage. Here time unfolds within movement like the cascading sections of a Jacob’s ladder. The whole is given as addition (n + l ...) and time is reduced to a succession of presents (...) Second, this means that the image of the whole, no matter how infinitely large or infinitesimally small, can always be given (...) Thus the cinematic movement-image presents its indirect images of time through the forms or Ideas of montage. (Rodowick, 1977, p. 53)**

Much more important to Deleuze’s concerns about new media is what he calls its need to remain open to the cinematic imperative of the “montrage” of time (Deleuze, 1986, p. 59). This is what “brings together the before and the after in a becoming, instead of separating them; its paradox is to introduce an enduring interval in the moment itself” (Deleuze, 1986, p. 155). Crucial to this concept of the interval is not its logical relation to the whole but its philosophical force as irreducible and autonomous as the montrage of becoming.

Privileging the force of the fissure, the interval is indifferent to the succession of images and the chain of association attributed to montage. Here the whole (*le tout*) of cinematic ontology (*tout cinéma de l’Etre = est*) undergoes a mutation in order to become the constitutive “et,” the “entre-deux” of image and time (Deleuze, 1986, p. 235). Initially articulated in 1972 by Derrida in his analysis of the “entre-deux” of the Mallarmean fold, and then echoed Deleuze in his 1976 *Cahiers du cinéma* discussion of Godard’s *Ici et ailleurs*, the “and” resists the ontological grounding of the copula to be:

**Neither one thing nor the other, it’s always in between, between two things; it’s the borderline, there’s always a border, a line of flight or flow, only we don’t see it, because it’s the least perceptible of things. And yet it’s along this line of flight that things come to pass, becomings evolve, revolutions take shape. (Deleuze, 1995, p. 45)**

Or, as stated succinctly by Derrida, “the medium of the *entre* has nothing to do with a center” (Derrida, 1981, p. 212). Running counter to the rationality of montage’s juxtaposition and its connection to centering, this line of flight is what Deleuze lauds as an “irrational interval.” Its irrationality can be said to lie in its impossibility with the spatial perception, linear logic of the whole, and the ordering of time.

Of course, I stress impossibility as the figure that lies, I believe, at the core of Deleuze’s reflections on cinematic temporality. It is not by chance that I stress this notion that Deleuze takes from Leibniz to understand elements of thought and art that can fail to converge while still not negating or rendering each other impossible. Rather than either converging or remaining impossible for each other, rather

Mucho más relevante dentro de las preocupaciones de Deleuze sobre los nuevos medios es lo que él llama su necesidad de permanecer receptivo al imperativo cinematográfico del “mostraje” del tiempo (Deleuze, 1986, p. 59). Esto es lo que “une el antes y el después en el devenir, en lugar de separarlos; su paradoja consiste en introducir un intervalo duradero en el mismo momento” (Deleuze, 1986, p. 155). En este concepto del intervalo es crucial no sólo su relación lógica con el todo, sino su fuerza filosófica, tan irreducible y autónoma como el mostraje del devenir.

Al favorecer la fuerza de la fisura, el intervalo es indiferente a la sucesión de imágenes y a la cadena de asociación atribuida al montaje. Aquí el conjunto (*le tout*) de la ontología cinematográfica (*tout cinéma de l’Etre = est*) sufre una mutación para convertirse en el “et” constitutivo, el “entre-deux” de la imagen y el tiempo (Deleuze, 1986, p. 235). Articulado inicialmente en 1972 por Derrida en su análisis de los “entre-deux” del pliegue Mallarmeano, y luego evocado por Deleuze en su discusión de 1976 en *Cahiers du cinéma* sobre el *Ici et ailleurs* de Godard, el “y” se resiste a la base ontológica de la cúpula para ser:

**Ni una cosa ni la otra, siempre está en medio, entre dos cosas; es la frontera, siempre hay una frontera, una línea de fuga o de flujo, sólo que no la vemos, porque es la menos perceptible de las cosas. Y sin embargo es a lo largo de esta línea de fuga donde las cosas suceden, los acontecimientos se desarrollan, las revoluciones toman forma. (Deleuze, 1995, p. 45)**

O, como puntualizó sucintamente Derrida, “el medio del *entre* no tiene nada que ver con un centro” (Derrida, 1981, p. 212). Contrariamente a la racionalidad de la yuxtaposición del montaje y su conexión con la centralidad, esta línea de fuga es lo que Deleuze alaba como un “intervalo irracional.” Se puede decir que su irracionalidad radica en su imposibilidad con la percepción espacial, la lógica lineal del todo y el ordenamiento del tiempo.

Por supuesto, subrayo la imposibilidad como la figura que se encuentra, creo, en el núcleo de las reflexiones de Deleuze sobre la temporalidad cinematográfica. No es casualidad que destaque esta noción que Deleuze toma de Leibniz para comprender elementos del pensamiento y del arte que pueden no converger, aun sin negarse o imposibilitarse mutuamente. En lugar de converger o permanecer imposibles el uno para el otro, en lugar de ser incluidos o excluidos, mantienen una relación paradójica entre sí como divergentes y coexistentes: como “incomposibles” (Deleuze, 1986, pp. 130-131). El resultado es repensar los fundamentos del cine sobre el montaje como el flujo consecuente del tiempo, liberar la narración de su esclavitud a la reivindicación de la verdad (dando paso a la fabulación), e insertar la fuerza de los “presentes imposibles” en el pensamiento del tiempo y de su mostraje. Esto abre la filosofía a las fronteras imperceptibles del “intervalo irracional.” “Lo que da el intervalo irracional,” sugiere Rodowick —casi alentando la distinción de Louis Marin entre la ley y la fuerza, “es una percepción no espacial —no del espacio sino de la fuerza, la fuerza del tiempo como cambio que interrumpe la repetición con la diferencia y divide la sucesión en series” (Rodowick, 1997, p. 178).

Precisamente es la eficacia del autómatas espiritual y el intervalo irracional lo que Deleuze teme que pueda ser silenciado, y también lo que espera que, a la larga, sea dado con igual o mayor intensidad por los nuevos medios. Esto nos lleva a repensar la cuestión central de este capítulo. ¿Dónde está el “futuro” en el arte de los nuevos medios? ¿Podría haber una manera en la que la informática se combine con el trabajo artístico del archivo digital para revigorizar el lugar que ocupa el “futuro” en sí mismo, particularmente en relación con la complejidad de su presente informativo? Al hablar

than being either included or excluded, they stand in paradoxical relation to one another as divergent and coexistent: as “impossible” (Deleuze, 1986, pp. 130-131). The effect is both to rethink cinema’s grounding in montage as the consequential flow of time, to release narration from its bondage to the truth-claim (making way for fabulation), and to insert the force of “impossible presents” into the thought of time and its montage. This opens philosophy to the imperceptible frontiers of the “irrational interval.” “What the irrational interval gives,” suggests Rodowick —almost hearkening back to Louis Marin’s distinction between law and force, “is a nonspatial perception— not space but force, the force of time as change interrupting repetition with difference and parceling succession into series” (Rodowick, 1997, p. 178).

Precisely the efficacy of the spiritual automaton and the irrational interval are what Deleuze fears may be muted but ultimately hopes can be delivered with equal or ideally more intensity by the new media. This leads us to rethink the question central to this chapter. Wherein lies the “future” in the art of new media? Might there be a way in which informatics combines with the artistic performance of the digital archive to reinvigorate the placeholder of the “future” itself, particularly in relation to the complexification of its informational present? In discussing various developments of the naissant numeric cinematics, which Deleuze calls “the corollary of the modern figure of the automata,” can we come to an appreciation of what he hoped might lead to its energetic transformation of cinema rather than simply its marking of the passing of cinema? Put otherwise, how might the very life of cinema depend fundamentally on an internal struggle with the stuff of informatics, on the becoming of artistic interactivity at the behest of the future?

In the context of new media art, I propose that we consider the form or event of the irrational interval in relation to a series of impossible events: *archival intensities, interactivities, coded automations, and the returns of the future*. As extensions of the time image, its fabulations and its irrational intervals, the new media image capitalizes on the complexification of information science and culture by mixing and matching its softwares and hardwares, while experimenting with the crystallized density of the digital point to foreground the extended frontiers of virtual reality (as that event of the virtual touching upon the actual). A far too rapid tour of a series of impossible new media projects should make evident the lively and productive response of the new media community to Deleuze’s charge that it enliven, as Rodowick sums up the mission, “the virtual as a site where choice has yet to be determined, a reservoir of unthought yet immanent possibilities and modes of existence” (Rodowick, 1997, p. 204).



***Una de sus instalaciones más sofisticadas mira directamente al futuro desde las perspectivas divididas de múltiples personajes que provienen de diferentes momentos del siglo XX.***

***One of her richest installations looks directly into the future from the split perspectives of multiple characters who hail from different moments of twentieth-century time.***

de los diversos desarrollos de la cinematografía digital naciente, que Deleuze llama “El corolario de la figura moderna de los autómatas,” ¿podemos apreciar lo que él esperaba que pudiera llevar a la transformación energética del cine, en lugar de a la simple señalización del declive del cine? Dicho de otro modo, ¿cómo podría la vida misma del cine depender fundamentalmente de una lucha interna con las cuestiones informáticas, del devenir de la interactividad artística a instancias del futuro?

Respecto al arte de los nuevos medios, propongo que consideremos la forma o evento del intervalo irracional en relación a una serie de eventos imposibles: *intensidades de archivo, interactividades, autómatas codificados, y los retornos del futuro*. Como extensiones de la imagen-tiempo, sus fabulaciones y sus intervalos irracionales, la imagen de los nuevos medios capitaliza la complejidad de la ciencia y la cultura de la información mezclando y combinando sus softwares y hardwares, mientras experimenta con la densidad cristalizada del plano digital para poner en primer plano las fronteras extendidas de la realidad virtual (como ese evento del contacto virtual con lo real). Un recorrido excesivamente rápido por una serie imposible de proyectos de los nuevos medios debería poner de manifiesto la respuesta enérgica y productiva de la comunidad de los nuevos medios a la acusación de Deleuze de que aviva, como Rodowick resume la misión, “lo virtual como un lugar donde la elección aún está por determinar, un reservorio de posibilidades y modos de existencia inimaginables pero inmanentes” (Rodowick, 1997, p. 204).

#### **Intensidades de archivo**

Múltiples modos de existencia abundan en las instalaciones de bases de datos interactivas de la artista

#### **Archival intensities**

Multiple modes of existence abound in the interactive, database installations of the Australian artist, Jill Scott, one of the digital pioneers of what I call “archival intensity.” Scott’s complex new media events call upon the sites of history, the projects of science, and the various possibilities of multimedia to solicit the users to participate collectively in her new media environments. One of her richest installations looks directly into the future from the split perspectives of multiple characters who hail from different moments of twentieth-century time. *Frontiers of Utopia*, mounted in 1995 and installed permanently in the ZKM in Karlsruhe, exemplifies what Scott calls her “hybrid environments.” In this piece that questions the idealism of Margaret Mead’s notion of trans migratory culture, the users have the option of interacting with eight reconstructed characters: Emma (as in the anarchist Emma Goldman), Mary (a rural sociologist in Paraguay), Margaret (a secretary in a New York design firm), Pearl (an Australian aboriginal poet), Maria (a Yugoslavian hippy), Gillian (a Marxist radical student), Ki (a Chinese physicist), and Zira (a new age programmer). Users can access the lives of these women from four terminals geared to the 1900s, 1930s, 1960s, and 1990’s. Rather than pursuing Ferro’s strategy of collapsing the experience of time on the screen memory of a cinematic construction made dense by its singularity, Scott provides her users with access to the viewpoints and historical artifacts important to these women who possess different political viewpoints from across the globe and from different moments spanning the century that marks the history of cinema. Users are able to manipulate touch screens and interactive suitcases to hear the viewpoints of the characters and to peruse artifacts, news items, and memories crucial to their time periods (fig. 3).

Adding to the complexity of this early new media installation is a touch screen that depicts all the women gathered together at a dinner table, à la Judy Chicago. Viewers are able to touch the characters’ faces to catalyze sets of conversations between two women from different eras, locales, and imaginaries. One of my favorite exchanges is between Emma, the 30s anarchist, and Zira the 90s programmer:

**Zira: We have to implement a system, otherwise the planet will die.  
Emma: No rules for the hungry.**

australiana Jill Scott, una de las pioneras digitales de lo que yo llamo “intensidad de archivo.” Los complejos eventos *new media* de Scott recurren a escenarios de la historia, a proyectos científicos y a las diversas posibilidades de los multimedia para alentar a los usuarios a que participen colectivamente en sus entornos *new media*. Una de sus instalaciones más sofisticadas mira directamente al futuro desde las perspectivas divididas de múltiples personajes que provienen de diferentes momentos del siglo XX. *Frontiers of Utopia*, (*Fronteras de la Utopía*) montada en 1995 e instalada permanentemente en el ZKM de Karlsruhe, ejemplifica lo que Scott llama sus “entornos híbridos.” En esta pieza que cuestiona el idealismo de la noción de cultura transmigratoria de Margaret Mead, los usuarios tienen la opción de interactuar con ocho personajes reconstruidos: Emma (como en la anarquista Emma Goldman), Mary (una socióloga rural en Paraguay), Margaret (una secretaria en una firma de diseño de Nueva York), Pearl (una poetisa aborigen australiana), Maria (una hippie yugoslava), Gillian (una estudiante radical marxista), Ki (una física china), y Zira (una programadora de la *New Age*). Los usuarios pueden acceder a la vida de estas mujeres desde cuatro terminales orientadas hacia los años 1900, 1930, 1960 y 1990. En lugar de seguir la estrategia de Ferro de colapsar la experiencia del tiempo en la memoria de la pantalla de una construcción cinematográfica que se vuelve densa por su singularidad, Scott proporciona a sus usuarios acceso a los diferentes puntos de vista y elementos históricos importantes para estas mujeres que poseen visiones políticas diferentes a lo largo del mundo y desde diferentes períodos de este siglo que marcan la historia del cine. Los usuarios pueden manipular pantallas táctiles y maletines interactivos para escuchar los puntos de vista de los personajes y examinar con detenimiento objetos, reportajes y recuerdos cruciales para sus épocas (fig. 3).

A la complejidad de esta instalación *new media* precoz se añade una pantalla táctil que muestra a todas las mujeres reunidas en una mesa, a la manera de Judy Chicago. Los espectadores pueden tocar los rostros de los personajes para desencadenar una serie de conversaciones entre dos mujeres de diferentes épocas, lugares e imaginarios. Uno de mis intercambios favoritos se da entre Emma, la anarquista de los años 30, y Zira, la programadora de los 90:

**Zira: Tenemos que poner en marcha un sistema, de lo contrario el planeta morirá.  
Emma: No hay reglas para los hambrientos.  
Zira: El problema es demasiado grande ahora. En los años 90 sufrimos una enorme sobrepoblación.  
Emma: La única respuesta es educar a las mujeres.  
Zira: Exactamente para eso necesitamos un sistema.**

Lo que deja bien claro Scott en *Frontiers of Utopia* (*Fronteras de la Utopía*) a sus diversos espectadores unidos en la lucha contra las disputas de la historia, es que la propia complejidad, el sistema tecnológico en constante expansión, con su mezcla de materiales de archivo y bases de datos, no proporciona la única respuesta a los dilemas del futuro. Aunque su título ciertamente reconoce la fascinación por el futuro, el magnetismo de sus objetos interactivos enfrenta al usuario con el enigmático intervalo de los presentes que pasan. Las interfaces magnéticas de los maletines de Scott, que permiten a los usuarios pulsar las teclas de los iconos que activan las narraciones contrapuestas sobre su particularidad histórica, sitúan la nueva experiencia cinematográfica en los archivos incomparables del tiempo y del espacio. El resultado es lo que yo entiendo como una puesta en escena dinámica de la apreciada paradoja de la memoria dividida de Deleuze, “una memoria para dos personas o una memoria para varios” (Deleuze, 1986, p. 116), “mémoire à deux, d’une mémoire à plusieurs” (Deleuze, 1985, p. 153). Construyendo “alternativas indecibles” inscritas literalmente en el mantel de la historia (*entre nappes de passé*),

**Zira: The problem is too big now.  
In the 90s we suffer from massive overpopulation.  
Emma: The only answer is to educate the women.  
Zira: Exactly for that we need a system.**

What Scott’s *Frontiers of Utopia* makes clear to its diverse users gathered together in struggle with the differends of history is that complexification itself, the ever expanding system of technology with its mixture of archival matters and database materials, does not provide the sole answer to dilemmas of the future. While her title certainly acknowledges the pull of the future, the magnetism of her interactive objects faces the user with the enigmatic interval of passing presents. The magnetic interfaces of Scott’s suitcases, which permit the users to touch keys to material icons that catalyze conflicting narratives about their historical particularity, ground the new cinematic experience in the impossible archives of time and space. The result is what I appreciate as a dynamic staging of Deleuze’s cherished paradox of split memory, “a memory for two people or a memory for several” (Deleuze, 1986, p. 116) “mémoire à deux, d’une mémoire à plusieurs” (Deleuze, 1985, p. 153). Constructing “undecidable alternatives” inscribed literally on the table cloth of history (*entre nappes de passé*), Scott far exceeds the representation of the impossible “world-memory” so admired by Deleuze in the cinema of Alain Resnais: “the different levels of past no longer relate to a single character, a single family, or a single group, but to quite different characters as to unconnected places which make up a world-memory” (Deleuze, 1986, pp. 116-117).

#### **Interactivities**

Of course, key to the enactment of undecidable alternatives is an aesthetic practice committed to the unpredictabilities ties of interactivity, a practice both that solicits the user to respond to a set of predetermined choices and that gives itself over to the users’ momentary staging of a work whose algorithms leave it incomplete. In one of the most thoughtful contributions to the gargantuan catalogue coming out of the ZKM “Future Cinema” exhibition, “The Relation-Image,” Jean-Louis Boissier reflects on the aesthetic of interactivity shaping his experiments with new media, since the days when he designed the electronic interfaces for Lyotard’s *Les Immatériaux* and culminating in his decade-long digital encounter with the works of Rousseau. During that time, Boissier created his interactive installations of the *Confessions* et *Rêveries* and developed an interactive electronic version of Rousseau that was published by Gallimard. Characteristic of this digital book project is Boissier’s experimentation with video inserts of particularly fetishistic moments of the text, with recreations of the motion and movement inherent

Scott supera con creces la representación de la incomparable “memoria del mundo” tan admirada por Deleuze en el cine de Alain Resnais: “los diferentes niveles del pasado ya no se relacionan con un solo personaje, una sola familia o un solo grupo, sino con personajes muy diferentes, así como a lugares desconectados que constituyen una memoria mundial” (Deleuze, 1986, pp. 116-117).

### Interactividades

Por supuesto, la clave para la puesta en escena de alternativas indecibles es una práctica estética comprometida con los vínculos impredecibles de la interactividad, una práctica que insta al usuario a responder a un conjunto de elecciones predeterminadas y que se entrega a la momentánea representación por parte de los usuarios de una obra cuyos algoritmos la dejan incompleta. En una de las aportaciones más reflexivas del inmenso catálogo de la exposición *Future Cinema* del ZKM, “The Relation-Image,” Jean-Louis Boissier reflexiona sobre la estética de la interactividad que ha configurado sus experimentos con los nuevos medios, desde que diseñó las interfaces electrónicas para *Les Immatériaux* de Lyotard, hasta su encuentro con las obras de Rousseau, prolongado durante una década. Durante ese tiempo, Boissier creó sus instalaciones interactivas de *Confessions et Rêveries* (*Confesiones y recuerdos*) y desarrolló una versión electrónica interactiva de Rousseau que fue publicada por Gallimard. Lo característico de este proyecto de libro digital es la experimentación de Boissier con inserciones en vídeo de momentos particularmente fetichistas del texto, con recreaciones de la cadencia y del movimiento inherentes a la narrativa de Rousseau, así como de reflexiones digitales acerca del propio intervalo de tiempo. El resultado es un proyecto estético deudor de la particular teoría de la interactividad de Boissier al dialogar con los libros de cine de Deleuze.

**Si podemos imaginar la *relación* como una forma, podemos concebir una imagen-relación capaz de ser producida por un nuevo tipo de perspectiva. A esa perspectiva, que hace referencia a la óptica, se le puede añadir una dimensión relacionada con el comportamiento relacional. Dentro de esta perspectiva interactiva, la interactividad mantiene la posición que ocupa la geometría en la perspectiva óptica. Podríamos llegar a decir que, si la perspectiva es lo que nos permite capturar o construir una representación visual, la perspectiva interactiva es igualmente capaz de apoderarse [saisir] o modelar relaciones. Esta perspectiva interactiva proyecta las interrelaciones en un espacio relacional. (Boissier, 2003, p. 403)**

in the Rousseauesque narrative, as well as with digital reflections on the interval of time itself. The result is an aesthetic project indebted to Boissier’s particular theorization of interactivity as it dialogues with the cinema books of Deleuze.

**If we can imagine *relation* as a form, we can conceive of a relation-image capable of being produced by a new type of perspective. To that perspective which refers to optics can be added a dimension relating to relational behavior. Within this interactive perspective, interactivity holds the position held by geometry in optical perspective. We could go so far as to say that, if perspective is that by which we can capture or construct a visual representation, interactive perspective is equally capable of seizing [saisir] or modeling relations. This interactive perspective projects relationships into a relational space. (Boissier, 2003, p. 403)**

In *Moments de Jean Jacques Rousseau*, the reader of the text is transformed into an interactive participant of touch and sight as she moves in and out of the historical past, the current moment, and the future reconfiguration of the texts as the interactive tracking morphs the text into hypertextual fragments. Two structural features are particularly fascinating in how they overlap. One is Boissier’s insistence on experimenting with hardware and software that permits the viewer of video to move horizontally and vertically, and thus in and out of time and focus.

**For all the sequences in *Moments*, I placed a digital camera onto a motorized panoramic head, which I had built with sufficient precision in the degrees of rotation as to achieve just such an interactive panorama. As the starting and ending positions were precisely marked during shooting, the image sequences submit themselves naturally to visual on-screen development, to looping, and to internal bifurcations. It is this equivalence of the movement with the human gaze [*du regard*], by controlling the movement of the image, that the reader explores each sequence. (Boissier, 2003, p. 401)**

Within the video sequence itself, Boissier cuts one frame out of ten resulting in what Mary Ann Doane seems to regret as an acknowledgment of “the temporal lapse, the lost time inherent in the cinematic representation of movement” (Doane, 2002, p. 214). But rather than marshalling the cut as what Doane (2012) calls an ellipsis through which “time becomes delimitable, commodifiable, objectlike” (p. 218). Boissier stages the cut as time’s irrational interval itself, as that more baroque ellipsis that gives rise neither to objects nor to commodities but to concepts, relations, and events. Thus, the other structural device crucial to *Moments* is the user’s interactive fractalization of text through which time and thought are channeled to dwell in the interval of impossibility itself. Crucial to Boissier’s project is the interface of computing and interaction that constitutes the virtual ground giving rise to the poesis or thought of new media art.

**In a computer cinema, the logical relation to the Real is not canceled or diminished, but rather transformed, emphasized (...) the various domains of interactivity open up this variability (...) an interactive object’s degree of openness is linked (...) to its increasing perfection**



Figura 3. Jill Scott, *Frontiers of Utopia*, 1995.

Figure 3. Jill Scott, *Frontiers of Utopia*, 1995.

En *Moments de Jean Jacques Rousseau*, el lector del texto se transforma en un participante interactivo por medio del tacto y la vista, a medida que entra y sale del pasado histórico, el momento actual y la futura reconfiguración de los textos a medida que el seguimiento interactivo transforma el texto en fragmentos hipertextuales. Dos de sus características estructurales son particularmente fascinantes por la forma en que se superponen. Una de ellas es la insistencia de Boissier en experimentar con hardware y software, algo que permite al espectador del vídeo moverse horizontal y verticalmente y, por lo tanto, dentro y fuera del tiempo y el enfoque.

**Para cada una de las secuencias de *Moments*, coloqué una cámara digital sobre un cabezal panorámico motorizado, que había construido con la suficiente precisión en los grados de rotación como para conseguir un panorama tan interactivo. Como las posiciones inicial y final se marcaron con precisión durante el rodaje, las secuencias de imágenes se someten de forma natural al desarrollo visual en pantalla, a los bucles y a las bifurcaciones internas. Es esta equivalencia del movimiento con la mirada humana [*du regard*], controlando el movimiento de la imagen, es lo que el lector explora en cada secuencia. (Boissier, 2003, p. 401)**

En la propia secuencia de vídeo, Boissier recorta un fotograma de cada diez, lo que Mary Ann Doane parece reprochar como reconocimiento del “lapso temporal, el tiempo perdido inherente a la representación cinematográfica del movimiento” (Doane, 2002, p. 214). Pero más que organizar el corte, como lo que Doane (2012) llama una elipsis a través de la cual “el tiempo se vuelve delimitable, mercantilizable, cosificable” (p. 218). Boissier trata el corte como el propio intervalo irracional del tiempo, como esa elipsis más barroca que da origen no a objetos ni a mercancías, sino a conceptos,

**[read, “complexification”] in the management of its internal relations (...) being able to respond to the demands of external interactions and to the mutations of its environment. (Boissier, 2003, p. 405)**

While Boissier provides his users with the option of inhabiting the intervals of history, of moving between the “here” while etching a virtual hypertext of the future, other artists have seized on the internal relations of the computing machine to situate the user more solidly in the shifting intervals of passing presents.

Take the simple internet art project, “Expand,” by Shu Leah Cheang, the self-proclaimed de-territorialized internet artist, the global creator without a local address (Cheang, 2001).<sup>4</sup> Published in the “NetNoise” issue of *CTHEORY Multimedia*, “Expand” appropriates footage from Cheang’s extravagantly parodic sci-fi porn film *I.K.U.*, which parodies the internet proliferation of racialized Asian porn (Chun, 2006).<sup>5</sup> In this subtly machinic net.art piece, Cheang stages the interval of digital frames versus cinema frames: 30 frames per digital second, 30 frames per cinema sequence (Cheang, 2001).<sup>6</sup> The yellow dial intersecting the image strip permits the user to move back and forth in time and movement between and within particular eroticized image-times, catalyzed independent image and sound tracks in the style of the noosignes. By turning the internet interface into something of a manual scratch device, Cheang permits the user to expand the narrative in shuffling mode. In dialogue with the



relaciones y acontecimientos. Así, el otro dispositivo estructural crucial en *Moments* es la fractalización interactiva del texto por parte del usuario, a través de la cual el tiempo y el pensamiento son canalizados para habitar en el intervalo de la imposibilidad misma. Un aspecto crucial para el proyecto de Boissier es la interfaz informática y la interacción que constituye la base virtual que da lugar a la poesis o al pensamiento del arte de los nuevos medios.

**En el cine informático, la relación lógica con lo real no se anula ni se disminuye, sino que se transforma, se enfatiza (...) los distintos ámbitos de la interactividad abren esta variabilidad (...) el grado de apertura de un objeto interactivo está ligado (...) a su creciente perfección [lectura, “complejidad”] en la gestión de sus relaciones internas (...) siendo capaz de responder a las exigencias de las interacciones externas y a las mutaciones de su entorno. (Boissier, 2003, p. 405)**

Mientras que Boissier ofrece a sus usuarios la opción de habitar los intervalos de la historia, de moverse entre el “aquí” mientras graban un hipertexto virtual para el futuro, otros artistas han aprovechado las relaciones internas de la informática para situar al usuario más sólidamente en los intervalos cambiantes de los presentes que pasan.

Tomemos como ejemplo el sencillo proyecto de arte en Internet, “Expand,” de Shu Leah Cheang, el autoproclamado artista desterritorializado de Internet, el creador global sin dirección local. (Cheang, 2001).<sup>4</sup> Publicado en la edición “NetNoise” de *CTHEORY Multimedia*, “Expand” se apropia de material de la paródica y extravagante película pornográfica de ciencia ficción *I.K.U.* de Cheang, que parodia la proliferación de pornografía asiática racializada en internet (Chun, 2006).<sup>5</sup> En esta obra de net.art sutilmente mecanizada, Cheang representa el intervalo de fotogramas digitales frente a fotogramas de cine: 30 fotogramas por segundo digital, 30 fotogramas por secuencia cinematográfica (Cheang, 2001).<sup>6</sup> El dial amarillo que cruza la franja de la imagen permite al usuario moverse hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, y el movimiento entre y dentro de tiempos de imagen erotizados particulares, la imagen catalizada independiente y las pistas de sonido al estilo de los noosignos. Al convertir la interfaz de Internet en una especie de dispositivo manual, Cheang permite al usuario ampliar la narrativa de forma aleatoria. En diálogo con el colectivo feminista de nuevos medios de principios de los noventa, VNS Matrix, el proyecto se enmarca dentro de la resistencia política de Cheang a la tendencia tecnológica masculina de

early nineties feminist new media collective, VNS Matrix, the project is framed by Cheang’s political resistance to the male technodrive of digital complexification. Cheang writes that she wishes to “expand” VNS Matrix’s mantra, “The clitoris is a direct line to the matrix” by claiming, “The Pussy is the matrix.”

**I am looking at a wireless digital mobile present with no portal to channel us; built in memory flash and gigabyte hard drive as delivered at birth; genetic mutation for the ALL NEW GEN. The merge is complete. We ride on the fantasy. Living comfortably with the monster within, I assign my body as a self-programmed, self-generative sexual unit. This body functions with an operating system that requires version update and memory upgrade. The unlikely future has come and gone. The retro future could be the next comeback. (Cheang, 2000)<sup>7</sup>**

While Cheang’s net.art depends on the retro-future fantasy of a self-generative sexual unit, the Japanese artist, Masayuki Akamatsu, takes for his digital subject the transferential split of time itself. In his installation *Time Machine!*, the users approaching the console of this piece have their portraits image captured by a video camera and transferred onto a projection facing them (Akamatsu, 2002).<sup>8</sup> The image itself then becomes pixilated, extended, multiplied, and inverted in relation to the user’s manipulation of a trackball (fig. 4). A turn to the left travels the image back into time where it seems to split into a kind of unconscious free-fall. The presence of the moment here gives way to the fracture and dislocation of time travel —a state previously known to man only through the unconscious or through literary and cinematic fiction. A turn to the left travels the image back from the future into the present. Exhibited here, however, is a present whose image structure never appears to be constant. Through pixilated imagery that moves right, into the future, it remains open to the vicissitudes of the video image’s instantiation in time and the subject’s entrapment in the doublings of time itself. Ask yourself if you’re not witnessing something of a digital image-crystal that embodies what Deleuze calls the most fundamental operation of time:

**time has to split itself in two at each moment as present and past, which differ from each other in nature, or, what amounts to the same thing, it has to split the present in two heterogeneous directions,**

la complejidad digital. Cheang escribe que ella desea “expandir” el mantra de VNS Matrix, “El clítoris es una línea directa a la matriz” reivindicando que, “El coño es la matriz.”

**Miro un móvil digital inalámbrico actual sin acceso a ningún puerto que nos canalice; memoria flash incorporada y disco duro de gigabytes tal y como fue entregado al nacer; mutación genética para el ALL NEW GEN. La fusión se ha completado. Nos dejamos llevar por la fantasía. Viviendo cómodamente con el monstruo interior, designo mi cuerpo como una unidad sexual auto-programada y auto-generativa. Este sistema funciona con un sistema operativo que requiere la actualización de la versión y la actualización de la memoria. El futuro improbable ha llegado y se ha ido. El futuro retro podría ser el próximo regreso. (Cheang, 2000)<sup>7</sup>**

Mientras que el net.art de Cheang está sujeto a la fantasía retro-futurista de una unidad sexual auto-generativa, el artista japonés, Masayuki Akamatsu, toma como tema digital la propia división transferencial del tiempo. En su instalación *Time Machine!*, los usuarios que se aproximan a la consola de esta pieza obtienen retratos suyos que una videocámara captura y proyecta frente a ellos (Akamatsu, 2002).<sup>8</sup> La imagen en sí se pixelará, ampliará, multiplicará e invertirá en relación con la manipulación de una rueda de desplazamiento por parte del usuario (fig. 4). Un giro a la izquierda hace retroceder la imagen en el tiempo, donde parece dividirse en una especie de caída libre inconsciente. La presencia del momento aquí da paso a la fractura y dislocación del viaje en el tiempo —un estado previamente conocido por el hombre sólo a través del inconsciente o, en su defecto, a través de la ficción literaria y cinematográfica. Un giro a la izquierda hace retroceder la imagen desde el futuro hasta el presente. Sin embargo, aquí se exhibe la imagen de un presente cuya estructura nunca parece ser constante. A través de imágenes pixeladas que se mueven hacia el futuro, estas permanecen abiertas a las vicisitudes de la instanciación de la imagen de video en el tiempo y el atrapamiento del sujeto en las duplicaciones del tiempo mismo. Pregúntense si no están siendo testigos de algo parecido a una imagen-cristal digital que encarna lo que Deleuze considera la operación más fundamental del tiempo:

**es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se dirige hacia el futuro y otra que regresa al pasado. (Deleuze, 1986, p. 81)**

En este sentido, estar “dentro” del estado mecánico del tiempo, es estar siempre confrontado con el tacto, el giro, la visión y el pensamiento del intervalo como un giro reincidente del tiempo.

#### Autómatas codificados

No es de extrañar, sin embargo, que muchos filósofos del cine citen esta visualización mecánica no como un signo de que el cine perderá en el futuro, sino de su paso ontológico por el presente. Uno de los filósofos que ha escrito con elegancia sobre los libros de cine de Deleuze se fija directamente en la autopresentación digital como un procedimiento que amenaza la promesa de la memoria cinematográfica. Recordando las expresiones de ambivalencia digital de Deleuze, Jacques Rancière advierte que,

**one of which is launched toward the future while the other falls into the past. (Deleuze, 1986, p. 81)**

To be “in” the machinic state of time, in this sense, is to be always, confronted with the touch, turn, vision, and thought of the interval as the recombinant turning of time.

#### Coded automatons

It should be no surprise, however, that such machinic display would be cited by many philosophers of cinema not as a sign of cinema’s lasting into the future but of its ontological passing in the present. One philosopher who has written elegantly on Deleuze’s cinema books sets his sites directly on digital autopresentation as a procedure that threatens the promise of cinematic memory. Recalling Deleuze’s expressions of digital ambivalence, Jacques Rancière warns that

**Information is not memory. It is not for memory that it accumulates; it labors only for its own profit. And this profit is that everything is immediately forgotten for the affirmation of the sole abstract truth of the present and that it affirms its power as the only thing up to this truth. The reign of the informational present rejects out of hand, as unreal, what is other than homogeneous process and what’s indifferent to its autopresentation. (Rancière, 2001, p. 202)**

This is precisely the same sort of logic with which Deleuze voices his caution about informational culture at the conclusion of *Cinema 2*. To Deleuze, the autopresentation of new media threatens the liveness of cinematic automata that invigorates modern cinema with a new spirit. What he calls the new electronic automatism threatens to dissolve the cinematic inspiration of dreams and mystery into the neutral zone of random information bits indiscriminately traversing the wired membrane of gawkers and insomniacs (Deleuze, 1986, p. 265).

Yet, Deleuze is not ready to abandon the allure of a newly constituted cinematic object, one that is in perpetual flux on the data screen through which a new image can spring up from any point of the preceding image. Losing its directional privilege, the organization of cinematic space moves out of the theatre into the fractal zones of high speed ports, mobile computing, global positioning interfaces, and, more frequently, embedded information chips. Here the admiration for the colossal cinematic screen gives over to the allure of the miniaturized information tablet, an opaque surface carrying instantaneous downloads through which the sacrality of cinema’s givens are forever rendered obsolete: “information replacing nature, and the brain-city, the third eye, replacing the eyes of nature” (Deleuze, 1986, p. 265).

**La información no es memoria. No es por la memoria por lo que se acumula; trabaja sólo para su propio beneficio. Y su beneficio está en que todo se olvide de inmediato para afirmar así la única verdad abstracta del presente y afirmarse ella misma en su poder como la única que está a la altura de esta verdad. El reinado del presente informativo rechaza de plano, como irreal, lo que no es un proceso homogéneo y lo que es indiferente a su autopresentación. (Rancière, 2001, p. 202)**

Esta es precisamente la misma lógica con la que Deleuze expresa su cautela sobre la cultura de la información al final de *Cinema 2*. Para Deleuze, la autopresentación de los nuevos medios amenaza la vivacidad de los autómatas cinematográficos que revitalizan el cine moderno con un nuevo espíritu. Lo que él llama “el nuevo automatismo electrónico” amenaza con disolver la inspiración cinematográfica de los sueños y el misterio en la zona neutra de los bits de información aleatorios que atraviesan indiscriminadamente la membrana conectada de los mirones y los insomnes (Deleuze, 1986, p. 265).

Sin embargo, Deleuze no está dispuesto a abandonar la seducción de un objeto cinematográfico recién constituido, que está en perpetuo flujo en la pantalla de datos y a través del cual puede surgir una nueva imagen a partir de cualquier punto de la imagen anterior. Con la pérdida de su privilegio direccional, la organización del espacio cinematográfico se traslada desde el teatro a las zonas fractales de los puertos de alta velocidad, las tecnologías móviles, los dispositivos GPS y, con más frecuencia, a los chips de información integrados. Aquí la admiración por la colosal pantalla cinematográfica se entrega al encanto de las tabletas de información miniaturizada, una superficie opaca que transporta descargas instantáneas a través de las cuales la sacralidad de los dones del cine se vuelve obsoleta para siempre: “La información reemplazando a la naturaleza, y el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplazando a los ojos de la naturaleza” (Deleuze, 1986, p. 265).

Ningún artista ha utilizado mejor el autómata recientemente codificado que Mark Hansen y Ben Rubin en su proyecto de colaboración, *Listening Post*. En esta hipnótica instalación que asume una velocidad y vida propias, los artistas muestran fragmentos de información redactados por un software de recopilación de datos que “rastrea” la red escuchando en salas de chat activas y foros activos en línea, grupos de noticias y canales de comunicación. Cosechando fragmentos de lenguaje del glosario del chat y de la memoria global de los presentes que pasan, los artistas los transfieren en una serie de instantáneas de la información que fluyen a través de una red interconectada de unas 230 pantallas LEDs en miniatura (fig. 5). Aquí el movimiento

No artists have staged the newly coded automaton better than Mark Hansen and Ben Rubin in their collaborative project, *Listening Post*. In this hypnotic installation that takes on a speed and life of its own, the artists display worded bits of information gleaned by data collection software that “crawls” the web and listens to active chat rooms and online forums, news groups, and communication channels. Reaping snippets of language from the glossalia of global chat and the world memory of passing presents, the artists stream them in a series of information snapshots that flows through an interconnected grid of some 230 miniature LED screens (fig. 5). Here cinematic motion shows itself as the coded automata of the passing presents of the new data archive, the NetNoise of hits, chat, traffic, instant messaging, and web sampling. An automated voice reads some snippets aloud in a way that reenlivens Deleuze’s cherished split of pure sound from cinematic image. Is the sounding a repetition of quotation or a sounding of generated digitext separated from the installation’s whirl and hiss of the movement of data bits.

In the eerily greenish hues of *Listening Post*, information is memory, *pace* Rancière, but of the kind literally suspended in the interval of time’s code. As Tim Griffin so eloquently describes this enlivening digital memory archive,

**The daily cycle of human rhythms becomes discernable across time zones, with domestic discussions often turning up in the morning, while politics and sex dominate the discussions at night. Over the course of weeks, one discerns a cultural subconscious. The currents of opinion and attention today, for example, might surround questions of war abroad, or ruminations on security issues at home, which accumulate like so many drops of rain. (Griffin, 2002)**

Doesn’t this performative grid of so many interconnected screens and sites bring to life the very kind of automatism which Deleuze identifies as the soul of modern cinema? Is this not an electronic resurgence of what he describes as “the material automatism of images which produces from the outside a thought which it imposes,



Figura 4. Masayuki Akamatsu. *Time Machine!* 2002.

Figure 4. Masayuki Akamatsu. *Time Machine!* 2002.

cinematográfico se revela como autómatas codificados de los presentes que pasan de los nuevos archivos de datos, el NetNoise de accesos, el chat, el tráfico, la mensajería instantánea y el muestreo web. Una voz automatizada lee algunos fragmentos en voz alta, como reviviendo la separación que hace Deleuze del sonido puro y la imagen cinematográfica. ¿Es la resonancia de una repetición de una cita o un resonar de un texto digital generado, separado del murmullo de la instalación y del siseo del movimiento de los bits de datos?

En los misteriosos tonos verdosos de *Listening Post*, la información es memoria, *de acuerdo con* Rancière, eso sí, pero del tipo de memoria que se encuentra literalmente suspendida en el intervalo del código del tiempo. Tal y como Tim Griffin describe tan elocuentemente este animado archivo de memoria digital,

**El ciclo diario de ritmos humanos se hace perceptible a través de las zonas horarias; las discusiones domésticas a menudo aparecen por la mañana, mientras que la política y el sexo dominan las discusiones por la noche. En el transcurso de las semanas, uno es capaz de distinguir un subconsciente cultural. Las corrientes de opinión y la atención de hoy, por ejemplo, podrían rondar las cuestiones de la guerra en el extranjero, o las reflexiones sobre cuestiones de seguridad en casa, que se acumulan como muchas gotas de lluvia. (Griffin, 2002)**

¿Este entramado performativo de tantas pantallas y sitios interconectados no da vida al mismo tipo de automatismo que Deleuze identifica como el alma del cine moderno? ¿No podría tratarse de un resurgimiento electrónico de lo que él describe como “el automatismo material de las imágenes que produce desde el exterior un pensamiento que se impone, como algo inconcebible en nuestro automatismo intelectual” (Deleuze, 1986, p. 179). ¿No serán los nuevos generadores de software que archivan los autómatas intelectuales y que habitan en las membranas conectadas de la cultura digital, la nueva fuente del creciente pensamiento del intervalo irracional? ¿Acaso *Listening Post* no se adapta al mismo tiempo que se

as the unthinkable in our intellectual automatism” (Deleuze, 1986, p. 179). Might not the software generators that archive the intellectual automata inhabiting the wired membranes of online data culture be themselves the new source of the surging thought of the irrational interval? Doesn’t *Listening Post* appropriate while resist the flattening drive of information’s surveillance to cast it in the glow of electronic Nature anew? This is the resistant interval, as David Rodowick so elegantly puts it,

**That restores a belief in the virtual as a site where choice has yet to be determined, a reservoir of unthought yet immanent possibilities and modes of existence. In this respect, the utopian aspect of philosophy and art is the perpetuation of a memory of resistance. This is a resistance to habitual repetition—a time that is calculated, rationalized, and reified. But it is also resistance to all forms of commerce or exchange, whether in the form of communication or that of commodities. (Rodowick, 1997, p. 204)**

#### Overtures to the future

Put otherwise, the utopian aspect of a philosophy of resistance might be what engages the future, the avant-garde, as more than the habitual repetition of the “pull forward” of the techno-scientific system. Such an engagement in the future has been at the forefront of the philosophical thought shaping *Medium Philosophicum*. Encouraging resistance to the flattening hegemony of American film and television, Jacques Derrida warns Bernard Stiegler that “the



resiste al impulso aplastante de la vigilancia de la información para arrojarla nuevamente al esplendor de la naturaleza electrónica? Este es el intervalo resistente, en palabras de David Rodowick,

**Que restaura la creencia en lo virtual como un lugar donde la elección aún está por determinar, lo virtual como un reservorio de posibilidades y modos de existencia inimaginables pero inmanentes. En este sentido, el aspecto utópico de la filosofía y el arte es la perpetuación de una memoria de resistencia. Esta es una resistencia a la repetición habitual —a un tiempo que es calculado, racionalizado y reificado. Pero también es una resistencia a todas las formas de comercio o intercambio, ya sea en forma de comunicación o de mercancías. (Rodowick, 1997, p. 204)**

### Propuestas para el futuro

Dicho de otro modo, el aspecto utópico de una filosofía de la resistencia podría ser lo que compromete el futuro, la vanguardia, como algo más que la repetición habitual del “avance” del sistema tecnocientífico. Este compromiso con el futuro ha estado en la vanguardia del pensamiento filosófico que ha dado forma a *Medium Philosophicum*. Alentando a resistir a la hegemonía aplastante del cine y la televisión estadounidenses, Jacques Derrida advierte a Bernard Stiegler que “el imperativo categórico, el requisito incondicional de toda negociación [sobre el futuro de las nuevas formas y medios de comunicación] es dejar el futuro para el futuro, en todo caso dejar abierta la posibilidad del futuro” (Derrida & Stiegler, 1966, p. 98). ¿Podríamos imaginar un Cine del Futuro en el que el futuro del futuro mismo pueda dar lugar a un pensamiento que supere el intervalo irracional del presente que pasa? ¿Podría haber una estrategia de performance digital en la que el propio sistema, como autómatas de datos y pantalla de pensamiento, sature ahora su memoria almacenando el futuro, reavivando la frase de Lyotard, y perdiendo así su privilegio de ser un punto inaprehensible a partir del cual, sin embargo, el tiempo siempre debería repartirse entre el “aún no” del futuro y el “ya no” del pasado? ¿Qué podría haber dicho Deleuze, por ejemplo, sobre la interacción con el cine de los desarrollos acelerados de la tecnología informática afectiva, la inteligencia artificial y los bots virtuales interactivos? Se me vienen a la mente algunos tipos de agentes interactivos como, por ejemplo, *Sinking Feeling* de Ken Feingold (2001), *Agent Ruby* de Lynn Hershman y *Prosthetic Head* de Stelarc. Se trata de webs interactivas y seres artificiales que están programados para interactuar con el espectador a través de texto y el software de reconocimiento web.

### **¿Podríamos imaginar un Cine del Futuro en el que el futuro del futuro mismo pueda dar lugar a un pensamiento que supere el intervalo irracional del presente que pasa?**

***Could we imagine a Future Cinema in which the future of the future itself might give rise to thought exceeding the irrational interval of the passing present?***

categorical imperative, the unconditional requirement of all negotiation [over the future of new forms and outlets of media] is to leave the future to the future, in all events to leave open the possibility of the future” (Derrida & Stiegler, 1966, p. 98). Could we imagine a Future Cinema in which the future of the future itself might give rise to thought exceeding the irrational interval of the passing present? Might there be a strategy of digital performance in which the machinic itself, as data automaton and screen of thought, now saturates its memory by stocking the future, to rekindle the phrase of Lyotard, by thus losing its privilege of being an ungraspable point from which, however, time should always distribute itself between the “not yet” of the future and the “no longer” of the past? What might Deleuze have had to say, for instance, about the interface with cinema of accelerating developments in affective computing, Artificial Intelligence, and interactive virtual bots? I’m thinking of the kinds of interactive agents existing as, say, Ken Feingold’s *Sinking Feeling* (2001), Lynn Hershman’s *Agent Ruby* and Stelarc’s *Prosthetic Head*. These are interactive web and prosthetic beings who are programmed to interact with the viewer through text and web recognition softwares. Appearing to the users as interactive agents projected on screens, they respond uncannily to conversations in the passing present. The frequent result of the exchange, via the digital vicissitudes of recognition and scansion, is a response by the virtual bot that reinscribes ontology in the thought of new media exchange. When Feingold tells the bot of *Sinking Feeling*, “I’m just curious what you were thinking about,” he receives a response whose playful philosophical import far exceeds the reflexivity of the question: “how do you know I AM what thinking about?” What is particularly innovative about these digital beings who embody the complexities of psychic scansion is how they are programmed as open systems —they do more than perform the archive of the past. Their performance is contingent on the archive of the future, since their responses become more complex and sophisticated as they interact with successive visitors in the future.



Figura 5. Mark Hansen y Ben Rubin, *Listening Post*, 2002. Fotografía de David Allison

Figure 5. Mark Hansen and Ben Rubin, *Listening Post*, 2002. Photograph by David Allison.

Mostrándose ante los usuarios como agentes interactivos proyectados en las pantallas, responden asombrosamente a las conversaciones en el presente que pasa. El resultado más frecuente del intercambio, a través de las vicisitudes digitales de reconocimiento y escaneo, es una respuesta del bot virtual que reinscribe la ontología en el pensamiento del intercambio de nuevos medios. Cuando Feingold le dice al bot de *Sinking Feeling*, “Sólo tengo curiosidad por saber en qué estabas pensando,” recibe una respuesta cuya importancia filosófica juguetona excede con creces la reflexividad de la pregunta: “¿Cómo sabes que YO ESTOY pensando algo?” Lo que es particularmente innovador acerca de estos seres digitales, que encarnan las complejidades de la exploración psíquica, es la forma en que están programados como sistemas abiertos —hacen algo más que interpretar el archivo del pasado. Su función depende del archivo del futuro, ya que sus respuestas se vuelven más complejas y sofisticadas a medida que interactúan con sucesivos visitantes.

El futuro impredecible, como una especie de nuevo intervalo irracional en el presente, uno que marca el “todavía no” del presente y el “ya no” del pasado, bien podría programarse para oponerse a cualquier repetición habitual de *Future Cinema*. Me gustaría concluir recurriendo a una instalación, *n-cha(n)t* (2001) del artista canadiense David Rokeby, que relaciona la resistencia futura del archivo codificado con la memoria global de la informática interactiva. Para este proyecto, Rokeby instala una serie de ordenadores y monitores interconectados, entre 6 y 12, que responden a la presencia del usuario a través de sensores y micrófonos. Cuando el sensor del ordenador reconoce la presencia del usuario, la imagen de vídeo solicita la interacción verbal con el usuario, que a continuación se une a los demás en la sala mediante frases en los diversos micrófonos conectados a las pantallas en todo el espacio. Esta performance pública e interactiva se vuelve extrañamente privada ya que el micrófono funciona como amortiguador del sonido al incorporarlo a la red de ordenadores en lugar de amplificarlo a los demás usuarios por medio de altavoces en la

The unpredictable future, as something of a new irrational interval in the present, one that marks the “not still” of the present and the “no longer” of the past, may well be programmed to engage in resistance to any habitual repetition of Future Cinema. I would like to conclude by turning to one such installation, *n-cha(n)t* (2001) by the Canadian artist, David Rokeby, that aligns the future resistance of the coded archive with the world-memory of interactive computing. For this project, Rokeby installs a series of interconnected computers and monitors, from 6 to 12, that respond to user presence through sensors and microphones. When the computer’s sensor acknowledges the presence of the user, its video image solicits verbal interaction with the user, who then joins others in the room by speaking phrases into the various microphones attached to screens throughout the space. This public, interactive performance is rendered strangely private since the microphone works to deaden sound by incorporating it into the computer network rather than amplifying it via speakers to others in the room. Emphasizing a theoretical shift crucial to many of the artistic projects discussed in *Medium Philosophicum*, Rokeby hereby stages a digital dynamic of scansion rather than a cinematic performance of projection.

What’s more, the phrases uttered by the speaker interact with those internalized bits spoken by others to create something of a new emergent language, a new recombinant generator of what might come to be (...) thought. “What each computer speaks is meaningless in itself,” says Rokeby. “Taken

sala. Haciendo hincapié en un cambio teórico crucial para muchos de los proyectos artísticos discutidos en *Medium Philosophicum*, Rokeby pone en escena una dinámica digital de escansión en lugar de una representación cinematográfica de proyección.

Asimismo, las frases pronunciadas por el interlocutor interactúan con los bits internalizados que otros pronuncian para crear una especie de nuevo lenguaje emergente, un nuevo generador recombinante de lo que podría llegar a ser (...) pensamiento. “Lo que dice cada ordenador no tiene sentido en sí mismo,” dice Rokeby. “Estas frases tomadas en conjunto trazan la trayectoria de una narrativa de comunicación en desarrollo (...) palabras compartidas, sin sentido que centellean con apariencia de significado” (Ditta, 2004, p. 37). Lo que es crucial para esta instalación en constante evolución es que su funcionamiento sigue dependiendo de las expectativas de futuro. Requiere la interacción con interlocutores humanos potenciales que, como agentes reflexivos del acontecimiento, constituyen la “atracción” del futuro informacional en el intervalo digital irracional entre retro-futuros. Esto supone un maravilloso reajuste del mostraje Deleuziano, basado, como recordarán, en “la unión del antes y el después en un devenir.” La paradoja del nuevo retro-futuro es que “el después de” se inscribe ahora como “lo archivable,” que aguarda los datos del futuro en aras del despliegue narrativo de la comunicación de Rokeby. Su *n-cha(n)t* también proyecta, en muchos niveles, la consagración del nuevo automatismo a la voluntad y a la atracción del futuro, “puesto al servicio de una voluntad poderosa, oscura y condensada del arte, que aspira a desplegarse a través de movimientos involuntarios que, sin embargo, no la limitan” (Deleuze, 1986, p. 266).<sup>9</sup> Lo que sigue estando en juego, aunque con una diferencia cuantitativa, es el prolongado intervalo de la lucha interna del cine con la temporalidad de la informática. Algo esencial para este concepto del intervalo no es su relación lógica con el todo, sino su fuerza filosófica como el mostraje irreductible del devenir. ¿No podría esta base interconectada ser la que sustenta el pensamiento barroco de n-cha(n)ted del propio cine del futuro?

1. Renate Ferro, Screen Memory, recuperado de <http://www.aap.cornell.edu/aapweb/galleries/galleries-past-exhibits/galleries-past-frameset.htm> (2004)
2. Este es el término que acuña uno de los lectores más considerados de Deleuze, D. N. Rodowick (2001).
3. Du Zhenjun, I Erase Your Trace, recuperado de <http://membres.lycos.fr/duzhenjun/> (2001) *La leçon d’anatomie du docteur Du Zhenjun* (2002).
4. Shu Leah Cheang, Expand, recuperado de <http://ctheorymultimedia.cornell.edu/art/4.09/> (2001)
5. Ver el análisis de la raza y el ciberporno de Wendy Hui Kyong Chun (2006).
6. Shu Leah Cheang, Expand, recuperado de <http://ctheorymultimedia.cornell.edu/art/4.09/> (2001).
7. Shu Leah Cheang, E-mail Exchange with Geert Lovink, 29 December, 2000, recuperado de <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0012/msg00140.html> (2000).
8. Masayuki Akamatsu, Time Machine!, recuperado de <http://vision.mdg.human.nagoya-u.ac.jp/isea/program/E/artists/a438.html> (2002).
9. Esto se traduce en algo así como un resurgimiento artístico de los aspectos vivificantes de lo que Arthur Kroker llama “la voluntad de la tecnología” (2004).

together, these phrases chart the trajectory of an unfolding narrative of communication (...) shared non-sense shimmering with a sense of meaning” (Ditta, 2004, p. 37). What’s crucial to this constantly evolving installation is that its performance remains dependent on the overture to the future. It requires interaction with anticipated human interlocutors who themselves, as thoughtful agents of the event, constitute the “pull” of the informational future in the irrational digital interval between retro-futures. This is something of a marvelous retooling of the Deleuzian montage, based you will recall on “the bringing together of before and the after in a becoming.” The paradox of the new retro-future is that “the after” is now inscribed as “the archival,” one awaiting the data of the future for the sake of Rokeby’s unfolding narrative of communication. His *n-cha(n)t* also screens on many levels the new automatism’s giving over to the will and the pull of the future, “put to the service of powerful, obscure, condensed will to art, aspiring to deploy itself through involuntary movements which none the less do not restrict it” (Deleuze, 1986, p. 266).<sup>9</sup> What continues to be at play, although with a numerical difference, is the enduring interval of cinema’s internal struggle with the temporality of informatics. Crucial to this concept of the interval is not its logical relation to the whole but its philosophical force as the irreducible montage of becoming. Might not this be the networked ground of the baroquely n-cha(n)ted thought of future cinema itself?

1. Renate Ferro, Screen Memory, retrieved from <http://www.aap.cornell.edu/aapweb/galleries/galleries-past-exhibits/galleries-past-frameset.htm> (2004).
2. This is the term coined by one of Deleuze’s most thoughtful readers, D. N. Rodowick (2001).
3. Du Zhenjun, I Erase Your Trace, retrieved from <http://membres.lycos.fr/duzhenjun/> (2001); *La leçon d’anatomie du docteur Du Zhenjun* (2002).
4. Shu Leah Cheang, Expand, retrieved from <http://ctheorymultimedia.cornell.edu/art/4.09/> (2001)
5. See Wendy Hui Kyong Chun’s analysis of race and cyberporn (2006).
6. Shu Leah Cheang, Expand, retrieved from <http://ctheorymultimedia.cornell.edu/art/4.09/> (2001).
7. Shu Leah Cheang, E-mail Exchange with Geert Lovink, 29 December, 2000, retrieved from <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0012/msg00140.html> (2000).
8. Masayuki Akamatsu, Time Machine!, retrieved from <http://vision.mdg.human.nagoya-u.ac.jp/isea/program/E/artists/a438.html> (2002).
9. This results in something like an artistic resurgence of the enlivening aspects of what Arthur Kroker calls “the will to technology” (2004).

## References / Referencias

- Akamatsu, M. (2002). Time Machine!. Retrieved from <http://vision.mdg.human.nagoya-u.ac.jp/isea/program/E/artists/a438.html>
- Boissier, J.-L. (2003). The Relation-Image. In J. Shaw & P. Weibel, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: ZKM; Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Castelli, R. (2004). *Cinémas du futur*. Lille: BAI/Lille.
- Cheang, S. L. (29 December 2000). E-mail Exchange with Geert Lovink. Retrieved from <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0012/msg00140.html>
- Cheang, S. L. (2001). Expand. Retrieved from <http://ctheorymultimedia.cornell.edu/art/4.09/>
- Chun, W. H. K. (2006). *Control and freedom: Power and paranoia in the age of fiber optics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L’Image-Temps*. Paris: Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 2: The Time-Image*, trans. H. Tomlinson & R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972-1990*, trans. M. Joughin. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*, trans. B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J., & Stiegler, B. (1966). *Echographies de la télévision: entretiens filmés*. Paris: Galilée/Institut national de l’audiovisuel.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Minuit.
- Ditta, S. (ed.). (2004). *David Rokeby*. Oakville, Ontario: Oakville Galleries.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Elsaesser, T. & Hoffman, K. (eds.). (1998). *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ferro, R. (2004). Screen Memory. Retrieved from <http://www.aap.cornell.edu/aapweb/galleries/galleries-past-exhibits/galleries-past-frameset.html>
- Green, A. (2000). *Le temps éclaté*. Paris: Minuit.
- Griffin, T. (2002). *Listening Post Pamphlet*. Whitney Museum of American Art
- Grosz, E. (2004). *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke University Press.
- Kroker, A. (2004). *The Will to Technology and the Culture of Nihilism: Heidegger, Nietzsche, and Marx*. Toronto: University of Toronto Press.
- Liotard, J.-F. (1991). *The inhuman: Reflections on time*, trans. G. Bennington & R. Bowly. Stanford: Stanford University Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Pontalis, J.-B. (1997). *Ce temps qui ne passe pas*. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2001). *La fable cinématographique*. Paris: Seuil.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze’s Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (2001). *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- Shaw, J., & Weibel, P. (2003). *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: ZKM; Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Zhenjun, D. (2001). I Erase Your Trace. Retrieved from <http://membres.lycos.fr/duzhenjun/>
- Zhenjun, D. (2002). *La leçon d’anatomie du docteur Du Zhenjun: Travaux 1997-2001*. Rennes: Ecole régionale des beaux-arts.

\* Este texto ha sido publicado previamente en: Murray, T. (2008). Time @ Cinema’s Future: New Media Art And The Thought Of Temporality. In *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds* (pp. 238-260). Minneapolis: University of Minnesota Press. Copyright 2008 by the Regents of the University of Minnesota.

\* This text has been previously published in: Murray, T. (2008). Time @ Cinema’s Future: New Media Art And The Thought Of Temporality. In *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds* (pp. 238-260). Minneapolis: University of Minnesota Press. Copyright 2008 by the Regents of the University of Minnesota.





DAN KARLHOLM

SÖDERTÖRN UNIVERSITY, SUECIA.

Es profesor de historia del arte. Doctorado en historia del arte de la Universidad de Uppsala desde 1996, sobre la construcción de la "Historia general del arte" (allgemeine Kunstgeschichte) en la Alemania del siglo XIX. Ha trabajado como profesor en la Universidad de Estocolmo y ha tenido proyectos postdoctorales en el Instituto de Bellas Artes, NYU, la Universidad de Rochester y la Universidad de Columbia.

## ***Después del arte contemporáneo: Actualización y anacronía\****

### ***After contemporary art: Actualization and anachrony\****

#### **Introducción**

Una de las razones por las que el tema de la contemporaneidad ha creado tanto revuelo entre los historiadores de arte es que nuestra disciplina ha estado obsesionada con el tiempo —en forma de historia— desde sus inicios en la modernidad en el siglo XIX. Incluso Heinrich Wölfflin, que suele ser desestimado como un formalista con inclinaciones psicológicas, insistía en que cualquier forma o combinación estilística tenía una doble raíz, que podría ser explicada por su morfología interna y su integración externa, es decir, una historia intrínseca del estilo relacionada con una historia extrínseca de la cultura (Wölfflin, 1950). Al menos dos historias se consideran aquí para conformar y delimitar las obras de arte. Numerosas variantes de este modelo han constituido, en general, la disciplina de la historia del arte. Sin embargo, se ha producido una crisis sobre el papel y la legitimidad de la historia en la historia del arte.

#### **Introduction**

One reason why the issue of contemporaneity has created such a stir among art historians is that our discipline has been obsessed with time —in the form of history— since its modern inception in the nineteenth century. Even Heinrich Wölfflin, who is typically dismissed as a psychologically inclined formalist, insisted that any form or stylistic combination had a double root, which could explain it: its internal morphology and its external embeddedness, i.e. an intrinsic history of style related to an extrinsic history of culture (Wölfflin, 1950). No less than two histories are here taken to shape and determine works of art. Numerous variants of this model have constituted, by and large, the discipline of art history. A crisis has occurred, however, about the role and legitimacy of history in art history.

***Una de las razones por las que el tema de la contemporaneidad ha creado tanto revuelo entre los historiadores de arte es que nuestra disciplina ha estado obsesionada con el tiempo —en forma de historia— desde sus inicios en la modernidad en el siglo XIX.***

***One reason why the issue of contemporaneity has created such a stir among art historians is that our discipline has been obsessed with time —in the form of history— since its modern inception in the nineteenth century.***

Una crisis anterior, que estalló en la década de 1980 como reacción a los cambios teóricos y políticos que se produjeron de forma generalizada en los años sesenta y setenta, afectó a otro aspecto de la disciplina: al arte, o lo que se consideraba como arte, por parte de quién y de qué modo.<sup>1</sup> La Historia —también en la historia del arte— suele contrastarse con el presente o con lo contemporáneo. Pero cuando la historia dentro de la historia del arte entra en crisis, se queda atrás o queda relegada a un ámbito meramente histórico, parece que nos quedamos con lo contemporáneo. Esta situación desafía toda la estructura de una disciplina identificada con una preocupación por el pasado, ya no más por lo meramente histórico —si bien, desde luego, la disciplina fue ya fundada ante la enorme presión de la tesis establecida por G.W.F. Hegel, de que el arte en la contemporaneidad está muerto o terminado (Karlholm, 2004).

En este artículo espero dejar claro que tal dicotomía —el ahora contemporáneo versus el pasado histórico— es insostenible. Comenzando con una evaluación crítica de las definiciones más extendidas y establecidas del arte contemporáneo de la última década y media, sosteniendo un discurso universal sobre el arte contemporáneo y la contemporaneidad, me centraré en dos

A previous crisis, erupting in the 1980s as a reaction to theoretical and political shifts occurring widely in the 1960s and 70s, concerned the other part of the discipline: art, or what was to be counted as art, by whom and how.<sup>1</sup> History —also in art history— is typically contrasted with the present or contemporary. But when history in art history runs into crisis, is left behind or is indeed itself relegated to a merely historical realm, it seems we are left with contemporary. This state of affairs challenges the entire structure of a discipline identified with a preoccupation with the past, the no more, the merely historical —although, of course, the discipline was once founded on a massive repression of the thesis that art in contemporaneity is dead or ended, by G.W.F. Hegel's account (Karlholm, 2004).

In this article I hope to make clear that such a dichotomy —contemporary now versus historical past— is untenable. Starting with a critical assessment of the most widespread and established definitions of contemporary art from the last decade and a half, sustaining a worldwide discourse on contemporary art and contemporaneity, I will focus on two aspects of an immodest proposal captured by the keywords actualization and anachrony. While current discussions on contemporary art are arguably reproducing modernist assumptions on the primacy of novelty and innovation, bolstered by a veiled avant-garde logic, my proposal to regard contemporary art as actualized art upsets not only ideas on what art after postmodernism might mean, but the whole edifice of historicist historiography. An anachronic perspective, a bi- or polychronic situatedness of the work of art, could be used to liberate art from being defined according to its unique descent,

***En este artículo espero dejar claro que tal dicotomía —el ahora contemporáneo versus el pasado histórico— es insostenible.***

***In this article I hope to make clear that such a dichotomy —contemporary now versus historical past— is untenable.***

aspectos de una propuesta ambiciosa centrada en las palabras claves de actualización y anacronía. Mientras que las discusiones actuales sobre el arte contemporáneo están reproduciendo los postulados modernistas sobre la primacía de la novedad y la innovación, reforzadas por una lógica velada de vanguardismo, mi propuesta de considerar el arte contemporáneo como un arte actualizado trastorna no sólo las ideas sobre lo que podría significar el arte después del posmodernismo, sino todo el entramado de la historiografía historicista. Una perspectiva anacrónica, una situación bi o policrónica de la obra de arte, se podría utilizar para liberar el arte de ser definido de acuerdo a su ascendencia única, y para abrazar, en cambio, una apertura cronológica a la “vida” continua del arte a través de sus sucesivas incorporaciones y actualizaciones estéticas a lo largo del tiempo. Comenzaré ateniéndome a las palabras contenidas en mi título, empezando por “después.”

### Después de

La primera palabra de este texto seguramente hará que algunas personas se sientan incómodas, ya que puede indicar que el fenómeno anterior (el arte contemporáneo) ya no existe. Como si la moda lingüística de la época hubiera prescindido de esta denominación y hubiera pasado a otra cosa, a una nueva o a lo que sea. Leído de esta manera, la preposición perfectamente benigna y neutral *después de* se entiende como un post-fenómeno intencionado, como aquellos que durante mucho tiempo agregaron un atractivo teórico, incluso una carga, a cosas o fenómenos adornados con esta preposición.<sup>2</sup> Me he abstenido deliberadamente de utilizar el prefijo “post,” precisamente, para evitar tales connotaciones, y para evitar que nuevas combinaciones discursivas se acumulen sobre el postindustrialismo, postmodernismo, postestructuralismo, postcolonialismo, etcétera. Tampoco hablaré de “arte post-contemporáneo” —un término usado alguna vez (por Fredric Jameson et al.) ya a principios de la década de 1990, antes de que se desatara todo el debate sobre la contemporaneidad (Jameson & Miyoshi, 1998).<sup>3</sup> Un término así, transformaría inmediatamente una preposición (que solo busca pasar más allá, retroceder y hacer otra cosa) en un prefijo latino pegado para siempre a su anfitrión lingüístico, de modo que se nos presenta lo postcontemporáneo como una actualización incómoda de lo contemporáneo. Esto perpetuaría además la lógica modernista de la innovación y también prolongaría voluntariamente una secuela contaminada, definida por lo que supuestamente es pasado o que ya no es operativo mientras, sin embargo, aún se aferra al fenómeno. Lo que quiero hacer en su lugar, y esto puede sonar ingenuo, es simplemente dejar de hablar del arte contemporáneo de la manera

and to embrace, instead, a *chronologic* open to art’s continuous “life” through its successive aesthetic accessions and actualizations in time. I will proceed by sticking to the words of my title, beginning with “after.”

### After

The first word of this text is certain to make some people uncomfortable, as it may indicate that the former phenomenon (contemporary art) *is* no more. As if the linguistic fashion of the day had dispensed with this denomination and were on to something else, a newer new or whatever. Read this way, the perfectly benign and neutral preposition *after* is understood as a loaded post-phenomenon, like those that for a long time added theoretical allurements, even weight, to things or phenomena adorned with this preposition.<sup>2</sup> I have deliberately refrained from using the post-prefix, though, precisely to avoid such connotations, and to prevent new discursive combinations from piling up over postindustrialism, postmodernism, poststructuralism, postcolonialism etcetera. Nor will I speak about “post-contemporary art” —a term in some use (by Fredric Jameson et al.) already in the early 1990s, before the whole contemporaneity debate broke loose (Jameson & Miyoshi, 1998).<sup>3</sup> Such a term would immediately transform a preposition (which seeks only to pass beyond, move behind and do something else) to a Latin prefix glued forever to its linguistic host, so that we are graced with postcontemporary as an awkward update of contemporary. This would furthermore perpetuate a modernist logic of innovation as well as willingly prolong a tainted aftermath, defined by what is allegedly past or no-longer operative while, nevertheless, still sticking to the phenomenon. What I wish to do instead —and this may sound naïve— is merely to stop discussing contemporary art the way this has been done in the last decade and a half. I will offer a counter-discursive determination, rather than definition, of what contemporary art might mean, without any illusions of persuading the

en que se ha hecho en la última década y media. Ofreceré una determinación contra-discursiva, más que una definición, de lo que el arte contemporáneo podría significar, sin ninguna ilusión de persuadir a las poderosas instituciones del mundo del arte para que cambien su juego —modernista hasta los huesos— de tratar de promover lo último, valorizar lo más nuevo y navegar hacia la última versión de una actividad avanzada o de vanguardia.

Lo que mi “después de” pretende señalar es simplemente que dejemos descansar durante un tiempo el discurso que prevalece en torno al arte contemporáneo. Este discurso se deriva de un aumento masivo del arte contemporáneo en el mercado global del arte, en publicaciones, críticas, comisariados, desde la intensificación de centros, museos y otras instituciones de y para el arte contemporáneo, hasta un cambio de enfoque a nivel mundial entre los estudiantes a todos los niveles, que probablemente dará forma y transformará la historia del arte en el futuro próximo. Detrás de este discurso, percibo una actitud, que he llamado *contemporalismo* (*contemporalism*). Expresar este cambio radical, poner en palabras esta hegemonía viral y esbozar un diagnóstico sirve para empezar a imaginar activamente diferentes futuros para el arte y la historia del arte (Karlholm, 2014, pp. 9-20). La perspectiva de ejecutar a este monstruo es por supuesto sombría, a juzgar por la creciente complacencia en el mundo del arte en general no solo para conformarse con este estado de cosas, sino para deleitarse con él. Muchos profesionales del mundo del arte parecen sentirse cómodos encontrándose como en casa en este nuevo desamparo relacionado con una valoración temporal de nuestro tiempo como un no-tiempo, una acronía, una nueva temporalidad atemporal. El fundamento para estas ideas se basa en las palabras de Hegel sobre el final de la historia, pero en la corta memoria del momento presente, la llamada posthistoria es generalmente asociada con el emblemático año de 1989, lo que convierte una historia larga y complicada en algo muy corto. Dado que esta fecha está típicamente conectada con el artículo de Francis Fukuyama “¿El Fin de la Historia?” que relaciona el diagnóstico de Hegel de tal fin con la Batalla de Jena en 1806, la necesidad de extender el marco histórico se hace evidente (Fukuyama, 1989).<sup>4</sup> Sin embargo, no se aprecia ninguna fatiga conceptual a la hora de expresar la nueva sostenibilidad, como lo demuestra la reciente exposición del MoMA *The Forever Now: Contemporary Painting in Atemporal World*, donde descubrimos que el concepto de atemporalidad fue acuñado por el autor de ciencia ficción William Gibson en 2003, y que ahora puede ser utilizado en una especie de pintura abstracta (principalmente óleo sobre lienzo). Estos pintores tratan con el “estilo,” explica Laura Hoffman, y nunca “usarían un estilo del pasado de una manera inflexible; en otras palabras, como un *readymade*” o como

mighty institutions of the art world to change their game —modernist to the bone— of trying to promote the latest, valorize the newest, and navigate toward the latest version of an avant-garde or cutting edge activity.

What my “after” aims to signal is simply that we let the prevailing *discourse* surrounding contemporary art rest for a while. This discourse stems from a massive increase of contemporary art on the global art market, in publishing, criticism, curating, from the escalation of centers, museums and other institutions of and for contemporary art, to a worldwide shift of emphasis among students on all levels, which will likely shape and transform art history in the foreseeable future. Behind this discourse, I discern an attitude, which I have termed *contemporatism*. Expressing this sea change, putting this viral hegemony into words and sketching a diagnosis serves to start actively imagining different futures for art and art history (Karlholm, 2014, pp. 9-20). The prospect of effecting this monster is of course bleak, to judge from the increasing complacency within the art world at large to not just settle for this state of affairs, but to revel in it. Many players of the art world seem comfortable making themselves at home in this new homelessness correlated with a temporal assessment of our time as a no-time, a-chronic, a new atemporal temporality. A framework for these ideas was constituted by Hegel’s words on the end of history, but in the short memory of the present moment, so-called posthistory is generally associated with the emblematic year of 1989, which is to make a long and convoluted story very short. As this date is typically connected with Francis Fukuyama’s article “The End of History?” which draws on Hegel’s diagnosis of such an end with the Battle of Jena in 1806, the need to extend the historical frame ought to be evident (Fukuyama, 1989).<sup>4</sup> No conceptual fatigue is discernible when it comes to expressing the new sustainability, however, as witness the recent MoMA-exhibition *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, where we learn that the concept of atemporality was coined by science-fiction author William Gibson in 2003, and that it can now be put to use on a kind of abstract art painting (oil on canvas mostly). These painters deal in and with “style,” Laura Hoffman explains, and would never “use a past style in an uninflected manner; in other words, as a readymade” or as appropriation— a key term for so-called postmodernism (Hoffman, 2014, pp. 13, 21). How are we to understand this prognosis? Would these artists create their new styles in an atemporal bubble, forever and ever? As if Modernism was not over and like there was no after-modern tomorrow? Is this example of art, which looks like leftovers from the 1980s, the ever-present art form from now on? However amusing science fiction may be, the scientific fact is that the prospect of a prolonged future as such is seriously threatened in view of a climate change with partly irreversible environmental damages. To entertain the very idea of a forever now is evasive at best. The very concept of now, especially connected to time, is highly pertinent, however, provided it is not used in the sense of something instantaneous but as extended. From such a perspective, now would not signify atemporal limitlessness but a moving stretch of time long enough to embrace present *and* history, now *and* then, but short enough for us to operate within this period. Most important to recall is that then is always and forever a part of every now. It used to be the case that contemporary implied, by necessity, a temporary state, the newest phase soon to be superseded by newer creative eruptions. Not so anymore: Contemporary is now about to designate a permanent state, not to say stasis, however much this is also conceived as a state of “permanent transition,” which has been assigned to both Modernism, by Peter Osborne with reference to Theodor Adorno



una apropiación —un término clave para el llamado postmodernismo (Hoffman, 2014, pp. 13, 21). ¿Cómo debemos entender este pronóstico? ¿Crearían estos artistas nuevos estilos en una burbuja atemporal, por siempre jamás? ¿Como si el Modernismo no hubiera terminado y como si no hubiera un mañana después de lo moderno? ¿Es este ejemplo de arte, que parece un vestigio de los años 80, la forma de arte omnipresente a partir de ahora? Por muy fascinante que sea la ciencia ficción, el hecho científico es que la perspectiva de un futuro prolongado como tal está seriamente amenazada a la vista de un cambio climático con daños ambientales parcialmente irreversibles. Considerar la idea misma de una eternidad ahora es evasivo en el mejor de los casos. El concepto mismo del ahora, especialmente el conectado con el tiempo, es muy pertinente, sin embargo, siempre y cuando no se use en el sentido de algo instantáneo sino como algo extendido. Desde esta perspectiva, ahora no significaría un tiempo ilimitado atemporal, sino un período de tiempo cambiante lo suficientemente largo como para abarcar el presente y la historia, el ahora y el entonces, pero lo suficientemente corto como para que nosotros podamos operar dentro de este período. Resulta importante recordar que el entonces es siempre y para siempre una parte de cada uno de los ahora. Anteriormente lo contemporáneo implicaba, por necesidad, un estado temporal, la fase más reciente que pronto será reemplazada por nuevas manifestaciones creativas. Ya no es así: lo contemporáneo está ahora a punto de calificarse de estado permanente, por no decir de inmovilidad, por mucho que también se conciba como un estado de “transición permanente,” que ha sido asignado tanto al Modernismo, por Peter Osborne con referencia a Theodor Adorno (Osborne, 1995, p. 14), como al arte contemporáneo, por Terry Smith (2011, p. 316). La transición permanente, por supuesto, es la vida misma —la vida humana y la no humana como tal, es decir, en un nivel sub-individual.

### Arte contemporáneo

Permitánme referirme ahora a algunos de los intentos más ambiciosos para definir el arte contemporáneo, realizados por Arthur Danto, Hans Belting, Terry Smith y Peter Osborne. Solo podré abreviar rudimentariamente lo que percibo como los rasgos más específicos de estas definiciones. Ya antes el arte contemporáneo había alcanzado su posición actual de super-ismo —el único “ismo” que ni siquiera es “ismo” (salvo por su corazón contemporáneo)— Arthur C. Danto diagnosticó una situación post-histórica, siguiendo el modelo de la conocida narrativa de Hegel sobre el fin virtual del arte en sus lecciones sobre estética. Danto sostiene, desde principios de los años ochenta hasta finales de los noventa, que la filosofía de la historia del arte llegó a su fin y se resolvió con una obra como *Brillo Box* de Andy Warhol (1964). Después del fin del arte, reina una libertad post-histórica, en la que se producirá un nuevo arte, pero sin establecer ya vínculos con la anterior historia del arte (Danto, 1997). Mi problema con la tesis de Danto es que utiliza una filosofía de la historia demasiado rígida, destinada a terminar *en* la historia, lo que implica el fin *de la* historia, después de lo cual sólo prevalece la post-historia. También respeta muy poco los actos de vanguardia anteriores, en particular los de Marcel Duchamp. Y en vez de tomar el argumento de Hegel como modelo, hubiera sido mejor que leyera a Martin Heidegger sobre el origen de la obra de arte, que fue en parte una respuesta directa a la predicción sombría de Hegel (Heidegger, 1971), y que habría proporcionado a Danto una teoría más fructífera sobre la capacidad del arte de “cimentar” la historia y, literalmente proyectar en lugar de rechazar la historia. Esto último, por supuesto, supondría que Danto era un fenomenólogo en lugar de un autoproclamado filósofo analítico esencialista (Danto, 1998, pp. 127-143)<sup>5</sup>. Hans Belting abogó por algo

(Osborne, 1995, p. 14), and to contemporary art, by Terry Smith (Smith, 2011, p. 316). Permanent transition, of course, is life itself —human and non-human life as such, on a sub-individual level, that is.

### Contemporary art

Let me turn now to some of the most ambitious attempts at defining contemporary art, by Arthur Danto, Hans Belting, Terry Smith and Peter Osborne. I will only be able to abbreviate crudely what I perceive as the most specific traits of these definitions. Already before contemporary art had risen to its current position of super-ism —the one and only ism which is not even an ism (save for its contemporalist heart)— Arthur C. Danto diagnosed a post-historical situation, modeled on Hegel’s well-known narrative on the virtual end of art in his lectures on aesthetics. Danto argues, from the early 1980s to the late 1990s, that the philosophy of art history came to a close and was resolved with a work such as Andy Warhol’s *Brillo Box* (1964). After the end of art, a post-historicalfreedom reigns, in which new art will be produced, but no longer with defining links to art’s previous history (Danto, 1997). My problem with Danto’s thesis is that he makes use of a too rigid philosophy of history, destined to come to an end *in* history, which means the end *of* history, after which only post-history prevails. He also pays too little respect to earlier avant-garde acts, Marcel Duchamp’s in particular. And instead of taking Hegel’s argument as his model, he would have been better off reading Martin Heidegger on the origin of the artwork, which was in part a direct response to Hegel’s gloomy prediction (Heidegger, 1971), and which would have furnished Danto with a more fruitful theory of art’s capacity to “ground” history and literally project rather than reject history. The latter, of course, would presume that Danto was a phenomenologist instead of a self-proclaimed essentialist analytical philosopher (Danto, 1998, pp. 127-143).<sup>5</sup> Hans Belting argued for something similar to Danto’s thesis in his essay *The End of the History of Art?* first published in German in 1983, in a period stamped by postmodernism, critical historiography and revisionist “new” art history (Belting, 1987) (Belting, 2003). Belting claimed that artists no longer felt connected to the master narrative of the history of art, but used history, instead, as a resource and database (one among many) for whatever they would propose as new work. This would mean, as he also later confirmed, that art history was over (Belting, 2003). While this was an early acknowledgement of an important point that only became a truism in the digital age, Belting’s current argument is a different one, which has everything to do with the globalization of the world, especially from 1989 on. This movement leads, allegedly, to a dissolution of what

similar a la tesis de Danto en su ensayo *¿El fin de la historia del arte? (The End of the History of Art?)* publicado por primera vez en alemán en 1983, en un período marcado por el postmodernismo, la historiografía crítica y la “nueva” historia del arte revisionista (Belting, 1987) (Belting, 2003). Belting afirmaba que los artistas ya no se sentían conectados con el relato principal de la historia del arte, sino que utilizaban su historia como recurso y base de datos (uno entre muchos) para lo que sea que propusieran como nuevo trabajo. Esto significaría, como él también confirmó más tarde, que la historia del arte había terminado (Belting, 2003). Si bien este fue un reconocimiento temprano de un punto importante que sólo se convirtió en una realidad en la era digital, el argumento actual de Belting es otro, y tiene mucho que ver con la globalización del mundo, especialmente a partir de 1989. Este movimiento lleva, supuestamente, a la disolución de lo que Danto había llamado “el mundo del arte” (“art-word”) (Danto, 1964), en favor de una pluralidad de mundos artísticos en los que partes sustanciales de las prácticas artísticas ya no son ni siquiera legibles como “arte,” sino sólo como “producción cultural.” Argumentando convincentemente a favor de la obsolescencia de una distinción entre arte elevado y artesanía popular o “arte étnico,” expone el argumento de que prevalece una situación “post-étnica,” junto con las interconexiones globales, donde las viejas nociones de legado y patrimonio ya no son poderes acreditados de definición e identificación (Belting, 2013, pp. 178-185).<sup>6</sup> Si bien esto puede apoyar una justa redistribución de poderes en el(los) mundo(s) del arte global y servir para democratizar el campo del arte —una buena causa en sí misma— también corre el riesgo de romper el vínculo histórico con la infraestructura intelectual del arte, incluyendo la teoría y la filosofía del arte, que en sí misma es una formación histórica y por lo tanto precaria, y lo único que podría explicar o justificar que, por ejemplo, un montón indescriptible de trastos instalada en el suelo de una galería sea en realidad una muestra de arte elevado con un valor cultural máximo. Muchos artistas contemporáneos prescinden alegremente del concepto de arte —o al menos eso dicen— tal vez porque no ven el sentido de usarlo o piensan que están por delante de él, o porque simplemente están mal informados sobre la historicidad de sus propios privilegios o del hecho de que son los títeres de una vanguardia institucionalizada que los incita a seguir apartándose y escupiendo obsesivamente sobre la cultura del arte. Es todo muy comprensible, pero también muy ingenuo. El arte sin su genealogía no es nada. Nada, es decir, nada más que cultura (parte de la cual podría llamarse estética). Y la cultura lo es todo, desde la cocina a los deportes, desde el sexo a los negocios y desde la moda a los juegos de azar. La sinceridad de Belting a la posibilidad de que la producción artística también podría transformarse en producción cultural

Danto had called “the artworld” (Danto, 1964), in favor of a plurality of art worlds where substantial parts of the practices of art are no longer even legible as “art” but only as “cultural production.” Arguing convincingly for the obsolescence of a distinction between high art and folk craft or “ethnic art,” he forwards the argument that a “post-ethnic” situation prevails, along with the global interconnections, where old notions of heritage and placing, are no longer accredited powers of definition and identification (Belting, 2013, pp. 178-185).<sup>6</sup> While this may support a fair redistribution of powers in the global art world(s) and serve to democratize the field of art —a good cause as such— it also runs the risk of cutting the historical link to the intellectual infrastructure of art, including the theory and philosophy of art, which is itself a historical thus precarious formation, and the only thing that could explain or justify that some nondescript pile of junk installed on a gallery floor, for example, is actually a specimen of high art with a maximum of cultural value. Many contemporary artists happily dispense with the concept of art —or so they say— maybe because they see no point in using it or think they are ahead of it, or because they are just badly informed about the historicity of their own privileges or of the fact that they are the puppets of an institutionalized avant-garde which spurs them to keep breaking away and spitting obsessively on the culture of art. It is all very understandable but also very naïve. Art without its genealogy is nothing. Nothing, that is, but culture (parts of which could be called aesthetic). And culture is every-thing, from cooking to sports, sex to business, fashion to gambling. Belting’s openness to the prospect that art production could just as well morph into culture production also risks effectuating a return to the premodern concept of art, where only its values of skill, handicraft and relative beauty would prevail.

For all his learning and theoretical brilliance, Peter Osborne —philosopher, critic and connoisseur of conceptual art— has settled for the following rather simple definition: “contemporary art is postconceptual art.” By the latter he means art stamped by the conditions established with the advent of conceptual art practices from the late 1960s onward. The use of “post” in this instance is perplexingly different from how this is used in most combinations, such as postindustrialism or postmodernism, namely to signify that the root word here is overcome or superseded, yet still needed to define the future, for as long as this phase is believed to last. Post in postmodernism signifies a state where modernism has been annulled, evacuated or erased, whereas post in postconceptualism means art with a conceptual heritage. The first post is negative and signals “from this moment on, no more,” where the second positive post, on the contrary, means “from now on” or “ever after” (Osborne, 2013). The latter usage of post is to my mind not only historicist —all post-designations are— but too empirically coupled with the specific conceptual art movement of the 1960s. I would rather say that the latter movement —signified by Joseph Kosuth and his American peers— came to *affirm, enact* and *dramatize* certain conditions for art making that had been around for some time. This phase is part of what Thierry de Duve has termed “generic art” (Duve, 1998) which congealed, so to speak, during “the long 1960s” (Karlholm, 2014), to form the ground —and here I am in agreement with Osborne— on which current contemporary art still treads.<sup>7</sup> I prefer to talk about this new condition as “panconceptualism,” instead, which alleviates art from the burden of being defined according to a specific art historical movement. Panconceptualism cuts much deeper than postconceptualism, by including as well art that has nothing whatsoever to do with conceptual art properties like a predilection for information, seriality, documentation, dry humour

**“El arte contemporáneo es arte postconceptual.” Con esto último se refiere al arte marcado por las condiciones establecidas con el advenimiento de las prácticas artísticas conceptuales a partir de finales de los años sesenta.**

**“contemporary art is postconceptual art.” By the latter he means art stamped by the conditions established with the advent of conceptual art practices from the late 1960s onward.**

también corre el riesgo de efectuar un retorno al concepto premoderno del arte, donde sólo prevalecerían sus valores de habilidad, artesanía y belleza relativa.

A pesar de todos sus conocimientos y su brillantez teórica, Peter Osborne —filósofo, crítico y conocedor del arte conceptual— se ha conformado con la siguiente definición bastante simple: “El arte contemporáneo es arte postconceptual.” Con esto último se refiere al arte marcado por las condiciones establecidas con el advenimiento de las prácticas artísticas conceptuales a partir de finales de los años sesenta. El uso de “post” en este caso es desconcertantemente diferente de cómo se usa en la mayoría de las combinaciones, como postindustrialismo o postmodernismo, es decir, significa que la palabra raíz aquí se supera o se reemplaza, pero aún se necesita para definir el futuro, durante el tiempo que se crea que esta fase durará. El post en el posmodernismo significa un estado donde el modernismo ha sido anulado, abandonado o borrado, mientras que post en el postconceptualismo significa el arte con una herencia conceptual. El primer post es negativo y señala “a partir de este momento, nada más,” mientras que el segundo post es positivo, por el contrario, significa “de ahora en adelante” o “para siempre” (Osborne, 2013). El último uso del post es, en mi opinión, no sólo historicista —todas las designaciones posteriores lo son— sino excesivamente unido de forma empírica con el movimiento artístico conceptual específico de los años sesenta. Yo diría más bien que este último movimiento —representado por Joseph Kosuth y sus colegas estadounidenses— vino a *afirmar*, promulgar y *dramatizar* ciertas condiciones para la creación artística que habían existido desde hacía algún tiempo. Esta fase forma parte de lo que Thierry de Duve ha denominado “arte genérico” (Duve, 1998), que se solidificó, por así decirlo, durante “los largos años sesenta” (Karlholm, 2014), para formar la base —y aquí estoy de acuerdo con Osborne— sobre la que todavía se asienta el arte contemporáneo

or administrative aesthetics. If art can look like anything, be almost anything, a categorical concept of art is operative, with the power of defining *all* examples of the category of art (Karlholm, 2014, pp. 162-168).

Terry Smith has written extensively on many aspects of contemporary art, which he connects with “world currents” instead of a *global* network (Smith, 2011). In his compressed history it is “blindingly obvious” that contemporary art hits the art world in the 1980s:

**In the visual arts, the big story, now so blindingly obvious, is the shift —nascent during the 1950s, emergent in the 1960s, contested during the 1970s, but unmistakable since the 1980s— from modern to contemporary art. (Smith, 2009, p. 5)**

Is it not rather the author who is obviously blinding us with a narrative where what used to be called postmodernism is no longer even a part of the recent history of art? The claim is also plainly false, since it is only from around the late 1990s that the canonical cutting edge is no longer automatically associated with postmodern art but referred to instead as just contemporary, understood, at first, as a neutral term, and as a rejection of the ism-phenomenon. By all standard accounts, however, contemporary

actual.<sup>7</sup> Prefiero hablar de esta nueva situación como “panconceptualismo,” que por el contrario alivia al arte de la carga de ser definido de acuerdo con un movimiento histórico de arte específico. El panconceptualismo va mucho más allá del posconceptualismo, al incluir también el arte que no tiene nada que ver con las propiedades del arte conceptual, como la predilección por la información, la serialidad, la documentación, el humor irónico o la estética administrativa. Si el arte puede parecerse a cualquier cosa, ser casi cualquier cosa, un concepto categórico del arte es operativo, con el poder de definir *todos* los ejemplos de la categoría de arte (Karlholm, 2014, pp. 162-168).

Terry Smith ha escrito extensamente sobre muchos aspectos del arte contemporáneo, los cuales conecta con las “corrientes o tendencias mundiales” en vez de con una red *global* (Smith, 2011). En su historia comprimida es “asombrosamente obvio” que el arte contemporáneo aparece en el mundo del arte en los años ochenta:

**En las artes visuales, la gran historia, ahora tan claramente obvia, es el cambio —incipiente durante los años cincuenta, emergente en los sesenta, cuestionado durante los setenta, pero inequívoco desde los ochenta— del arte moderno al contemporáneo. (Smith, 2009, p. 5)**

¿No es acaso el autor el que, obviamente, nos está cegando con una narrativa en la que lo que solía llamarse postmodernismo ya no forma parte de la historia reciente del arte? La afirmación también es claramente falsa, ya que es sólo alrededor de finales de los años noventa cuando la vanguardia canónica del arte ya no se asocia automáticamente con el arte postmoderno, sino que se refiere a ella como simplemente contemporánea, entendida, al principio, como un término neutro, y como un rechazo del fenómeno del “ismo.” Sin embargo, según todos los estudios convencionales, lo contemporáneo significa hoy en día, a menos que se especifique lo contrario, algo que viene *después del* postmodernismo, a pesar de una historia mucho más larga que se extiende hasta principios del siglo XIX (Nochlin, 1971); (Meyer, 2013). Verdaderamente en los años 80, los países occidentales relevantes se centraban en el postmodernismo.<sup>8</sup> Y cuando se hablaba de arte contemporáneo, se trataba de arte postmoderno o se refería al arte de la mayor parte del siglo XX.<sup>9</sup>

Para Smith, el arte contemporáneo se ajusta a un conjunto de “condiciones de contemporaneidad.” También analiza este arte en tres corrientes, un modelo bastante rígido que corre el riesgo de petrificar toda su teoría de la supuesta transición mundial permanente. El arte contemporáneo es “diferente en su género del arte moderno (que es) contemporáneo en sí mismo, y en aspectos más fundamentales que aquellos en los que el

today means, unless otherwise specified, something which comes *after* postmodernism, despite a much longer history that stretches down to the early nineteenth century (Nochlin, 1971); (Meyer, 2013). The real 1980s, in the Western venues that counted, was all about postmodernism.<sup>8</sup> And when one would address contemporary art, it was either postmodern or referring to art from the larger part of the twentieth century.<sup>9</sup>

To Smith, contemporary art conforms to a set of “conditions of contemporaneity.” He also analyzes this art in three currents, a rather rigid model that runs the risk of petrifying his whole theory of alleged permanent worldwide transition. Contemporary art is “different in kind from modern art [which is] contemporary in and of itself, and in ways more fundamental than those in which previous art has been contemporary” (Smith, 2011, pp. 8-9). Phrases such as these belie the obvious fact that contemporary is a *relative* term, doubly so, in fact: Relative to us here now, who are each other’s contemporaries, and relative vis-à-vis older, past or historical art. The first sense could also be subjected to a further, crucial distinction: A first sense which merely indicates neutral temporal relations among contemporaries, and a further sense, which sifts the wheat from the chaff, or the majority of artists anywhere or at any given moment of the now from the privileged circle of artists valorized as part of the Contemporary club.

### Actualization

It is not my intention to add yet another definition to the ones I have presented and criticized above. Positing contemporary art as actualized art, however, is more of a meta-definition about what we tend to do when seeking to define some art as contemporary. No one involved in the serious philosophical business of coming up with increasingly economical and ultimately final definitions of art would take such a definition seriously; it is a non-definitive, non-definition definition, more of an idea or a critical suggestion about what contemporary might mean if we shrug off all criteria based on empirical content (as by Belting or Osborne) or historical timing (as by Danto or Smith).

What would it entail, then, to regard contemporary art as actualized art? According to the OED, the word *actualization* refers to “[a]making actual; a realization in action or fact” (Oxford English Dictionary, 1989, p. 132). It refers to an act of doing something in order for something to happen, for some transformation to occur. It is a practice-based performative. Actual is actually a synonym to real. Actualize means “[t]o make actual, to convert into an actual fact, to realize in action” (Oxford English Dictionary, 1989, p. 132) which fits perfectly the capacity of art in the panconceptual era, where anything in principle can become art, be realized as art, provided it is (1) proposed as such, by those with the power of proposing these things (artists), and (2) received as such by the art world. In contradistinction to the other definitions I have discussed, this variant is not based on a historical turning point, although it too of course has its historical point of emergence and its historically traceable conditions of possibility in the long 1960s.

Translated into Swedish (or any of the Germanic Scandinavian languages) the word *actual* is the same as *aktuell*, but the English translation of the latter word is *topical*. Here is another sphere of relevance for my actualization thesis, along with references to realization or making real. The root word of topical is *topic* (subject) from the Greek *topos*, meaning place. Despite appearances, contemporary art is in fact not primarily about time. For the painter Gerhard Richter “art is always contemporary: it’s not a thing that is periodically over and done with. It has nothing whatever to do with



***La palabra contemporáneo en el arte contemporáneo tiene dos referencias principales captadas por el prefijo “con”; una de base cuantitativa, que se refiere a todos los que compartimos algo compartiendo literalmente el mismo tiempo, y otra cualitativa, que se refiere a aquellos relativamente pocos que están en sintonía con la contemporaneidad o el samtiden en escandinavo, que es una estructura discursiva de temas de actualidad (social, política, económica, ecológica, etc.) que se consideran urgentes de tratar.***

—

***The word contemporary in contemporary art has two main references captured by the prefix “con” (with); a largely quantitatively based, which relates to all of us who share something by literally sharing the same time, and a qualitative one, which refers to those relatively few in sync with contemporaneity or samtiden in Scandinavian, which is a discursive structure of topical topics (social, political, economic, ecological and so on) deemed urgent to deal with.***

arte anterior ha sido contemporáneo” (Smith, 2011, pp. 8-9). Frases como estas desmienten el hecho obvio de que lo contemporáneo es un término *relativo*, doblemente *relativo*, de hecho: relativo a nosotros aquí y ahora, que somos contemporáneos de los demás, y relativo en relación con el arte más antiguo, pasado o histórico. El primer sentido también podría estar sujeto a otra distinción crucial: Un primer sentido que indica meramente relaciones temporales neutrales entre contemporáneos, y otro sentido adicional, que separa el trigo de la paja, o que separa a la mayoría de los artistas en cualquier lugar o en cualquier momento del presente del círculo privilegiado de artistas valorados como parte del club Contemporáneo.

### Actualización

No es mi intención añadir una definición más a las que he presentado y criticado anteriormente. Sin embargo, considerar el arte contemporáneo como arte actualizado es más bien una meta-definición sobre lo que tendemos a hacer cuando tratamos de definir algún arte como contemporáneo. Nadie que esté involucrado en el serio asunto filosófico de proponer definiciones de arte cada vez más asequibles, y en última instancia, definitivas del arte se tomaría en serio tal definición; se trata de una

time” (Richter, 2009, p. 61). I agree, it has more to do with certain clusters of topics deemed relevant (topical) by a certain art world community or discursive topology. The word contemporary in contemporary art has two main references captured by the prefix “con” (with); a largely quantitatively based, which relates to all of us who share something by literally sharing the same time, and a qualitative one, which refers to those relatively few in sync with contemporaneity or samtiden in Scandinavian, which is a discursive structure of topical topics (social, political, economic, ecological and so on) deemed urgent to deal with, connect to, etcetera. The latter is infinitely more consequential than the former one, to understand the weight involved in being summoned as an artist under the contemporary caption, to being accredited relevance to these most pressing tasks of our time. Most artists, all over the world, working and exhibiting at the same time right now are not deemed contemporary on qualitative grounds. Contemporary is, to cite another artist, Wyndham Lewis, “a cultural elite” (1954, p. 66). Contemporary is a term of value, a critical term of praise, which is partly covered and made ideologically effective by reference to the neutral connotation of art made now. Would the art world settle for “contemporary forever” (Karlholm, 2013) however, it would either be the definitive death knell for most artists on the globe trying to work and exhibit “now,” given the tacit criteria of selectivity of the word contemporary, or, on the contrary, perhaps the final dissolution of such qualitative judgements: If everything from now on is literally contemporary, no distinctions have been or indeed can be drawn and the word loses its meaning.

definición no definitiva, más bien de una idea o una sugerencia crítica sobre lo que podría significar lo contemporáneo si nos desviamos de todos los criterios basados en el contenido empírico (como por ejemplo Belting o Osborne) o en el momento histórico (como por ejemplo Danto o Smith).

¿Qué implicaría, entonces, considerar al arte contemporáneo como arte actualizado? Según el Oxford English Dictionary, la palabra *actualización* se refiere a “[a] hacer actual; una actualización en la acción o en el hecho” (Oxford English Dictionary, 1989, p. 132). Se refiere a un acto de hacer algo para que algo suceda, para que ocurra alguna transformación. Es un procedimiento basado en la práctica. Actual es en realidad sinónimo de real. Actualizar significa “hacer actual, convertir en hecho real, realizar mediante la acción” (Oxford English Dictionary, 1989, p. 132) lo que encaja perfectamente con la capacidad del arte en la era panconceptual, donde todo en principio puede convertirse en arte, realizarse como arte, siempre que sea (1) una propuesta como tal hecha por aquellos con el poder de proponer estas cosas (artistas), y (2) recibida como tal por el mundo del arte. En contradicción con las otras definiciones que he discutido, esta variante no se basa en un punto de inflexión histórico, aunque por supuesto también tiene su punto de surgimiento histórico y sus condiciones de posibilidad históricamente trazables a lo largo de la década de 1960.

Traducido al sueco (o a cualquiera de las lenguas germánicas escandinavas) la palabra *actual* coincide con la palabra *aktuell*, pero la traducción al inglés de esta última corresponde con la palabra *topical* (tópico). He aquí otra esfera de relevancia para mi tesis de la actualización, junto con referencias a la realización o hacer la realidad. La palabra raíz de *topical* es *topic* (asunto o tema) del griego *topos*, que significa lugar. A pesar de las apariencias, el arte con-temporáneo no es considerado principalmente en relación al tiempo. Para el pintor Gerhard Richter, “el arte es siempre contemporáneo: no es algo que se termina periódicamente. No tiene nada que ver con el tiempo” (2009, p. 61). Estoy de acuerdo, tiene más que ver con ciertos grupos de temas considerados relevantes (tópicos) por cierta comunidad del mundo del arte o topología discursiva. La palabra contemporáneo en el arte contemporáneo tiene dos referencias principales captadas por el prefijo “con”; una de base cuantitativa, que se refiere a todos los que compartimos algo compartiendo literalmente el mismo tiempo, y otra cualitativa, que se refiere a aquellos relativamente pocos que están en sintonía con la contemporaneidad o el *samtiden* en escandinavo, que es una estructura discursiva de temas de actualidad (social, política, económica, ecológica, etc.) que se consideran urgentes de tratar, conectar con ellos, etcétera. Esta última es infinitamente más consecuente que la anterior, para entender la envergadura que implica ser convocado como artista bajo el epígrafe contemporáneo, para acreditar su relevancia en estas tareas más apremiantes de nuestro tiempo. La mayoría de los artistas de todo el mundo que trabajan y exponen al mismo tiempo no son considerados contemporáneos por razones cualitativas. Contemporáneo es, por citar a otro artista, Wyndham Lewis, “una élite cultural” (1954, p. 66). Contemporáneo es un término de valor, un término crítico de alabanza, que es tratado en parte y se hace efectivo ideológicamente en relación a la connotación neutral del arte hecho ahora. Sin embargo, si el mundo del arte se conformara con “contemporáneo para siempre” (Karlholm, 2013), sería la sentencia de muerte definitiva para la mayoría de los artistas del mundo que intentan trabajar y exponer “ahora,” dados los criterios tácitos de selectividad de la palabra contemporáneo, o, por el contrario, tal vez la disolución final de tales juicios cualitativos: Si todo a partir de ahora es literalmente contemporáneo, no se han hecho ni se pueden hacer distinciones y la palabra pierde su significado.

Antes de pasar a la parte final, me gustaría mencionar

Before proceeding to my final part, I would like to mention what I see as the greatest benefits of my counter-definition definition: It is — contrary to the other definitions— non-normative and non-qualitative, since also not only ugly or disturbing works but bad or trivial works could be actualized or brought to our attention now. This may appear offensive, a sign of bad taste and not much of an advantage at all, but the point is only to refrain from judging what is important, cutting edge or future canon material, which keeps the whole machinery of hierarchical art history going. Here is a chance, instead, of taking aspects of the contemporary designation —traits to do with what we communally find interesting to address, dwell upon, assess and so on— and mobilize them to other uses than the promotion of novelties. This is also to follow *in practice* what has been laid down *theoretically*, with the all-embracing conceptual concept of art in the 1960s, namely that what is (to be counted as) art is not a certain category of physical objects with certain art properties, but a decision that “from now on, X is also (to be regarded as) art.” The latter could be rephrased as X being actualized or realized as art by a certain community of the art world. Such a scope would include all of the categories that the conventional definitions cover, canonical high art material, which is bestowed an enormous amount of attention or active actualization, but it would also —quite subversively— potentially include other and older art as well. There is no reason to discriminate between actualizable art on the basis of *when* it was once created. The habitual ageism of the contemporary art discourse is to be avoided. The parameter of creation, of craft and the literal making of things at a specific moment in time, was paramount to a *chronotopic* definition of art, from Hegel to all of mainstream art history. It is still the commonsense definition. But in my view, also so-called *historical art* can become *contemporary*, depending on the interest bestowed upon it. Actualized art has a tract with memory, with what the Greeks called *anamnesis*, the memory of actualization, where what will be called memories —i.e. fragments of the past— are recalled and recollected in the present.<sup>10</sup> This fits with Duchamp’s legacy as well; it is not what the artists did, but what the art institution does that ultimately defines or confirms something as art. My quasi-definition is importantly not about dissolving or neglecting historical differences in some relativist or pluralist posthistorical mode. On the contrary, temporal differences are not only still preserved and acknowledged, they are also highlighted by this proposal. Such differences are brought to the fore when a work of art with its immanent temporality (which always exceeds its purported historical determination to include its material aging or enduring semiotic transformations as well) is brought to play in another temporal art

lo que considero que es uno de los mayores beneficios de la definición de mi contra-definición: es —contrariamente a las otras definiciones— no normativa y no cualitativa, ya que no sólo las obras feas o perturbadoras, sino también las obras malas o triviales podrían ser actualizadas o llamar nuestra atención ahora. Esto puede parecer ofensivo, una señal de mal gusto y no ser una gran ventaja en absoluto, pero la cuestión es abstenerse de juzgar lo que es importante, lo que es vanguardista o lo que es un futuro material canónico, cuestiones estas que mantienen en funcionamiento toda la maquinaria de la historia jerárquica del arte. Por el contrario, esta es una oportunidad de considerar determinados aspectos de la designación de contemporáneo —características que tienen que ver en el fondo con lo que nos parece interesante abordar, reflexionar, evaluar, etc.— y movilizarlos para otros usos además de la promoción de novedades. Esto también es continuar *la práctica* de lo que se ha establecido *teóricamente*, con el conceptualmente omnicompreensivo concepto del arte de la década de 1960, es decir, aquello que es (que se considera como) arte no es una cierta categoría de objetos físicos con ciertas propiedades artísticas, sino una decisión por la que “a partir de ahora, X es también (considerado como) arte.” Esto último podría ser reformulado como “X es actualizado o materializado como arte por cierta comunidad del mundo del arte.” Tal alcance incluiría todas las categorías que abarcan las definiciones convencionales, el material canónico del arte elevado, al que se otorga una enorme cantidad de atención o actualización activa; pero igualmente también podría incluir potencialmente —de manera bastante subversiva— otro tipo de arte aún más antiguo. No hay ninguna razón para distinguir el arte actualizable sobre la base de *cuándo* fue creado por primera vez. Debe evitarse la habitual discriminación por edad del discurso del arte contemporáneo. El parámetro de la creación, del oficio y de la fabricación real de cosas en un momento específico del tiempo, era fundamental para una definición *cronotópica* del arte, desde Hegel hasta toda la corriente principal de la historia del arte. Esta sigue siendo aún la definición sensata. Pero desde mi punto de vista, también el llamado arte *histórico* puede volverse *contemporáneo*, dependiendo del interés que se le otorgue. El arte actualizado tiene relación con la memoria, con lo que los griegos llamaron *anamnesis*, la memoria de la actualización, donde lo que se llaman recuerdos —es decir, fragmentos del pasado— son recordados y recogidos en el presente.<sup>10</sup> Esto encaja también con el legado de Duchamp; lo que finalmente va a definir o confirmar algo como arte no es lo que hicieron los artistas, sino lo que haga la institución artística.

Mi casi-definición no se refiere a la disolución o el rechazo de las diferencias históricas en algunos modelos relativistas o pluralistas post-históricos. Por el contrario, las diferencias temporales no sólo se mantienen y se reconocen, sino que también se ponen de relieve en esta propuesta. Tales diferencias se ponen de manifiesto cuando una obra de arte con su temporalidad immanente (que siempre excede su supuesta determinación histórica de incluir su envejecimiento material o sus transformaciones semióticas duraderas) se pone en juego en otro espacio artístico temporal. Ya en su crítica al historicismo, Hans-Georg Gadamer subrayó en su versión de la hermenéutica, que “la distancia temporal no es algo que deba ser superado” (1988, p. 264). Aquí también, una distancia es temporalmente salvada, pero de ninguna manera anulada o borrada. Esto podría conducir a un modelo histórico más complejo, que es el tema de la parte final de este texto.

### Anacronía

En la actualidad, la cronología en sí misma es obviamente desafiada por las versiones de la posthistoria acrónica; pero la cronología no es el enemigo en sí mismo —sólo se refiere a la medición del tiempo,

space. Already in his critique of historicism, Hans-Georg Gadamer underlined that “temporal distance is not something that must be overcome” in his version of hermeneutics (1988, p. 264). Here too, a distance is temporarily bridged, but by no means annulled or erased. This could hopefully lead to a more complex historical model, which is the topic of my last part.

### Anachrony

Chronology itself is obviously challenged these days by versions of achronic posthistory, but chronology is not the enemy as such — it only refers to the measurement of time, as the nineteenth-century dictionaries had it. It has accumulated so many misunderstandings and clichés, however, that we would be better equipped, perhaps, with the term *chronologic*, which has to be determined by every specific usage. It has become mandatory to bemoan the monolithic character of the one, “homogenous empty time” of ordinary history, and embrace, instead, a plurality of times, a.k.a. heterochronicity (Benjamin, 1968, p. 261).<sup>11</sup> To choose the latter, however, not only presumes a *homochronic* norm; it helps to preserve it. And it often fails to distinguish between objective and subjective modes, cosmological and phenomenological times, for example, which has always been around, and socio-political and cultural temporalities, which need always to be historically specified and established.

Similar problems occur when scholars embrace anachrony’s linguistic sibling: *anachronism*, which is presented as both negative



Figura 1: Hans Holbein el joven, *Los Embajadores* (1533), La Galería Nacional, Londres. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg))

Figure 1: Hans Holbein the younger, *The Ambassadors* (1533), National Gallery, London ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg))

como lo recogían los diccionarios del siglo diecinueve. Sin embargo, ha acumulado tantos malentendidos y clichés, que tal vez sería de más utilidad usar el término *cronológico*, que debe ser determinado por cada uso específico. Se ha hecho obligatorio lamentarse del carácter monolítico del “tiempo vacío homogéneo” y único de la historia ordinaria, y abrazar, en cambio, una pluralidad de tiempos, también conocida como hetero-cronicidad (Benjamin, 1968, p. 261).<sup>11</sup> Sin embargo, elegir esto último, no sólo supone una regla *homocrónica*, sino que ayuda a preservarla. A menudo no se distingue entre modos objetivos y subjetivos, por ejemplo entre tiempos cosmológicos y fenomenológicos, que siempre han existido, o entre temporalidades sociopolíticas y culturales, que siempre necesitan ser históricamente especificadas y establecidas.

Problemas similares ocurren cuando los académicos abrazan al hermano lingüístico de la anacronía: el *anacronismo*, que se presenta tanto como algo negativo como positivo. Por un lado, como un pecado del historiador, y por otro, como una alternativa refrescante para un tipo diferente de historiador. Al mismo tiempo, muchos argumentan que el anacronismo es, de hecho, inevitable en la erudición histórica, una condición previa para la historización de algún otro tiempo, que se lee inevitablemente a través de la lente de un extraño temporal o de un recién llegado (Didi-Huberman, 2005). Como una alternativa crítica al historicismo, creo que el anacronismo es un término demasiado sesgado como para usarlo. En su carácter de violación de la norma, sirve, deliberadamente o no, para mantener la norma del procedimiento histórico impecable. La anacronía, por otro lado, hace a un lado todo el quehacer histórico recibido y abre una nueva sensibilidad para el proyecto de determinar las temporalidades de las obras de arte históricas (Nagel & Wood, 2010, p. 13); (Karlholm, 2014, pp. 276-286). Esto implicaría, en mi opinión, que necesitamos tanto historizar como temporalizar artefactos como obras de arte, revelando, en primer lugar, su contexto histórico, que se considera que abarca todo el espacio que se expande entre su nacimiento, su duración continuada y su existencia presente; y en segundo lugar, determinar

and positive, a sin of the historian, on the one hand, *and* a refreshing alternative for a different kind of historian, on the other hand. At the same time, many argue that anachronism is indeed unavoidable in historical scholarship, a precondition for historicizing some other time that is inevitably read through the lens of a temporal alien or latecomer (Didi-Huberman, 2005). As a critical alternative to historicism, I believe that anachronism is too biased a term to use. In its character of violation of the norm, it serves, consciously or not, to maintain the norm of flawless historical procedure. Anachrony, on the other hand, tilts the whole received historical operation to the side and opens up to a new sensitivity for the project of determining the temporalities of historical works of art. (Nagel & Wood, 2010, p. 13); (Karlholm, 2014, pp. 276-286). This would entail, in my view, that we need to both historicize and temporalize artifacts like artworks, revealing, first of all, their historical context, which is taken to comprise the entire expanding space between its birth and its continued duration and present existence, and, second of all, determine its potentially multiple temporalities —as both belated and ahead of a sequence, for example, or as constituted by two or several temporal layers.

Anachronic historiography appears paradoxical compared to the standard historical text, organized as a unilinear unfolding of events across a timeline. Anachronic history does not seek “causal connections” (Heidegger, 1971, p. 70), it is more about tracing effects, or what has *de facto* happened genealogically to the work through its journey in time





Figura 2: Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* (1945-68), Museo de Arte de Filadelfia. Impresión de *Étant donnés* del sitio web del museo: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>

Figure 2: Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* (1945-68), Philadelphia Museum of Art. Screenprint of *Étant donnés* from the museum website: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>



sus temporalidades potencialmente múltiples —tanto tardías como adelantadas a una determinada secuencia temporal, por ejemplo, como las constituidas por dos o varias capas temporales.

La historiografía anacrónica parece paradójica en comparación con los textos históricos estándar, organizados como un despliegue unilineal de eventos a través de una línea de tiempo. La historia anacrónica no busca “conexiones causales” (Heidegger, 1971, p. 70), se trata más bien de rastrear los efectos, o lo que ha ocurrido *de facto* a la obra de forma genealógica a través de su viaje en el tiempo y el espacio. Donde toda la historia convencional es, en realidad, una especie de prehistoria, una forma de entender realmente cómo surgió la obra. La anacronía se describe mejor como un después de-la historia (que no debe confundirse con alguna poshistoria atemporal sin rasgos distintivos) (Karlholm, 2016, pp. 315-318).<sup>12</sup> De acuerdo con lo que James Elkins ha denominado “historia común del arte” (Elkins, 1997, pp. 11-13) —de la cual el discurso del arte contemporáneo es un verdadero testamento— una obra de arte nace en un momento específico en el tiempo, que marcará para siempre su historicidad y determinará lo que se podría decir al respecto. Esta modalidad predeterminada se ajusta también a lo que Keith Moxey ha denominado el “inconsciente hegeliano” de la historia del arte (Moxey, 1998, pp. 25-51). En cambio, la historia anacrónica del arte, si pudiéramos imaginarla, es receptiva a la documentación de la obra en relación con su tendencia a la “vida” con vista al futuro, la cual participa en la recuperación de condiciones previas, recordando, posponiendo, aguantando o entablando nuevas amistades que afectarán su ser-en-el-mundo. La vieja cuestión de establecer qué es la obra con referencia a lo que era ya no funciona. La nueva cuestión es establecer qué es la obra con referencia a lo que está *en proceso de convertirse*.

La anacronía comparte algunas semejanzas familiares a la construcción óptica de la *anamorfosis*, donde la imagen sólo se revela a través de un instrumento —un espejo distorsionado— que traduce la forma pintada distorsionada (como un objeto históricamente enigmático y extraño) en una forma legible. Por lo tanto, dos distorsiones provocan

and space. Where all conventional history is, in truth, a kind of pre-history, a coming to grips with how the work came about, anachrony is better described as afterhistory (not to be mistaken for some atemporal featureless posthistory) (Karlholm, 2016, pp. 315-318).<sup>12</sup> According to what James Elkins has termed “normal art history” (Elkins, 1997, pp. 11-13)—of which the contemporary art discourse is a true testament—a work of art is born at a specific moment in time, which will forever stamp its historicity and determine what could be said about it. This default mode conforms as well to what Keith Moxey has termed art history’s “Hegelian unconscious” (Moxey, 1998, pp. 25-51). Anachronic art history, if we could imagine that, is receptive instead to what the work is recorded doing in relation to its forward leaning, futural “life” where it is involved in recovering pre-conditions, remembering, postponing, enduring or striking up new acquaintances that will affect its being-in-the-world. The old question of establishing what the work *is* with reference to what it *was* no longer works. The new question is to establish what the work *is* with reference to what it *is in the process of becoming*.

Anachrony shares some family resemblances with the optical construction of *anamorphosis*, where the picture is only unveiled through an instrument—a distorted mirror—that translates the distorted painted form (as a historically enigmatic, strange object) into legible form. Two distortions hence bring about the “true” image. The most famous is perhaps the skull superimposed upon the Hans Holbein painting *The Ambassadors* (1533), where the distorted figuration in mid-air (possible to spot in

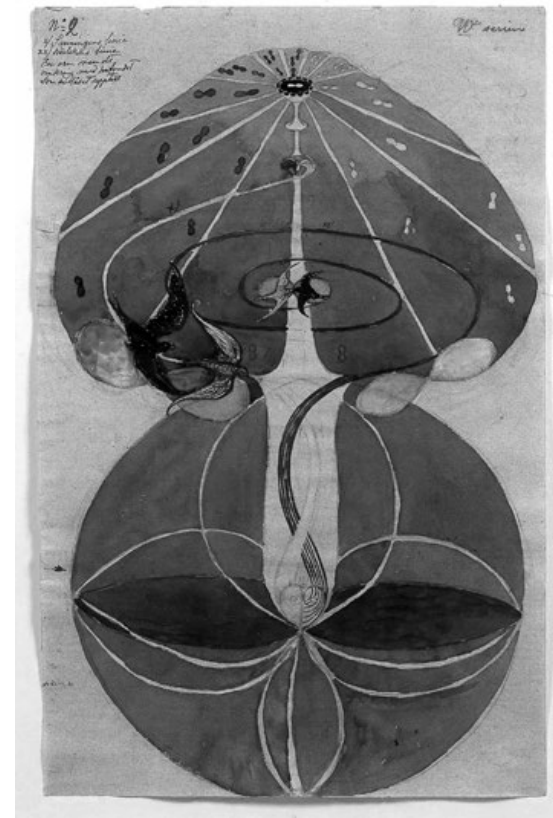


Figura 3: Hilma af Klint, Sin título (sin fecha) ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilma\\_af\\_Klint\\_-\\_no\\_date\\_-\\_Untitled\\_02.jpg?uselang=sv](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilma_af_Klint_-_no_date_-_Untitled_02.jpg?uselang=sv))

Figure 3: Hilma af Klint, Untitled (no date) ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilma\\_af\\_Klint\\_-\\_no\\_date\\_-\\_Untitled\\_02.jpg?uselang=sv](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilma_af_Klint_-_no_date_-_Untitled_02.jpg?uselang=sv))

la imagen “verdadera.” El más famoso es quizás el cráneo superpuesto en el cuadro de Hans Holbein *Los embajadores* (1533), donde la figura distorsionada en el aire (que sólo se puede ver en su realidad no distorsionada desde un ángulo oblicuo) representa la muerte. Para ser percibida, o mejor dicho, recibida, la imagen debe ser leída a través de una operación específica que restaura y devuelve la imagen a su “acontecer de la verdad” postergado en palabras de Heidegger. El descubrimiento de la muerte como el reverso del ser o la “posibilidad de la imposibilidad absoluta del Dasein,” citando de nuevo a Heidegger, se presenta como recuperada.<sup>13</sup> Subrayando aquí las complicaciones temporales, podríamos decir que la muerte es una ausencia presente auspiciada por una recuperación del futuro.

Para ilustrar a qué se enfrenta la historiografía anacrónica, me gustaría, finalmente, escoger algunos ejemplos —sabiendo que las particularidades de estas elecciones amenazan con invalidar algunas de mis propuestas más generales. Mis dos primeros ejemplos son extremos:

Como es bien sabido, la última obra de Marcel Duchamp (1887-1968) fue concebida inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, y se trabajó en secreto durante más de dos décadas. Es una instalación *adelantada a su época* presentada finalmente al mundo del arte en 1969, en el apogeo del arte conceptual, durante lo que se había convertido en la posguerra, la guerra fría y la guerra de Vietnam en Estados Unidos. Esta fue una erupción surrealista dentro de la propia institución del arte, que ha sido instalada permanentemente como parte del propio museo (lo cual es bastante extraño), concretamente en el Museo de Arte de Filadelfia en forma de un curioso diorama con un impactante contenido oculto (Duchamp, 2009). La temporalidad de la obra es intrigante: necesita, en primer lugar, ser experimentada en dos pasos, donde el contenido de la obra sólo nos es revelado después de que hayamos cruzado una división espacial en el tiempo, y nos hayamos topado con una vieja puerta de madera para echar un vistazo a través de ella. En segundo lugar, como esta obra fue pensada para ser revelada al mundo sólo tras la muerte del artista, es

its undistorted reality only from an oblique angle) spells death. In order to be perceived, or better: received, the image must be read through a specific operation that restores and returns the image to its postponed “happening of truth” in Heidegger’s phrase. The discovering of death as the underside of being or the “possibility of the absolute impossibility of Dasein,” to quote Heidegger again, presents itself as recovered.<sup>13</sup> Underlining the temporal complications here we could say that death is a present absence brought about by a recovering of the future.

To illustrate what anachronic historiography is up against, I would like, finally, to pick a few examples —knowing that the particularities of these choices threaten to invalidate some of my more general propositions. My first two examples are extreme:

As is well known, Marcel Duchamp’s (1887–1968) last work was conceived immediately after the Second World War, and was worked on in secret for more than two decades. It is an installation *avant la lettre* finally presented to the art world in 1969, in the heyday of conceptual art, during what had become postwar, a cold war, and the Vietnam War in America. This was a surreal eruption within the very institution of art, permanently installed as part of the museum itself (which is odd enough), namely in the Philadelphia Museum of Art in the form of a curious diorama with its shocking hidden content (Duchamp, 2009). The temporality of the work is intriguing: It needs, first of all, to be recovered in two steps, where the content of the work is only disclosed

***La temporalidad de la obra es intrigante: necesita, en primer lugar, ser experimentada en dos pasos, donde el contenido de la obra sólo nos es revelado después de que hayamos cruzado una división espacial en el tiempo, y nos hayamos topado con una vieja puerta de madera para echar un vistazo a través de ella.***

***The temporality of the work is intriguing: It needs, first of all, to be recovered in two steps, where the content of the work is only disclosed to us after we have crossed a spatial divide in time, and brought ourselves up against the old wooden door and peaked in.***

*literalmente* post-contemporánea. La obra nació vieja, desplazada y en el mismo año que Joseph Kosuth escribió sobre ciertas nuevas condiciones del arte “después de Duchamp” (Kosuth, 1991, pp. 3-32). Esto es, Duchamp después de Duchamp. Mientras que su *Gran Vidrio* se retrasó más o menos intencionadamente, esta pieza está *en* su tiempo, pero al mismo tiempo resulta increíblemente prematura.

La artista sueca Hilma af Klint (1862-1944), un par de décadas mayor que Duchamp, llevó dos vidas, por así decirlo (Fant, 1989); (Westermann & Widoff, 2013). Una como pintora moderna, formada en la Real Academia de Estocolmo, y otra como médium autoproclamada de sabiduría esotérica. Este último proyecto la mantuvo ocupada durante toda su vida desde aproximadamente 1905. Esta obra —cientos de imágenes y miles de páginas de apuntes— nunca se exhibió durante su vida. Fueron acumuladas dentro del círculo de cinco amigas femeninas *De Fem* (Las Cinco) de las cuales sólo algunas fueron formadas como artistas. Hilma af Klint tenía la intención de que algunas de estas imágenes se mostraran en un edificio parecido a un templo que, desgraciadamente, nunca fue erigido. Después de que se le negara la aprobación de su mentor Rudolf Steiner, af Klint prometió dejar que esta obra permaneciera oculta e inédita hasta dos décadas después de su muerte. Llegó a estar relativamente olvidada hasta 1986, cuando una exposición en Los Ángeles la exhibió junto a artistas abstractos como Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky y Frantisek Kupka (Tuchman, Blotkamp & Freeman, 1986). Desde entonces, la controversia histórica del arte convencional ha sido determinar si merece o no ser incluida entre este grupo de pioneros masculinos

to us after we have crossed a spatial divide in time, and brought ourselves up against the old wooden door and peaked in. Second of all, since this work was calculated to be revealed to the world only after the artist's death, it is *literally* post-contemporary. The work was born old, displaced and in the same year that Joseph Kosuth wrote about certain new art conditions “after Duchamp” (Kosuth, 1991, pp. 3-32). This is Duchamp after Duchamp. While his *Large Glass* was more or less intentionally delayed, this piece is *in* time, but uncannily untimely at the same time.

Swedish artist Hilma af Klint (1862–1944), a couple of decades older than Duchamp, led two lives, so to speak (Fant, 1989); (Westermann & Widoff, 2013). One as a modern painter, trained at the Royal Academy in Stockholm, and another as a self-proclaimed medium for esoteric wisdom. The latter project kept her preoccupied throughout her life from around 1905. This work —hundreds of images and thousands of pages of notes— was never exhibited in her lifetime. It was amassed from within the circle of five female friends *De Fem* (The Five) of which only some were trained as artists. Hilma af Klint intended for some of these images to be displayed in a suitable temple-like building, which, alas, was never erected. After being denied approval from her mentor Rudolf Steiner, af Klint vowed to let this work remain unseen and un-exhibited until two decades after her death. It came to be more or less neglected until 1986, when a show in Los Angeles displayed her work alongside abstract artists like Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky and Frantisek Kupka (Tuchman, Blotkamp & Freeman, 1986). Since then, the conventional art historical issue has been whether or not she merits being included among this group of male pioneers of abstraction, due to her images of geometric forms and non-figuration painted a few years before the first abstract painting appeared around 1910.<sup>14</sup> Since she was no part of that culture, however, and nursed no intentions of participating in it either, the answer is no. She did not even regard her esoteric project as art, but after the belated arrival of her work to the postmodern or contemporary art world, from the 1980s onward, where it inspires artists and artistic researchers, these images have indeed become art, actualized art, and thus, in my book, contemporary art in our

***El movimiento dadaísta, como se desprende de los estudios de la historia del arte moderno, comenzó en 1916 y se disolvió unos años después, en la década de 1920.***

***The Dada movement, we read in the surveys of modern art history, started in 1916 and was dissolved a few years into the 1920s.***

de la abstracción, debido a sus imágenes de formas geométricas y no figurativas pintadas unos años antes de que apareciera la primera pintura abstracta alrededor de 1910.<sup>14</sup> Sin embargo, dado que ella no formaba parte de esa cultura, y tampoco albergó intenciones de participar en ella, la respuesta es no. Ni siquiera consideraba su proyecto esotérico como arte, pero después de la llegada tardía de su obra al mundo del arte postmoderno o contemporáneo, a partir de los años ochenta, donde inspira a artistas e investigadores artísticos, estas imágenes se han convertido en arte, en arte actualizado, y por lo tanto, en mi libro, en arte contemporáneo en nuestro sentido (extendido) de la palabra.<sup>15</sup>

Una imagen de la artista alemana Hannah Höch (1889-1978), contemporánea de Duchamp, titulada *Angst (Ansiedad)*, es en muchos aspectos un fotomontaje típico, un formato relacionado con las experimentaciones de Höch y Raoul Hausmann de alrededor de 1920 (Ades & Hermaan, 2014). Presenta una fotografía en blanco y negro de una cabeza, sobre la cual se ha pegado una gran boca roja cubriendo la boca y la nariz de la figura. También dos ojos de gran tamaño parecen haber sido toscamente cosidos sobre la figura (Gestalt) negra. Lo atípico de la imagen no es tanto su aspecto, ya que tiene algunos rasgos distintivos de la producción anterior de Höch, sino su fecha. ¿Qué hace que un fotomontaje dadaísta realizado por uno de los más grandes representantes del género sea considerado como una obra de arte nueva o “contemporánea” en 1970? ¿Es ahora Neo-Dada —una etiqueta unida a los seguidores americanos de Duchamp en los años 50 y 60? No, es Dada, y sin embargo no lo es, ya que Dada ya no existía en ese momento en el tiempo. El movimiento dadaísta, como se desprende de los estudios de la historia del arte moderno, comenzó en 1916 y se disolvió unos años después, en la década de 1920. *Angst (Ansiedad)* de Hannah Höch se muestra sin fijación en el tiempo, sin ataduras, flotando hacia adelante y hacia atrás a lo largo de las corrientes del tiempo. Esta señala, entre otras cosas, a un trabajo anterior de ella, con el mismo título, y muy diferente en estilo y temperamento (una mezcla de Edvard Munch y Ernst Ludwig Kirchner, tal vez). Este homónimo de 1936 parece más antiguo que la imagen de 1970, a pesar de que esta última tiene mucho en común

(extended) sense of the word.<sup>15</sup>

An image by German artist Hannah Höch (1889–1978), a contemporary with Duchamp, entitled *Angst (Anxiety)* is in many respects a typical photomontage, a format connected to the experimentations by Höch and Raoul Hausmann around 1920 (Ades & Hermaan, 2014). It features a black and white photograph of a head, over which a big red mouth has been pasted over the mouth up to the nose of the figure. Also two oversized eyes seem to have been crudely sewn onto the black Gestalt. What is untypical about the image is not so much the look of it, since it does have a few distinct traits of Höch's earlier production, but its date. What does a Dada photomontage by one of the greatest in the genre mean as a new or “contemporary” artwork in 1970? Is it Neo-Dada now —a tag pinned to the American followers of Duchamp in the 1950s and 60s? No, it is Dada, and yet it is not, since Dada *is* no more at this moment in time. The Dada movement, we read in the surveys of modern art history, started in 1916 and was dissolved a few years into the 1920s. Hannah Höch's *Anxiety* appears unmoored in time, unbound, floating backwards and forwards along the currents of time. It points, among other things, to an earlier work by her, with the same title, very different in style and temperament (a mix of Edvard Munch and Ernst Ludwig Kirchner, perhaps). This namesake from 1936 looks older than the image from 1970 despite the fact that the latter has so much in common with the photomontages of vintage Dada of the early 1920s.<sup>16</sup> The work of 1970 also appears to point ahead, towards the feminist art movement that was about to revolutionize traditional art history, and spot-lighted women's precarious situation as mothers, lovers and domestic slaves,



con los antiguos fotomontajes del Dada de principios de los años veinte.<sup>16</sup> La obra de 1970 también parece pronosticar el movimiento artístico feminista que estaba a punto de revolucionar la historia del arte tradicional, y poner de relieve la precaria situación de las mujeres como madres, amantes y esclavas domésticas, por así decirlo, a la vez que evoca en igual medida el pasado de la pintura *Blackface* y los espectáculos de juglares de los siglos XIX y principios del XX.<sup>17</sup> La imagen también actualiza el arte contemporáneo de Candice Breitz y Makode Linde, por ejemplo, mucho más allá del movimiento feminista de los años setenta y ochenta, que establece nuevos vínculos con estas viejas tradiciones de racismo, esclavitud y violencia colonial.<sup>18</sup> El título mismo de la obra evoca además la filosofía de Søren Kierkegaard y Jean-Paul Sartre. Para detener las asociaciones y parafrasear a uno de los más grandes autores daneses, finalmente, Hans Christian Andersen, podríamos describir esta imagen como un patito feo de la historia del arte, anacrónico en su esencia. Pero el mensaje de esta historia es, por supuesto, familiar para todos nosotros: esta fealdad es sólo otra belleza, desplazada y fuera de lugar. Sólo el tiempo revelará a la larga su final preprogramado.

- A la categoría de arte Eurocéntrico se agregaron “imágenes” de todo tipo, así como nuevos enfoques teóricos, de campos como el marxismo, la semiótica, el psicoanálisis, el feminismo. En la década de 1990, los estudios postcoloniales se agregaron de manera relevante a la mezcla. En general, esto contribuyó a la reforma del núcleo de la disciplina de la historia del arte en todo el mundo.
- Mientras que el título del libro de David Joselit *After Art* flirtea con esta calidad cargada, el estudio está dedicado a expandir “la definición de arte para abarcar configuraciones heterogéneas de relaciones o vínculos” en los que el arte se involucra una vez, o después, se presenta al mundo. Además: “En sus connotaciones de una ‘imagen residual’ o su implicación de una vida de imágenes en circulación tras del momento de la producción, *después de* la continuidad y la reverberación, en lugar de la ruptura. Lo que resulta después de la “era del arte” es un nuevo tipo de poder que el arte reúne a través de sus formatos heterogéneos” (Joselit, 2013, p. 2).
- Para un resumen general del discurso bastante amplio y algo disperso sobre “post-contemporáneo,” ver Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Post-contemporary.
- Para un resumen histórico, cf. (Niethammer, 1994). Cf. también (Karlholm, 2016).
- Cuestión temática: Danto and his Critics: Art History, Historiography and *After the End of Art* (Danto, 1998, pp. 127–43).
- Cf. también (Belting, 2009, pp. 38-73).
- Sobre “los largos años sesenta,” ver passim (Karlholm, 2014).
- Un ejemplo clásico es (Wallis, 1984).
- P. ej. (Glozer, 1981).
- Cf. (Ricoeur, 2004), parte 1.
- Para un excelente estudio crítico, cf. (Moxey, 2013, pp. 37–50).
- Cf. (Karlholm, 2016, pp. 315-318). Mi perspectiva está en parte en deuda con la genealogía de Michel Foucault; (1977, pp. 139–164).
- P. ej. *The Origin of the Work of Art* (Heidegger, 1971, p. 37) y *Being and Time* (Heidegger, 1996, p. 232).
- P. ej. (Dickerman, 2012).
- Esta es una abreviatura muy corta de mi argumento en (Karlholm, 2014, pp. 292-300). Cf. También (Birnbaum & Noring, 2013).
- P. ej. (Pawlow. & Höch, 1993, p. 172).
- P. ej. (Nochlin, 1989, pp. 145-178) y (Toll, 1977).
- Candice Breitz, Recuperado de http://www.candicebreitz.net/, (Breitz, n. d.); Makode Linde, recuperado de https://sv.wikipedia.org/wiki/Makode\_Linde. (Linde, n. d.).

so to speak, while evoking in equal measures the past of black-face painting and minstrel shows of the nineteenth and early twentieth centuries.<sup>17</sup> The image also actualizes now contemporary artwork by Candice Breitz and Makode Linde, for example, well past the feminist movement of the 1970s and 80s, who establish new links to these older traditions of racism, slavery and colonial violence.<sup>18</sup> The very title of the work evokes moreover the philosophy of Søren Kierkegaard and Jean-Paul Sartre. To arrest the associations and paraphrase one of the greatest Danish authors, finally, Hans Christian Andersen, we could describe this image as an ugly duckling of art history, anachronic to its core. But the moral of this story is of course familiar to us all: this ugliness is only another beauty, displaced and out of joint. Time alone will eventually reveal its pre-programmed end.

- To the Eurocentric art category was added “images” of all kinds as well as new theoretical approaches, from fields such as Marxism, semiotics, psycho analysis, feminism. In the 1990s, postcolonial studies were importantly added to the mix. All in all, this contributed in reforming the core of the discipline of art history throughout the world.
- While the title of David Joselit’s book *After Art* flirts with this loaded quality, the study is dedicated to expanding “the definition of art to embrace heterogeneous configurations of relationships or links” that art becomes involved in once, or after, it is presented to the world. Furthermore: “In its connotations of an ‘afterimage’ or its implication of a life of images in circulation following the moment of production, *after* posits continuity and reverberation, rather than rupture. What results after the ‘era of art’ is a new kind of power that art assembles through its heterogeneous formats” (Joselit, 2013, p. 2).
- For a quick overview of the rather large and somewhat dispersed discourse on “post-contemporary” as such, see Wikipedia: retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Post-contemporary.
- For a historical overview, cf. (Niethammer, 1994). Cf. also (Karlholm, 2016).
- Theme issue: Danto and his Critics: Art History, Historiography and *After the End of Art*. (Danto, 1998, pp. 127–43).
- Cf. also (Belting, 2009, pp. 38–73).
- On “the long 1960s,” see passim (Karlholm, 2014).
- A classic example is (Wallis, 1984).
- E.g. (Glozer, 1981).
- Cf. (Ricoeur, 2004), part 1.
- For an excellent critical survey, cf. (Moxey, 2013, pp. 37-50).
- Cf. (Karlholm, 2016, pp. 315-318). My perspective is in part indebted to Michel Foucault’s genealogy; (1977, pp. 139-164).
- E.g. Heidegger, *The Origin of the Work of Art* (1971, p. 37) and *Being and Time* (1996, p. 232).
- E.g. (Dickerman, 2012).
- This is a very short abbreviation of my argument in (Karlholm, 2014, pp. 292-300). Cf. also (Birnbaum & Noring, 2013).
- E.g. (Pawlow. & Höch, 1993, p. 172).
- E.g. (Nochlin, 1989, pp. 145-178) and (Toll, 1977).
- Candice Breitz: retrieved from http://www.candicebreitz.net/, (Breitz, n. d.); Makode Linde: retrieved from https://sv.wikipedia.org/wiki/Makode\_Linde, (Linde, n. d.).

### References / Referencias

- Ades, D. & Hermaan, D.F. (2014). *Hannah Höch*, [exh. Cat.]. Whitechapel Gallery. Munich: Prestel.
- Belting, H. (1987). *The end of the history of art?* trans. C. S. Wood. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, H. (2003). *Art history after modernism*, trans. C. Saltzwedel, & M. Cohen. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, H. (2009). Contemporary art as global art: A critical estimate. In H. Belting, A. Buddensieg (eds.). *The Global Art World* (pp. 38-73). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Belting, H. (2013). From world art to global art: View on a new panorama. In H. Belting, A. Buddensieg & P. Weibel (eds.). *Global Contemporary and the Rise of New Art World* (pp. 178-185). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Benjamin, W. (1968). Theses on the Philosophy of History. In H. Arendt (ed.). *Illuminations. Walter Benjamin Essays and Reflections*, trans. H. Zohn. New York: Schocken.
- Breitz, C. (n. d.). Candice Breitz. Retrieved from http://www.candicebreitz.net
- Birnbaum, D., & Noring A. S. (eds.). (2013). *The legacy of Hilma af Klint: Nine contemporary responses*. Stockholm: Moderna Museet; London: Koenig Books.
- Danto, A. C. (January 01, 1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 19, 571-84.
- Danto, A. C. (1997). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Danto, A. C. (December 01, 1998). The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, 37, 4, 127-143.
- Dickerman, L., (ed.). (2012). *Inventing abstraction 1910-1925: How a radical idea changed modern art*, [exh. Cat.]. New York: Museum of Modern Art.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. trans. J. Goodman. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Duve de, T. (1998). *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Elkins, J. (1997). *Our beautiful, dry, and distant texts: Art history as writing*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Fant, Å. (1989). *Hilma af Klint: ockult målarinna och abstrakt pionjär*, [exh. Cat.]. Moderna Museet. Stockholm: Raster.
- Foucault, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, and History. In D. F. Bouchard (ed.). *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (pp. 139-64). Ithaca: Cornell University Press.
- Fukuyama, F. (Summer 1989). The End of History? *The National Interest*,
- Gadamer, H.-G. (1988). *Truth and method*. London: Sheed & Ward.
- Glozer, L. (ed.). (1981). *Westkunst: Contemporary Art Since 1939*. Cologne: DuMont.
- Heidegger, M. (1971). The Origin of the Work of Art. In *Poetry, language, thought*, trans. A. Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. (1996). *Being and time*, trans. J. Stambaugh. Albany: State University of New York Press.
- Hoptman, L. (2014). *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*. New York: The Museum of Modern Art.
- Jameson, F. & Miyoshi, M. (eds.). (1998). *The Cultures of Globalization: Post- Contemporary Interventions*. Durham: Duke University Press.
- Joselit, D. (2013). *After art*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Karlholm, D. (2004). *Art of Illusion: The Representation of Art History in Nineteenth- Century Germany and Beyond*. Bern: Peter Lang.
- Karlholm, D. (2013). Contemporary, Now and Forever. *Art History*, 36, 1, 226-231.
- Karlholm D. (2014). *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid*. Stockholm: Axl Books.
- Karlholm, D. (2016). Då: historia efter posthistoria. In H. Ruin et al. (eds.). *Historiens hemvist*. Stockholm: Makadam förlag.
- Kosuth, J. (1991). Art After Philosophy (1969). In *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–90* (pp. 3-32). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lewis, W. (1954). *Demon of progress in the arts*. London: Methuen.
- Linde, M. (n. d.). Makode Linde. Retrieved from https://sv.wikipedia.org/wiki/Makode\_Linde.
- Meyer, R. (2013). *What was contemporary art?* Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Moxey, K. P. F. (1998). Art History’s Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting. In M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. P. F. Moxey (eds.). *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives* (pp. 25-51). Cambridge: Cambridge University Press.
- Moxey, K. P. F. (2013). *Visual time: The image in history*. Durham: Duke University Press.
- Nagel, A., & Wood, C. S. (2010). *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.
- Niethammer, L. (1994). *Posthistoire: Has History Come to an End?*, trans. P. Camiller. London: Verso.
- Nochlin, L. (1971). *Realism*. London, England: Penguin Books.
- Nochlin, L. (1989). Why have there been no great women artists? In *Women, Art and Power and Other Essays*, (pp. 145-78). London: Thames and Hudson.
- Osborne, P. (1995). *Politics of time: Modernity and avant-garde*. London: Verso.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso.
- Oxford English dictionary, Vol. 1. (1989). Oxford: Clarendon Press.
- Pawlow, K. & Höch, H. (1993). *Hannah Höch: Gotha 1889-1978 Berlin*. Gotha: Museen der Stadt.
- Richter, G. (1995). Interview with Rolf Schön. In D. Elger & H. U Obrist (eds.). *Gerhard Richter: Writings 1961-2007*. New York, NY: D.A.P.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*, trans. K. Blamey & D. Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* Chicago: Chicago University Press.
- Smith, T. (2011). *Contemporary art: World currents*. London: Laurence King.
- Taylor, M. R., & Lins, P. A. (eds.). (2009). *Marcel Duchamp: Étant donnés*. Philadelphia, Pa.: Philadelphia Museum of Art.
- Toll, R. C. (1977). *Blacking up: The minstrel show in nineteenth-century America*. London: Oxford University Press.
- Tuchman, M., Blotkamp, C., & Freeman, J. (eds.). (1986). *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, [exh. Cat.]. Los Angeles County Museum. New York: Abbeville Press.
- Wallis, B. (ed.). (1984). *Art after modernism: Rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Westermann I. M., & Widoff, J., (eds.). (2013). *Hilma af Klint: Abstrakt pionjär*. Stockholm: Moderna Museet.
- Wikipedia (n. d.). Post-contemporary. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Post-contemporary.
- Wölfflin, H. (1950). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger. New York: Dover

\* Este texto ha sido publicado previamente en: Karlholm, D. (January 01, 2016). After contemporary art: Actualization and anachrony. Nordic Journal of Aesthetics, 25, 51, 35-54.

\* This text has been previously published in: Karlholm, D. (January 01, 2016). After contemporary art: Actualization and anachrony. Nordic Journal of Aesthetics, 25, 51, 35-54.



**AMELIA GROOM**

ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, Alemania.

Es una investigadora residente en Berlín. Doctorado en Arte, historia y teoría en la Universidad de Sydney en 2014. Sus textos han sido publicado en varias revistas de arte, monografías y contextos de exposiciones, y en 2013 editó, *Time*, Whitechapel/MIT Press "Documents of Contemporary Art." Profesora de escritura y teoría en Sandberg Instituut (Critical Studies y Master of Voice MFAs) y Gerrit Rietveld Academie (departamento de diseño gráfico).

**Tiempo perdido\***

*Time of waste\**

Para su obra *One Year Performance 1980-1981: Time Clock Piece* (fig. 1), el artista taiwanés Tehching Hsieh estuvo registrando, cada hora en punto, su llegada en un reloj de fichar en el trabajo que había situado en su estudio de Manhattan como si fuera un trabajador que ficha su hora de entrada, lo hizo cada hora, día y noche, desde el 11 de abril de 1980 hasta el 11 de abril de 1981. Se fotografió a sí mismo cada vez que 'fichaba,' y las miles de imágenes resultantes se convirtieron en una película en *time-lapse*, condensando 365 días en seis minutos.

De los múltiples registros temporales de la obra en un primer término se encuentran estas dos unidades de tiempo estándar: la hora y el año. Pero mientras que la estructura mecánica impuesta por la hora de reloj se obedece de forma perversa a lo largo de todo un ciclo anual, otras medidas temporales estandarizadas no se tienen en cuenta en absoluto. Los ritmos diurnos de luz y oscuridad (que son quizás nuestro marcador más primitivo del paso del tiempo), así como los ritmos circadianos del cuerpo de patrones saludables de sueño, se pasan por alto —y otras unidades estándar que son más largas que una hora pero más cortas que un año (semanas, meses, estaciones) no se tienen en cuenta.

Algunas medidas temporales se adoptan como materia prima de la obra, mientras que otras se anulan, de modo que la acción de Tehching es la de ser siempre *puntual* y, al mismo tiempo, estar totalmente fuera de sincronía con el resto del mundo. Y mientras el reloj se mueve de manera constante y predecible, con sus unidades

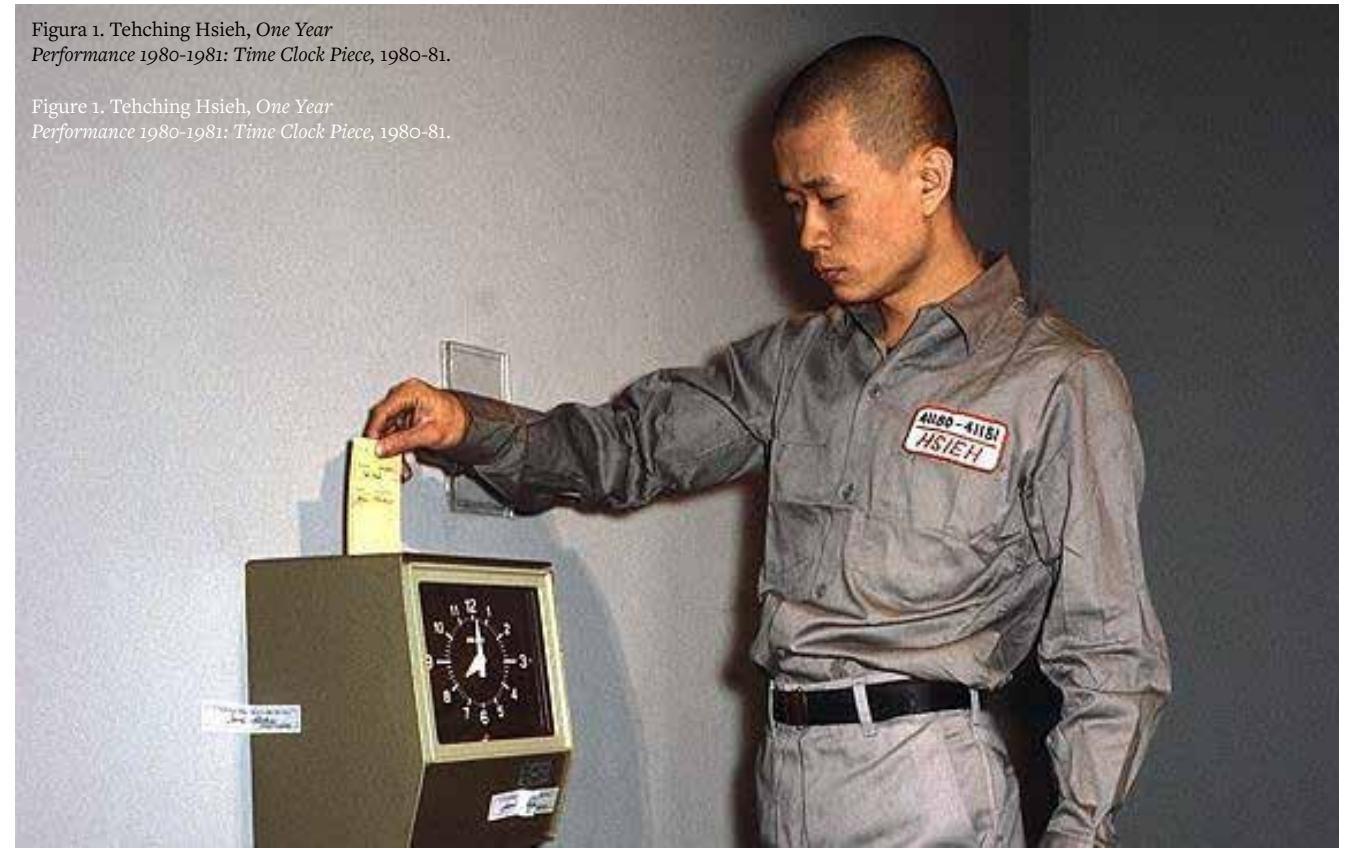
For his *One Year Performance 1980-1981: Time Clock Piece* (fig.1), the Taiwanese artist Tehching Hsieh set out to register his arrival at a worker's time punch clock in his Manhattan studio, every hour, on the hour, day and night, from April 11, 1980 to April 11, 1981. He photographed himself each time he 'clocked in', and the thousands of resulting images were then made into a *time-lapse* film, condensing 365 days into six minutes.

At the foreground of the work's multiple temporal registers are these two standard units of time: the hour and the year. But while the imposed mechanical structure of clock-time is perversely obeyed across an entire annual cycle, other standardised temporal measures are completely disregarded. Diurnal rhythms of light and dark (which are perhaps our most primal marker of time's passage), as well as the body's circadian rhythms of healthy sleep patterns, are bypassed — and other standard units that are longer than an hour but shorter than a year (weeks, months, seasons) do not register at all.

Certain temporal measures are embraced as the work's primary material, while others are overridden, so that Tehching's performance is one of being always *right on time* while also becoming totally out of synch with the rest of the world. And while the clock moves steadily and predictably, with its homogeneous and interchangeably abstract units, the body that tries to obey it registers other temporalities. The 133 punches that Tehching failed to make, out of the 8760 hours that are in a year, are a crucial component of the work, because they

Figura 1. Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981: Time Clock Piece*, 1980-81.

Figure 1. Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981: Time Clock Piece*, 1980-81.



homogéneas e intercambiamente abstractas, el cuerpo que trata de obedecerlo registra otras temporalidades. Los 133 fichajes que Tehching no realizó, de las 8.760 horas que hay en un año, son un componente crucial de la obra, porque son los desfases corporales, donde la plena internalización de la hora del reloj se revela imposible.

En la película de *time-lapse*, que se montó a partir de las 8.627 fotografías (una por cada hora cronometrada), encontramos la renovación celular como una clase diferente de dispositivo de cronometraje, con el pelo de Tehching que crece desde el afeitado rasurado de su cabeza hasta alcanzar los hombros durante el transcurso de estos 365 días. También vemos las temporalidades encarnadas de la resistencia y el agotamiento, con los efectos acumulados del declive físico a medida que el artista se vuelve más y más pálido y su mirada más desorbitada a lo largo de las miles de horas transcurridas. Con cada día que pasa como si fuera menos de un segundo, la película muestra el dispositivo del reloj firmemente en su lugar en el lado izquierdo de la imagen, girando amenazadoramente, mientras el cuerpo de la derecha parpadea y fluctúa continuamente. Su pelo que crece y los pliegues de su camisa cobran vida propia en la imagen en movimiento, mientras que su mirada mantiene una firmeza sorprendente, penetrando a través de todo el movimiento circundante.

El *time-lapse* es una forma de imagen en movimiento que acelera el tiempo omitiendo la mayor parte de él. La palabra 'lapsus' se refiere al deslizamiento, desplazamiento y caída —como en

are the corporeal slippages, were the full internalisation of clock-time is shown to be impossible.

In the *time-lapse* film, which is assembled from the 8627 photographs (one for each clocked-in hour), we encounter organic cell renewal as a different sort of time-keeping device, with Tehching's hair left to grow out from shaved to shoulder-length over the 365 days. We also see the enfolded temporalities of endurance and exhaustion, with the accumulated effects of physical decline as he becomes more and more pallid and bleary-eyed over the thousands of hours. With each day passing as less than one second, the film shows the clock device firmly in place on the left side of the image, whirling menacingly, as the body on the right continually flutters and fluctuates. His growing hair and the ripples of his shirt take on an unruly life of their own in the moving image, while his gaze maintains a striking steadiness, piercing through all the surrounding motion.

*Time-lapse* is a form of moving image that speeds time up by leaving most of it out. The word 'lapse' relates to slipping, sliding and falling —as in *collapse* (falling down), *relapse* (sliding back) or *elapse* (slipping away). And this is what time tends to do; it slips away from us. But the *time lapse* film is both a *shedding* of temporal bulk and a *retrieving* of the continuum, in distilled form. It's a filtering out of real time which then traces otherwise undetected movements —like the gradual growth of Tehching's hair that is only made visible to us as movement in this reconstituted six-minute long year.

So this *One Year Performance* deals with clock-time, hair time, the time of the image, of the documentary trace —as well as cinematic time, where a string of stills is animated through rapid succession. And through all this is another sort of temporality that the performance deals with, which is the *time of work*. As we know, the notion of waged labour depends absolutely on a model of time as something broken up into equidistant units, and made universally measurable. In order for it to serve and perpetuate capital's principals of compartmentalisation, exchangeability and expansion, time in early modern Europe needed





Figura 2. Fichando tarde en la película, *9 to 5*, 1980.

Figure 2. Checking-in late in, *9 to 5*, 1980.

*colapso* (caer), *relapso* (recaer) o *lapso* (transcurrir). Y esto es lo que el tiempo tiende a hacer; se nos escapa. Pero la película *time-lapse* (cámara rápida) es tanto una *pérdida* de evolución temporal como una *recuperación* de la progression temporal, de forma condensada. Es un filtrado a partir del tiempo real que luego traza movimientos que de otra manera no serían detectados —como el crecimiento gradual del cabello de Tehching que sólo se nos hace visible como movimiento en este año reconstituido de seis minutos de duración.

Así que *One Year Performance* versa sobre la hora del reloj, la temporalidad del crecimiento del cabello, el tiempo de la imagen, el tiempo de la huella documental, así como el tiempo cinematográfico, en el que una serie de instantáneas se animan a través de una rápida sucesión. Y a través de todo esto hay otro tipo de temporalidad con la que trata la performance, que es *el tiempo del trabajo*. Como sabemos, la noción de trabajo asalariado depende absolutamente de un modelo de tiempo como algo dividido en unidades equidistantes y universalmente medible. Para que sirviera y perpetuara los principios de compartimentación, intercambiabilidad y expansión del capital, el tiempo en la primera Europa moderna necesitaba ser homogéneo y cuantitativo. Este es un proceso que ha sido examinado detenidamente por muchos historiadores y teóricos; el reloj mecánico y el día estandarizado de veinticuatro horas establecen condiciones previas cruciales para la regulación, producción, intercambio, acumulación y endeudamiento capitalistas.

Como el reloj mecánico hace que sus unidades temporales sean abstractas e intercambiables —independientemente de la experiencia real, o de la especificidad del lugar, o de las personificaciones particulares— está estrechamente relacionado con esa otra gran abstracción, el dinero: un minuto se supone que es lo mismo que cualquier otro minuto, así como una libra es lo mismo que cualquier otra

to become homogenised and quantitative. This is a process that has been examined at great length by many historians and theorists; the mechanical clock and the standardised twenty-four-hour day establish crucial preconditions for capitalist regulation, production, exchange, accumulation and debt.

As the mechanical clock makes its temporal units abstract and interchangeable —regardless of real experience, or site-specificity, or particular embodiments— it is closely related to that other great abstraction, money: one minute is supposed to be the same as any other minute, just as one pound is the same as any other pound. And with bodies reduced to their labour power, they also come to be treated as interchangeable units —the number inscribed across the front of Tehching’s worker uniform in the *Time Clock* performance evokes this manoeuvre, where flesh is reduced to an interchangeable component of productive machinery.

I want to now zoom out for a moment, and think about a little coincidence. It just so happens that in late 1980, as Tehching was punching away at his time-clock, Dolly Parton’s hit track *9 to 5* was saturating the airwaves, topping the pop and country music charts for many consecutive weeks. The song appeared on Parton’s *9 to 5 and Odd Jobs*, a concept album about working which features Parton on the cover draped in a cumbersome assemblage of

libra. Y con los cuerpos reducidos a su capacidad de trabajo, también llegan a ser tratados como unidades intercambiables —el número inscrito en la parte delantera del uniforme de trabajo de Tehching en *Time Clock* evoca esta maniobra, donde la carne se reduce a un componente intercambiable de la maquinaria productiva.

Ahora quiero alejarme un momento y pensar en una pequeña coincidencia. Resulta que a finales de 1980, cuando Tehching estaba fichando en su reloj registrador, la canción *De 9 a 5* de Dolly Parton estaba ocupando los primeros puestos de las listas de éxitos de la música pop y country durante muchas semanas consecutivas. La canción apareció en el álbum conceptual sobre la idea del trabajo y titulado *9 to 5 and Odd Jobs*, que presenta a Parton en la portada envuelta en un complicado conjunto de materiales representativos, entre los que se incluyen una máquina de escribir, un rodillo de pintura, una cortadora de césped, un maletín, planos arquitectónicos y, por supuesto, tacones de aguja y una sonrisa brillante. Ella es la perfecta trabajadora multitárea: sobrecalificada y mal pagada, ocupada pero siempre disponible, anónima y no reconocida pero sonriente.

La canción fue escrita para la película *9 to 5*, que se estrenó al mismo tiempo —y se interpreta sobre los créditos de apertura de la película, donde vemos un montaje de diferentes relojes despertadores sonando, seguidos por fotos de diferentes trabajadoras nerviosas que se apresuran a llegar a tiempo a la oficina (donde, según se muestra en la película, se les pagará menos que a sus colegas masculinos, quienes rutinariamente les roban sus ideas y las acosan sexualmente).

La película está protagonizada por Parton junto a Jane Fonda y Lily Tomlin, como tres secretarías hartas que consiguen secuestrar a su jefe “sexista, egoísta, mentiroso e hipócrita” y dirigir la oficina por su cuenta. La ausencia forzada de sindicatos está implícita en las primera parte de la película, pero las mujeres consiguen introducir algunas mejoras en sus condiciones de trabajo, introduciendo servicios de guardería en el lugar de trabajo, así como nuevas opciones de trabajo a tiempo parcial y una mayor flexibilidad en el horario de trabajo. Descubrimos que gran parte de su lucha gira en torno a la adquisición de tiempo y la regulación del tiempo. Una de las primeras cosas que hacen cuando el jefe se ha ido, es quitar el reloj de fichar de la oficina (que resulta ser casi idéntico al de la performance contemporánea *One Year Performance* de Tehching), de modo que los trabajadores ya no están obligados a fichar la entrada y la salida.

Lamentablemente, en *9 to 5*, la lucha básicamente se detiene allí, y la historia se queda corta ante cualquier verdadera crítica estructural. En definitiva, la película confirma los ideales capitalistas de una productividad y una concentración de beneficios cada vez mayores: porque, como bien saben ahora las empresas como Google, la idea de más flexibilidad y

**No hay nada subversivo en eliminar el mecanismo disciplinario del reloj de fichar del lugar de trabajo si sus principios básicos de disciplina y servidumbre simplemente se reconstituyen en nuevas formas.**

***There is nothing subversive in removing the disciplinary mechanism of the time-clock from the workplace, if its basic principles of discipline and servitude are simply reconstituted in new forms.***

signifiers, including a typewriter, a paint roller, a lawnmower, a briefcase, architectural blue prints —and of course stilettos and a bright smile. She stands for the perfect multi-tasker female worker: over-skilled and under-paid, occupied but always available, anonymised and uncredited but still smiling.

The song was written for the film *9 to 5*, which was released at the same time —and it plays over the film’s opening credits, where we see a montage of different alarm clocks going off, followed by shots of different anxious female workers rushing to make it in time to the office (where, the film goes on to show, they will be paid less than their male colleagues, who routinely steal their ideas and sexually harass them).

The film stars Parton alongside Jane Fonda and Lily Tomlin, as three fed-up secretaries who manage to kidnap their “sexist, egotistical, lying, hypocritical bigot” boss and run the office on their own. An enforced absence of unions is implied early on in the film, but the women manage to implement some improvements to their working conditions, introducing childcare facilities at the work place, as well as new part-time work options and greater flexibility with work hours. We learn that much of their struggle is temporal; it is about access to and regulation of time. One of the first things they do when the boss is gone, is remove the office time clock (which happens to look almost identical to the one in Tehching’s contemporaneous *One Year Performance*), so that workers are no longer forced to clock-in and clock-out.

Sadly, in *9 to 5*, the struggle basically stops there, and the story falls short of any real structural critique. It ultimately affirms the capitalist ideals of ever-increasing productivity and concentration of profit: because as corporations like Google now know well, more flexibility and fun in the office equals enhanced worker efficiency. So rather





Figura 3 y 4. *Art Time, Life Time*, Tate Modern, Londres 2017. Imágenes cortesía de Indre Neiberkaite y Tate Galleries.

Figure 3 and 4. *Art Time, Life Time*, Tate Modern, London 2017. Images courtesy of Indre Neiberkaite and Tate Galleries.



diversión en la oficina equivale a una mayor eficiencia de los trabajadores. Así que en lugar de abolir la explotación capitalista, *9 a 5* proclama los beneficios de la adaptación, y para ello feminiza el proceso para que este resulte así más amable.

No hay nada subversivo en eliminar el mecanismo disciplinario del reloj de fichar del lugar de trabajo si sus principios básicos de disciplina y servidumbre simplemente se reconstituyen en nuevas formas. Y aquí es donde la obra contemporánea de Tehching *One Year Performance: Time Clock Piece* se convierte en una visualización sorprendentemente relevante de un proceso histórico. Para un número creciente de trabajadores, la jornada laboral diaria de 9 a 5 se ha convertido en una condición *permanente*. Como muchos han observado en los últimos años, la creciente dependencia del capital de la mano de obra virtual y de teletrabajo, significa que el tiempo y el lugar de trabajo ya no están claramente delimitados. Cada vez más, el trabajo no se realiza en un 'lugar de trabajo,' sino en casi todas partes. Cuando ya no tenemos que fichar la entrada y la salida, nos damos cuenta de que nunca estamos realmente sin trabajar, y el trabajo se vuelve indistinguible de la vida.

Al igual que con las organizaciones de trabajo anteriores, este cambio depende de un material específico: debido a que mi 'escritorio' lo puedo llevar conmigo, por lo general es así. Una vez pensamos que la casi instantaneidad de los correos electrónicos liberaría más tiempo para nosotros, pero de alguna manera los correos electrónicos ahora parecen consumir grandes partes de mis días, y devoran mis noches. Nuestras pantallas brillantes

than abolishing capitalist exploitation, *9 to 5* shows how good it is at adapting, as it feminises itself with a friendlier face.

There is nothing subversive in removing the disciplinary mechanism of the time-clock from the workplace, if its basic principles of discipline and servitude are simply reconstituted in new forms. And this is where the contemporaneous ordeal of Tehching's *One Year Performance: Time Clock Piece* becomes a strikingly relevant visualisation of a historical process. For an increasing number of workers, the 9 to 5 working day has transformed into an *all the time* condition. As many have observed in recent years, capital's growing dependence on immaterial and informational labour means that the time and place of work are no longer clearly delineated. More and more, work happens not in a 'workplace' but pretty much everywhere else. When we no longer have to clock-in and clock-out, we find that we are never really not working, and work becomes indistinguishable from life.

As with earlier organisations of labour, this shift depends on specific equipment: because my 'desktop' can be carried around with me, it usually is. We once thought that the near-instantaneity of emails would free up more time for us, but somehow emails now seem to eat away at huge chunks of my days, and nibble into my nights. Our glowing screens are just one recent development in capitalism's long-running erosion day/night distinctions —another new component of this process is the 'sleep app' that we are now invited to install on our phones, which is really a means by which our disengaged slumber can be turned into data production for corporations, so that even when we're asleep in the dark we're at work and under scrutiny.

Unlike the white, middle-class, American women in *9 to 5*, Tehching in 1980 was an undocumented immigrant, who didn't have the option to participate in the official waged labour market. Arriving in the US in 1974 by jumping ship from an oil tanker he had boarded in Taiwan, Tehching was illegal for the first fourteen years. As part of the undocumented immigrant labour force that America's economy has long been completely dependent on, he made a living by cleaning

son sólo un desarrollo reciente en la erosión prolongada de las distinciones del día/noche del capitalismo —otro nuevo componente de este proceso es la 'aplicación del sueño' que ahora nos invitan a instalar en nuestros teléfonos, que es realmente un medio por el cual nuestras horas de sueño se pueden convertir en producción de datos para las empresas, de modo que incluso cuando estamos dormidos en la oscuridad estamos en el trabajo y bajo control.

Pero a diferencia de las mujeres blancas, de clase media y estadounidenses que aparecen en *9 to 5*, en 1980 Tehching era un inmigrante indocumentado que no tenía opción a participar en el mercado laboral asalariado oficial. Tehching llegó a los Estados Unidos en 1974 saltando de un petrolero que había abordado en Taiwán, y fue ilegal durante los primeros catorce años. Como parte de la mano de obra inmigrante indocumentada de la que la economía estadounidense ha dependido durante mucho tiempo, se ganaba la vida limpiando suelos y lavando platos a cambio de dinero en efectivo en los restaurantes del centro de Nueva York, por lo general durante las horas de 'después del trabajo,' mientras que los demás dormían.

Si su *Time Clock Piece* anticipa históricamente las actuales condiciones post-fordistas de 24/7 (24 horas 7 días a la semana) de flexibilidad y disponibilidad, esas condiciones no se presentan en la obra como una totalización irremediable. Porque, según el artista, su representación elaborada y ardua del sinsentido de la entrada o fichaje constante se abre a algo que él llama 'tiempo perdido,' donde 'el libre pensamiento' (importante: no 'libertad') se hace posible. Las condiciones históricas actuales parecen dificultar cada vez más el tiempo perdido o no instrumentalizado. Con nuestros sueños y deseos explotados como datos —y todos los movimientos medidos, cuantificados y pronosticados algorítmicamente— la vida se está regulando tanto que la cuestión de cómo perder realmente el tiempo es ahora muy real. Pero dentro de la excesiva puntualidad y obediencia a la hora del reloj promulgada en la performance de Tehching, también hay momentos, tiempos que podrían ser menos visibles a primera vista —tiempos de elusión y rechazo.

floors and washing dishes for cash in downtown New York restaurants —usually during 'after-work' hours, while others slept.

If his *Time Clock Piece* historically anticipates current post-Fordist conditions of 24/7 legibility and availability, those conditions are not presented in the work as a totalising inevitability. Because according to the artist, his elaborate, arduous enactment of the meaninglessness of constant arrival opens up into something he calls 'wasted time,' where 'free thinking' (importantly: not 'freedom') becomes possible. Current historical conditions seem to make wasted or non-instrumentalised time increasingly difficult. With our dreams and desires mined as data —and all movements algorithmically measured, quantified and predicted— life is becoming so regulated that the question of how to really waste time is now a very real one. But within the excessive punctuality and clock-time obedience enacted in Tehching's performance, there are also times, time that might be less immediately legible —times of elusion and refusal.

\* Esta fue una breve presentación realizada como parte del evento *Art Time, Life Time* con Tehching Hsieh y Lois Keidan en la Tate Modern de Londres el 2 de diciembre de 2017 (fig. 3 y 4).

\* This was a short presentation delivered as part of the event *Art Time, Life Time* with Tehching Hsieh and Lois Keidan at the Tate Modern in London on December 2, 2017 (fig. 3 and 4).





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**

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

#### **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

#### **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

## ***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.***

### *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.*

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).

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

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 domino 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 aco- tan, 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

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

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 demasiados 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 fotogra-

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

<sup>[1]</sup> 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.

<sup>[2]</sup> 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.



mas.<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. Campany (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 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

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 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

<sup>[1]</sup> 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.

<sup>[2]</sup> For her part, Professor María 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).

<sup>[3]</sup> 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.

***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 convertido la inmovilidad en un motivo estético y en forma de reflexión.***

—

***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.***

—

—

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 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

<sup>[1]</sup> 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).

***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 convertido la inmovilidad en un motivo estético y en forma de reflexión.***

—

***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.***

—

—

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

<sup>[1]</sup> 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).

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 veces, 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 Company, “las fotos fijas comenzaron a parecer como fotogramas fílmicos, mientras que las películas casi eran construidas a parir 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 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

the photographic 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 Rodchencko, 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.

El Lissitzky, 1929

<sup>[1]</sup> 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).

## 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.

El Lissitzky, 1929

1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

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

El Lissitzky, 1929

<sup>[2]</sup> 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.

<sup>[3]</sup> 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.”

## 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.

El Lissitzky, 1929

1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

El Lissitzky, 1929

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, 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 nex.”<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

El Lissitzky, 1929

<sup>[4]</sup> 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.

<sup>[5]</sup> 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.”



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 Lissitzsky, *Le Cinéma en URSS* (1936) de Alexander Rodchencko 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 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 un 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, la 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.

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 Lissitzsky, *Le Cinéma in USSR* (1936) by Alexander Rodchencko 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 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

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 cinemática 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 do-

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 (Company, 2007b, Font, 2001). Filmmakers such as Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovsky, Wim Wenders, Agnés Warda or Krzystof 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*

## ***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.***

minado 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, Agnés 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 (Campany, 2008, p. 37). Por su parte, Raymond Bellour ha sugerido que este tipo de cine que asocia el movimiento cinemático 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

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 *Nostalgia* (1971) by Hollis 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,

<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.

<sup>11</sup> 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, Agnés 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, nº 3, 2001, monographic issue entitled “Offstage” dedicated to photography made by filmmakers and in particular to the work of Wim Wenders and John Waters.

## ***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.***

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 conciencia 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

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> Para una revisión de este concepto Cf. Mulvey (2006b).

<sup>14</sup> Esto justifica su interés por el fotograma como esencia de “lo filmico,” 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).

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.

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

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> For a revision of this concept Cf. Mulvey (2006b).

<sup>14</sup> 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).



“templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en la 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 invención 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, 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

<sup>[15]</sup> Para este análisis del cambio de mirada del espectador a raíz de la introducción de los nuevos dispositivos se pude consultar Mulvey (2006b, pp. 7-16).

<sup>[16]</sup> 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 las 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).

<sup>[17]</sup> 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).

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).

<sup>[15]</sup> 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).

<sup>[16]</sup> 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).

<sup>[17]</sup> 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).

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 cinemático

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 fonovelas— 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” (Company, 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 inmovilidad 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 tradicio-

#### 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” (Company, 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.

nal 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) planteara 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 cinemático” (Baker, 2005, p. 122).

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).
- Company, D. (Ed.). (2007a). *The Cinematic*. Londres/Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press.
- Company, D. (2007b). When to be Fast? When to be Slow? 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 Gill.
- David, C. (2007). Photography and Cinema. En Company, 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 cinemático. 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 Company, 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 Company, D. (Ed.), *The Cinematic*, (pp. 134-139).
- \_\_\_\_\_ (2006a). The Possesive 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 Company, 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 Gill.
- Stimson, B. (2007). The Pivot of the World: Photography and Its Nation. En Company, 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 Company, 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, internautas y nostalgia***

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

#### **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):

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)

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.

***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.***

***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.***

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/global 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

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,

***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***

—

***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***

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

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**



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​r 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 nos pueden subsanar los artistas y comunicadores preparados, que solo 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)**

**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)**

**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.**

*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.*

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

**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.**

*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.*

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

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* (fig. 1). 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

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* (Fig. 1). 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



Figura 1. Fragmento de la performance online en video *No Fun* (2010), Eva y Franco Mattes. Accesible en Vimeo: <https://vimeo.com/11467722>

Figure 1. Fragment of the video online performance *No Fun* (2010), Eva and Franco Mattes. Accesible at Vimeo: <https://vimeo.com/11467722>

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 intimidad 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 intimidad 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)**

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



***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.”***

***Rancière and Huberman (under the theoretical influence of historian Marc Bloch), seem to agree that there are anachronistic modes of connection: events, ideas, happenings and symptoms contrary to time, out of any contemporaneity and identity of time with “itself.”***

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**

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 anachronistic 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)**

***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.***

***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.***

**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 symbiosis 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):

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 Maria Cecilia Salas Guerra declares that the anachronistic 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

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 desgarró 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

***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.***

—

***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.***

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



Figura 2. Escena final de la película *Asalto y robo de un tren* (1903), del cineasta Edwin S. Porter.

Figure 2. Final scene of the film *The Great Train Robbery* (1903), by filmmaker Edwin S. Porter.

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*, (fig. 2) el inicio del wéstern 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 1885: 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

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* (fig. 2), 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



**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 (...)**

—

**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**

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”:

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)**

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).

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

***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.***

***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.***

## 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 transver-

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 autoficcional “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

***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”***

***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”***

salidad, 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-learning*, 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 colombiano 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**

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 dis-location 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).



**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-locación 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.

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.

<b>Referencias / References</b>
<span>Ascott, R. (2000). Moistmedia, technoetics and the three VRS. En <i>Tenth International Symposium on Electronic Art (ISEA)</i>, París. Recuperado de http://www.isea-webarchive.org/content.jsp?id=36400</span>
<span>_____ (2005). Syncretic reality: Art, process, and potentiality. <i>Drain</i>, 5, páginas no numeradas. Recuperado de http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/FEATURE_ESSAY/Syncretic_Reality.htm</span>
<span>Bermejo, D. (4 de febrero de 2017). Sextorsión, el chantaje que sufren aquellos que practican sexo virtual. <i>El Mundo</i>. Recuperado de http://www.elmundo.es/ff5/comparte/2017/02/04/58936cb1468aeb311f8b4677.html</span>
<span>Castells, M. (2014). <i>El impacto de internet en la sociedad: una perspectiva global</i>. 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/</span>
<span>Castrillón, A. (2011). La temporalidad anacrónica de <i>El río del tiempo</i> de Fernando Vallejo. <i>Estudios de Literatura Colombiana</i>, 28, 59-75.</span>
<span>Cárdenas, J. S. (2008). Antinarratividad y humanismo. Entrevista con Malcom Le Grice. <i>Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes</i>, 9, 80-83.</span>
<span>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</span>
<span>Burke, P. (2010). <i>Hibridismo Cultural</i>. Madrid: Ediciones Akal.</span>
<span>Deutsche, R. (1996). <i>Evictions: Art and Spatial Politics</i>. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.</span>
<span>Didi-Huberman, G. (2008). <i>Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes</i>. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.</span>
<span>Fisher, M. (2016). <i>Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?</i> Buenos Aires: Caja Negra Editora.</span>
<span>Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En <i>Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de la ruptura de la crítica institucional</i>, (pp. 203-215). Madrid: Traficantes de Sueños.</span>
<span>Kac, E. (2010). <i>Telepresencia y Bioarte. Interconexión en red de humanos, robots y conejos</i>. Murcia: Cendeac.</span>
<span>La Ferla, J. (2010). Cine expandido o después del cine. En <i>Ejes de Reflexión. Desafíos de la cultura en la “era digital,”</i> (pp. 152-159). Instituto de Políticas Culturales Patricio Lóizaga, Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.</span>
<span>Londoño, C. F. (2010). Producción artística y nuevas tecnologías. <i>Errata. Revista de artes visuales</i>, 3, 92-117.</span>
<span>Lovejoy, M. (1997). <i>Digital Currents: Art in the Electronic Age</i>. Nueva York: Routledge.</span>
<span>Manovich, L. (2004). Definitivamente, creo que estamos en el principio. <i>Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología</i>, 3, 12-19.</span>
<span>Pérez, P. (2003). Robert D. Putnam. <i>Muy Interesante</i>, 271. Recuperado de https://www.muyinteresante.es/historico/articulo/robert-dputnam</span>
<span>Rancière, J. (2015). The Concept of Anachronism and the Historian’s Truth (English translation). <i>InPrint</i>, 3, 1, 21- 52. doi:10.21427/D7VM6F. Recuperado de https://arrow.dit.ie/inp/vol3/iss1/3</span>
<span>Renán, S. (2012). Memoria e historia: entrevista con François Hartog. <i>Historia Crítica</i>, 48, 208-214.</span>
<span>Roland, R. (2000). Globalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. <i>Zona abierta</i>, 92-93, 213-242.</span>
<span>Romero, H., Schmitt, M., Fernández-Savater, A., y del Castillo, R. (2004). Posmodernidad y globalización. Entrevista a Fredric Jameson. <i>Revista Archipiélago</i>, 63, 1-11. Recuperado de https://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/jameson.pdf</span>
<span>Romero, P. (2007). Un conocimiento por el montaje entrevista con Georges Didi-Huberman. <i>Minerva: Revista del Cículo de Bellas Artes</i>, 5, 17-22.</span>
<span>Salas, M. C. (2016). Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma. <i>Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte</i>, 4, 41-79.</span>
<span>Sarlo, B. (2005). <i>Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión</i>. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.</span>
<span>Silva, R. (2012). Memoria e historia: entrevista con François Hartog. <i>Historia Crítica</i>, 48, 208-214.</span>
<span>Zafra, R. (2008). Conectar, Hacer, Deshacer (los Cuerpos). <i>Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria</i>, 64, 138-145.</span>
<span>_____ (2011). Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online. <i>Asparkia. Investigación feminista</i>, 22, 115-129.</span>

**Webs**

Eva y Franco Mattes:

https://0100101110101101.org/

http://www.cccb.org/es/participantes/ficha/eva-franco-mattes/40231



#### STAN DOUGLAS

Artista Canadiense de trayectoria internacional su trabajo se desenvuelve entre fotografía, video, películas, instalaciones y teatro. Sus obras aportan continuas referencias a la historia social y política, literatura, música, televisión y películas de Hollywood. Desmontando la narración lineal de la historia y haciendo aflorar todo el entramado transnacional de política, poder y cultura. Su trabajo ha sido expuesto en importantes instituciones de todo el mundo y sus obras se encuentran representadas en las principales colecciones de museos como: la Galería de Arte de Ontario, Toronto; Centro Georges Pompidou, París; El Museo de Israel, Jerusalén; Museo de Arte del Condado de Los Ángeles; Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; El Museo de Arte Moderno, Nueva York; Galería Nacional de Canadá, Ottawa; Museo de Arte Moderno de San Francisco; Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York; Tate Gallery, Londres; Galería de Arte de Vancouver; y el Centro de Arte Walker, Minneapolis, Minnesota... Más información en <https://www.davidzwirner.com/artists/stan-douglas>

#### Disco Angola: Escenarios 4.1

28 de febrero de 2012

El 24 de abril de 1974, los oficiales del ejército portugués organizaron un incruento golpe de estado que puso fin a 48 años de dominio fascista en su país. El gobierno del "Estado Nuovo" había estado presionando al ejército para que intensificara su guerra contra los insurgentes en las "provincias de ultramar" de Portugal, pero los comandantes militares sabían que las guerras coloniales eran imposibles de ganar y, una vez en el poder, iniciaron un proceso para conceder a los territorios su independencia. En la mayoría de las colonias africanas existían grupos unificados de oposición, por lo que la transición a la independencia estatal fue relativamente sencilla, aunque en el caso de Angola existían tres grupos: el MPLA, el FNLA y la UNITA, que estaban divididos según criterios regionales, étnicos y políticos. Los líderes de estos tres grupos firmaron el Acuerdo de Alvor el 15 de enero de 1975. Se suponía que estos iban a crear un gobierno de coalición, pero en su lugar esta reunión marcó el comienzo de la guerra civil. El FNLA controlaba el noreste con el apoyo de Zaire y de mercenarios sudafricanos, UNITA tenía su base en Namibia y contaba con el apoyo de los colonos portugueses del sur de Angola y del ejército sudafricano, y el MPLA tenía el apoyo del Congo (Brazzaville), del oeste y de los alrededores de la capital costera, Luanda, que les ayudó ofreciéndoles armamento de la URSS para el que no han sido entrenados. China estuvo brevemente involucrada con UNITA y la FNLA, pero se retiraron cuando Sudáfrica se unió como aliada. En 1974 representantes del MPLA visitaron Cuba para pedir asesoramiento militar que les permitiera entrenar a sus tropas, pero un año después recibieron mucho más que eso. A finales de 1975 llegaron cinco mil cubanos por aire y mar junto con tres cargueros de las fuerzas armadas soviéticas con equipamiento militar. La ayuda cubana permitió que el MPLA derrotara al FNLA, manteniendo a UNITA a raya y controlando Luanda desde el 11 de noviembre de 1975, Día de la Independencia, cuando los portugueses abandonaron formalmente Angola y dejaron el poder en manos del gobierno de la MPLA. Estados Unidos había estado financiando parcialmente a la FNLA y a UNITA, pero cuando el MPLA alineado con la Unión Soviética asumió el poder, apoyó plenamente a UNITA, lo que contribuyó a que la guerra civil continuara durante los siguientes veintiocho años.

--

A principios de la década de 1970, Nueva York estaba al borde de la bancarrota. Su población se había reducido en un millón de personas desde la década de 1950, el mercado inmobiliario estaba en declive, Central Park y el metro se consideraban lugares peligrosos y no siempre se podía confiar en la policía. Fue en este contexto donde el Disco Underground comenzó a tomar forma en los lofts abandonados del centro de la ciudad y en los salones de baile de la periferia, donde los propietarios estaban felices de

#### Disco Angola: Scenarios 4.1

28 February 2012

On 24 April 1974, officers of the Portuguese military staged a bloodless coupe d'état that ended 48 years of fascist rule in their country. The Estado Nuovo government had been pressing the army to escalate their war against insurgents in Portugal's "overseas provinces" but military commanders knew that the colonial wars were unwinnable and, once in power, began a process to grant the territories their independence. Most of the African colonies had unified opposition groups so the transition to statehood was relatively straightforward but in the case of Angola there were three: the MPLA, the FNLA and UNITA, divided along regional, ethnic and political lines. Leaders of the three groups signed the Alvor Accord on 15 January 1975. It was supposed to create a coalition government but instead marked the beginning of civil war.

The FNLA controlled the northeast with support from Zaire and South African mercenaries, UNITA was based in Namibia with support from Portuguese settlers in southern Angola and the South African military and the MPLA had support in Congo (Brazzaville), the west and around the coastal capital city, Luanda, with aid in the form of weaponry they weren't trained to use from the USSR. China was briefly involved with UNITA and the FNLA but when South Africa became an ally they withdrew. In 1974 MPLA representatives visited Cuba to ask for military advisors who could train their troops but a year later they received much more than that. By the end of 1975 five thousand Cubans arrived by air and sea along with three freighters of Soviet military hardware. Cuban assistance allowed the MPLA to defeat the FNLA, keep UNITA at bay and maintain control of Luanda on 11 November 1975, Independence Day, when the Portuguese formally quit Angola and left power in the hands of an MPLA government. The United States had been half-heartedly funding the FNLA and UNITA but when the Soviet-aligned MPLA assumed power it threw its full support behind UNITA, allowing the civil war to continue for the next twenty-eight years.

--

In the early 1970s New York was on the verge of bankruptcy. Its population has shrunk by a million people since the 1950s, housing stock was becoming derelict, Central Park and the subways were considered dangerous places and the police force could not always be trusted. It was in this



tener inquilinos que pagaban sin importar a qué se dedicaban. Los DJs que participaban en fiestas privadas y un puñado de clubes se dedicaron a crear nuevos ambientes sonoros combinando fragmentos de música R&B, latina y africana en un flujo continuo de intensidades que se prolongaba hasta bien entrada la noche. Los DJs eran típicamente italo-americanos, pero la Disco Underground era una mezcla de negros, blancos y latinos, ricos y pobres, en su mayoría gays pero también heterosexuales: un espacio utópico en medio de la miseria urbana.

El primer "éxito" del Disco Underground fue *Soul Makossa* (1972) de Manu Dibango. Poco después de que David Mancuso comenzara a tocarlo en las fiestas de su loft del Soho, el ya descatalogado single, fue objeto de múltiples ediciones que se agotaron por todo Manhattan. Cuando la venta llegó a una segunda y tercera edición, los productores discográficos se fijaron en ella y trataron de imitar su sonido con versiones y copias baratas. Sin embargo, la primera canción disco de éxito entre todos los públicos fue el single de Carl Douglas *Kung-Fu Fighting* de 1974. Fue un álbum novedoso destinado a sacarle provecho al éxito internacional del Kung-Fu, lo cual logró muy satisfactoriamente, vendiendo más de once millones de copias en todo el mundo. Los principales sellos discográficos se dieron cuenta y comenzaron a lanzar "versiones discográficas" de 12 pulgadas de canciones populares, convirtiendo este lenguaje musical *ad hoc* en una fórmula, al tiempo que empezaron a surgir discotecas en Norteamérica y Europa, cada una más sofisticadas que la anterior. Estos establecimientos abastecían a una clientela acomodada y de clase media que además exigía la entrada en los que antes eran clubes clandestinos, obligándolos a seguir en la clandestinidad o a cerrar por completo.

--

*Disco Angola* es una selección de imágenes de la obra de un fotoperiodista que vivió en Nueva York a principios de la década de 1970 y viajó con frecuencia a África para documentar la lucha por la independencia en Angola y de otros lugares. Encontró una liberación catártica en el Disco Underground, que también fotografió, y al pasar el tiempo empezó a ver paralelismos entre la transición que allí había visto y la del otro lado del Atlántico: cómo elementos ajenos deciden ser parte de situaciones que en la mayoría de los casos no eran de su incumbencia.

environment that the Disco Underground began to take shape, in abandoned Downtown lofts and Midtown ballrooms where landlords were happy to have paying tenants no matter what they were up to. DJs at private parties and a handful of clubs were making new sonic environments by combining fragments of R&B, Latin and African music in a continuous flow of intensities that would last well after dawn. The DJs were typically Italian-American, but the Disco Underground was populated by a mix of black, white and Latino, rich and poor, mostly gay but also straight people: a utopian space amid urban squalor.

The first "hit" of the Disco Underground was Manu Dibango's *Soul Makossa* (1972). Shortly after David Mancuso began playing it at parties in his Soho loft the already-deleted single went through multiple pressings that sold out across Manhattan. When the import went into second and third pressings record producers took notice and tried to imitate its sound in knock-offs and cover versions. Carl Douglas' 1974 single *Kung-Fu Fighting* was however the first disco-oriented song to achieve mainstream success. It was a novelty record meant to capitalize on the international Kung-Fu craze, which it did extremely well, selling over eleven million copies worldwide. Major record labels took notice and started to release 12-inch "disco versions" of popular songs, reducing an *ad hoc* musical idiom to a formula while discotheques began to spring up across North America and Europe, each more elaborate than the last. These establishments catered to a straight, middle-class clientele that would also demand entry into previously underground clubs, forcing them further underground or to close altogether.

--

*Disco Angola* is a selection of images from the work of a photo-journalist who lived in New York in the early 1970s and traveled frequently to Africa to document the liberation struggles in Angola and elsewhere. He found cathartic release in the Disco Underground, which he also photographed, and over time he began to see parallels between the transition he was seeing there and across the Atlantic: as foreign elements decided they wanted to be a part of situations that were in most respects none of their business.



***A Luta Continua, 1974, 2012***

Digital C-print mounted on Dibond aluminum

Framed: 128,3 x 188,6 x 6,3 cm

50 1/2 x 74 1/4 x 2 1/2 in



***Club Versailles, 1974, 2012***

Digital C-print mounted on Dibond aluminum

Framed: 151,1 x 226,7 cm

59 1/2 x 89 1/4 in





**Exodus 1975, 2012**

Digital C-print mounted on Dibond aluminum

Framed: 180,3 x 257,8 cm

71 x 101 1/2 in



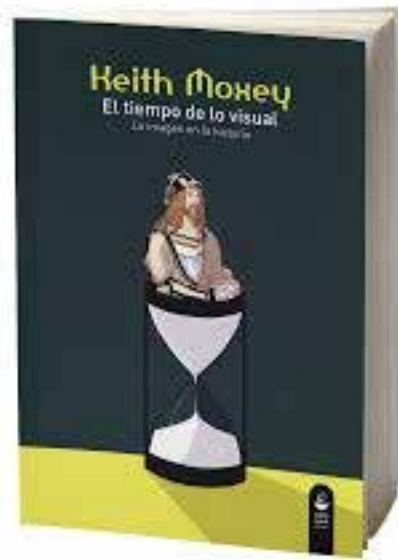
**Two Friends, 1975, 2012**

Digital C-print mounted on Dibond aluminum

Framed: 114,3 x 149,9 x 6,3 cm

45 x 59 x 2 1/2 in





## Keith Moxey *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia.*

Sans Soleil Ediciones. Vitoria Gasteiz-Buenos Aires, 2015.

290 páginas.

Prólogo Miguel Ángel Hernández.



**Cristina Guirao Mirón**

—  
Universidad de Murcia, España. Licenciada en Filosofía Pura por la Universidad de Murcia. Profesora Contratada Doctora en el departamento de Sociología de la Universidad de Murcia y catedrática en excedencia. Tesis doctoral sobre la Construcción Social del Problema de la Conciliación de la Vida Familiar y Laboral en España (1999-2009), premio extraordinario de doctorado en 2012. En 2011 publica sobre conciliación el libro: *El problema de la conciliación vida familiar y laboral*. Actualmente, profesora en la facultad de Bellas Artes, asignatura: arte y sociedad contemporánea y en dos másteres oficiales de la Universidad de Murcia, máster de Género e Igualdad; el Máster Universitario en Sociología Aplicada (MUSA).

### Tiempos post-humanos

La contemporaneidad esta plagada de tiempos que suceden a distintas velocidades y organizan cartografías culturales diversas; diferentes periodizaciones de la historia, de la ciencia, el arte y las sociedades. Hablamos de tiempos geológicos como el antropoceno dónde el hombre ha dejado de ser el sujeto cronológico del planeta tierra; de tiempos posthumanos medidos desde parámetros no antropocéntricos sino bio-tecnológicos; de tiempos post-genéricos que plantean un más allá del binarismo de los géneros, de tiempos post-coloniales construidos al margen del canon histórico occidental. Bajo esta cartografía de tiempos que inaugura la contemporaneidad debemos situar el ensayo de Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*.

Sostiene Moxey que el tiempo histórico no es universal sino heterocrónico, debemos pues hablar de diferentes tiempos en diferentes lugares. El tiempo lineal y teleológico es una construcción occidental que deja al margen del cronos universal otras culturas y otras formas de representación. La contemporaneidad vive el final del relato occidental, de su historia y de sus formas de comprensión y representación del mundo. Y esto no significa que la historia haya terminado, significa que hay múltiples historias y múltiples cronologías. La temporalidad es, pues, el marco de comprensión y

### Post-human times

Contemporaneity is full of times that pass at different speeds and organize diverse cultural cartographies; different periodizations of history, science, art and societies. We are referring to geological times such as the anthropocene, where man has ceased to be the chronological subject; to post-human times, measured from other non-anthropocentric parameters; to post-colonial times constructed out of the Western chronological canon; to post-heteronormative times that propose to go beyond gender binarism. Under this cartography of times that inaugurates contemporaneity we should place Keith Moxey's essay, *Visual Time: The Image in History*.

Moxey argues that historical time is not universal but heterochronic, so we must speak of different times in different places. Linear and teleological time is a Western construction that leaves other cultures and other forms of representation outside of the universal Chronos. Contemporaneity lives the end of the Western story, of its history and of its forms of understanding and representations of the world. It doesn't mean that the story is over; instead it means that there are multiple stories and multiple chronologies. Temporality is therefore the framework of understanding and the starting point that allows Keith Moxey to dialogue with new forms of appreciation of art and visual objects. Walter Benjamin, in his classic *Thesis on the Philosophy of History*, questioned the presumption

el punto de partida que le permite a Keith Moxey dialogar con nuevas formas de comprensión del arte y los objetos visuales. Walter Benjamin en sus clásicas *Tesis de filosofía de la historia* cuestionó la presunción de un tiempo lineal y teleológico que se aviene a los designios y los deseos de la especie humana y que pone en evidencia la connivencia entre historia y poder. La construcción de la historia occidental y de su tiempo lineal no esconde la verdadera imagen del mundo, esconde, si cabe, la historia parcial de aquellos que han construido la realidad performativamente al dominar el discurso de lo que puede ser legítimo y de los que no, el relato de los vencedores. Así es, sostiene Moxey, las culturas dominantes en alianza con el poder se legitiman para exportar y difundir estructuras temporales jerarquizadas que se erigen en cánones de representación del mundo, cimentando el orden establecido "El tiempo que importa, del que depende el canon artístico, siempre ha favorecido las culturas de los poderosos," sostiene el profesor de historia del arte de la Universidad de Columbia.

Dos tesis fuertes estructuran las dos partes de este libro. La primera parte responde a la argumentación de una historia del arte con múltiples temporalidades. La segunda parte propone un giro en el planteamiento de los estudios artísticos que reconozca a las imágenes su propia temporalidad. El fondo de ambas es una reflexión sobre el tiempo en dos dimensiones del mismo: la heterocronía y la anacronía.

El hecho es que la tesis de la heterocronicidad del tiempo, que sustenta la primera parte del libro, transformada en un principio epistemológico de investigación histórica es lo suficientemente subversiva como para fulminar los fundamentos no sólo de la historia del arte si no de cualquier disciplina histórica con pretensión de universalidad. Y esto es justamente lo que hace Moxey en los tres primeros capítulos de la primera parte: trasladar este *anarcho-principio-epistemológico* a la historia del arte occidental y comprobar cómo esta disciplina se enfrenta al desconcierto de que el tiempo que imaginaba universal no es ni uniforme ni lineal, más bien multivalente y discontinuo, heterocrónico y heterotópico y, por tanto, incapaz de legitimar una historia universal.

Supuesto esto, los siguientes pasos consisten en de/construir la historia misma del arte. Así, el primero capítulo de la primera parte se abre con la pregunta **¿es la modernidad múltiple?** En él se cuestiona el canon lineal de un único tiempo, con un sentido, un principio, un final y un lugar: Occidente. Moxey pone como ejemplo la obra del artista sudafricano Sekoto, cuyo cuadro "Two Friends" resulta inclasificable en la modernidad occidental y, sin embargo, esta obra y su autor son un ejemplo claro de otras temporalidades y otros relatos. Su ausencia en la historia del arte evidencia que las relaciones y prevalencias de las culturas se organizan en torno a poderes económicos, políticos e ideológicos. Que el cuadro y la obra del sudafricano Sekoto resulte inclasificable en la historia de la pintura moderna occidental no responde más que el hecho de cómo se ha construido el canon del arte occidental. Y en este posicionamiento de desvelar las construcciones históricas dominantes, sorprende que Moxey no concluya ni menciona el caso más evidente de olvido en la construcción cultural del mundo: al caso de las mujeres cuya expulsión a la periferia del tiempo y de las formas de representación occidental es aún más evidente. Justamente el mismo argumento que el pensamiento feminista esgrime para cuestionar el canon androcéntrico del mundo, para relativizar su legitimidad histórica (Judith Butler, Linda Nochlin, Griselda Pollock o Whitney Chadwick) es el que Moxey expone para cuestionar la legitimidad del canon occidental, su olvido de otras temporalidades. Por tanto, si el tiempo de la modernidad es múltiple, si fluye a diferentes velocidades es diversos lugares, podemos abrigar la esperanza de que no haya un sólo relato y un solo tiempo histórico que legitime las formas de representación.

of a linear and teleological time that is in accordance with the wishes and desires of the human species and that highlights the connivance between history and power. Construction of Western history and its linear time does not hide the true image of the world, it hides, if possible, the partial history of those who have built reality performatively by dominating the discourse of what can be legitimate and of those who cannot, the story of the victors. That's right, according to Moxey, dominant cultures in alliance with power are legitimized to export and spread hierarchical temporal structures that stand as canons of representation of the world, cemented by the established order "Time that matters, on which the artistic canon depends, has always favored the cultures of the powerful," says the professor of art history at Columbia University.

Two powerful arguments structure the two parts of this book. The first part answers the argument of an art history with multiple temporalities. The second part suggests a shift in the approach to artistic studies that recognizes the images with their own temporality. The essence of both is a reflection about time in two dimensions: heterochrony and anachrony.

In fact, the argument of the heterochronicity of time, which is the basis of the first part of the book, transformed into an epistemological principle of historical research, is sufficiently subversive to fulminate the bases not only of the history of art but also of any historical discipline with a claim to universality. And this is precisely what Moxey does in the first three chapters of the first part: to transfer this *anarcho-epistemological-principle* to the history of Western art and to verify how this discipline faces the bewilderment that the time he imagined universal is neither uniform nor linear, but rather multivalent and discontinuous, heterochronic and heterotopic and, therefore, incapable of legitimizing a universal history.

Assuming this, the next steps are to unbuild the history of art itself. Thus, the first chapter of the first part opens with the question: **Is Modernity Multiple?** It questions the linear canon of a single time, with a meaning, a beginning, an end and a place: The West. Moxey gives as an example the work of the South African artist Sekoto, whose painting "Two Friends" is unclassifiable in Western modernity, and yet this work and its author are a clear example of other temporalities and other stories. Its absence in the history of art shows that the relations and prevalence of cultures are organized around economic, political and ideological powers. The fact that the painting and work of the South African Sekoto is unclassifiable in the history of modern Western painting only responds to the fact that the canon of Western art has been constructed. And in this position in the face of the dominant historical constructions, the reader is surprised that Moxey does not conclude by transferring the reasoning of a multiple modernity to embrace post-colonial art, to the case of women whose expulsion to the periphery of time and of forms of Western representation is even more evident. It is precisely the same argument that feminist thought uses to question



El segundo capítulo se abre dando un paso más allá de la tesis del fin de la historia universal del arte, el fin del relato hegeliano del sentido teleológico, pues ¿qué pasa en la historia del arte si adaptamos este *principio-anarco-epistemológico* que suspende la unicidad del tiempo?... pues justamente la pregunta que da título a este capítulo **¿Necesitamos todavía el Renacimiento?** ¿ese momento crucial de la historia del arte occidental que marca el sentido de la evolución artística de Occidente?... la respuesta es no y esa gran invención de la interpretación teleológica del arte salta por los aires.

En el capítulo siguiente la **heterocronicidad de la contemporaneidad**, Moxey vuelve a argumentar sobre la posibilidad de diferencias temporales y culturales, que han planteado también autores como Mignolo al tratar el tema de la inconmensurabilidad de las culturas, a la que Moxey añade la inconmensurabilidad de los tiempos de las culturas y en eso consiste precisamente la heterocronicidad. En otros tiempos que articulan otros relatos, que hasta hoy habían sido expulsados del centro de interpretación a la periferia, articulados en torno a la clase social, la identidad étnica o el género, que pasan ahora al primer plano interpretativo de las narrativas y abren espacios a otras dimensiones temporales. Este paradigma historicista es también cuestionado desde nuevos planteamientos de autores como Didi-Huberman que defienden el “anacronismo de las imágenes,” insistiendo en que su presencia fenomenológica las hace capaces de desafiar el tiempo. Justamente esta es la tesis que abre la segunda parte de este libro, donde el profesor de Columbia, en diálogo con autores como Mitchell, Boehm, Baxandall, Didi-Huberman, Damisch o Elkins, nos introduce en las distintas perspectivas teóricas contemporáneas en la historia del arte y los estudios visuales.

Así, el capítulo cuarto: **Los estudios visuales y el giro icónico**, confirman la tendencia a señalar que el paradigma de la imagen como presencia va desplazando a la interpretación de la imagen como sentido. Las imágenes hoy, y en esto consiste *el giro icónico y el giro pictórico*, son más interpretadas como objetos que uno se encuentra que como objetos que uno interpreta, en este sentido *el giro icónico* marca el paso de la semiótica a la fenomenología. Moxey muestra una actitud conciliadora y apela al hecho de la

the androcentric canon of the world, to relativize its historical legitimacy (Judith Butler, Linda Nochlin, Griselda Pollock or Whitney Chadwick) that Moxey argues to challenge the legitimacy of the Western canon, its oblivion of other temporalities. Therefore, if the time of modernity is multiple, if it flows at different speeds in different places, we can hope that there will not be a single historical narrative and time that legitimizes the forms of representation.

The second chapter opens with a step beyond the thesis of the end of the universal history of art, the end of the Hegelian narrative of the teleological sense, since, what happens in the history of art if we adapt this *anarcho-methodological principle* that suspends the uniqueness of time? ... This is precisely the question that gives the title to this chapter: **Do We Still Need a Renaissance?** That crucial moment in the history of Western art that marks the direction of the artistic evolution of the West? ... The answer is no and that great invention of the teleological interpretation of art blows up.

In the following chapter, **Contemporaneity's Heterochronicity**, Moxey once again argues about the possibility of temporal and cultural differences, which have also been proposed by authors such as Mignolo when dealing with the issue of the incommensurability of cultures, to which Moxey adds the incommensurability of the times of cultures and that is precisely what heterochronicity consists of. In other times that articulated other stories that until today had been expelled from the interpretation centre to the periphery, based on social class, ethnic identity or gender, which now come to the forefront of narrative interpretation and open up spaces for other temporal dimensions. This historicist paradigm is also challenged by new approaches from authors such as Didi-Huberman who defend the “anachronism of images,” insisting that their phenomenological presence makes them able to defy time. This is precisely the thesis that opens the second part of this book, where the Columbia professor, in dialogue with authors such as Mitchell, Boehm, Baxandall, Didi-Huberman, Damisch and Elkins, introduces us to the different contemporary theoretical perspectives in the history of art and visual studies.

In this way, chapter four, **Visual Studies and the Iconic Turn**, confirm the tendency to point out that the paradigm of the image as presence displaces the interpretation of the image as meaning. Today's images, and this is what *the iconic turn and the pictorial turn* consist of, are more interpreted as objects that one finds than as objects that one interprets, in this sense the *iconic turn* marks the transition from semiotics to phenomenology. Moxey shows a conciliatory attitude and appeals to the fact that both paradigms coexist, which says a lot about the richness of visual studies and their compatibility with art history. As Miguel Ángel Hernández points out in the prologue, “the key lies in the emphasis placed on the power of the visual, on the idea that there is something in the images, in the works, in the objects, that cannot be transferred to the text, that cannot be completely rationalised. There is something in their materiality that exceeds their meaning.” This concept of images as something more than elusive objects to a seamless hermeneutic interpretation, which together with heterochronicity are the two central theses of this essay, is what Moxey deals with in the following chapter,

convivencia de ambos paradigmas, lo que dice mucho de la riqueza de los estudios visuales y de su compatibilidad con la historia del arte. Como señala Miguel Ángel Hernández en el prólogo, “la clave está en el énfasis puesto en la potencia de lo visual, en la idea de que hay algo en las imágenes, en las obras, en los objetos, que no puede ser trasladado al texto, que no puedo ser del todo racionalizado. Hay algo en su materialidad que excede el significado.” Este más allá de las imágenes como objetos escurridizos a una interpretación hermenéutica sin fisuras, junto con el argumento de la heterocronicidad son las dos tesis centrales de este ensayo, que el profesor de Columbia desarrolla en el siguiente capítulo, **Los cuervos de Brueghel**, dónde expone cómo las obras de arte puede seguir inspirando independientemente del contexto de su creación y de la carga histórica que lleven, pues tienen el poder de afectarnos en el presente y, por tanto, poseen un tiempo propio. La temporalidad es pues el marco interpretativo y el marco de comprensión del arte. Desde este punto de vista, la interpretación de una obra de arte depende de un intercambio entre la obra y el espectador precisamente porque la heterogeneidad de las temporalidades produce diferencias importantes en las conciencias perceptivas y en la construcción de los relatos. Y es esto mismo lo que cuestiona la primacía de la objetividad y de un único canon en la historia.

El libro acaba con dos capítulos en los que Moxey analiza casos concretos que muestran cómo una obra de arte puede seguir inspirando interpretaciones en el trascurso del tiempo. En **Mimesis e iconoclasia** ejemplifica la obra *Los Embajadores* de Hans Holbein que conserva su condición alegórica tanto para los que la vieron por primera vez, como para los que la observan hoy. Y en **Una distancia imposible** pone bajo su lupa la revisión que la historiografía del siglo XX realizó sobre Alberto Durerro y Matthias Grünewald.

En definitiva, la dimensión fenomenológica de la historia del arte siempre ha insistido en que el artefacto visual puede crear su propio tiempo y su propia historia, que las imágenes tiene vida propia y demandan la atención y la respuesta afectiva del espectador. El giro icónico y el giro pictórico de esta disciplina se refiere al reconocimiento de este nuevo momento epistemológico. El hecho es que la reciente preocupación por la condición existencial de las imágenes añade una dimensión nueva a la historia del arte y libera a las obras de la miseria historicista.

**Bruegel's Crows**, where he exposes how works of art can continue to inspire regardless of the context of their creation and the historical burden they carry, as they have the power to affect us in the present and, therefore, have their own time. Temporality is therefore the interpretative and understanding framework of art. From this point of view, the interpretation of an artwork depends on an interaction between the work and the audience precisely because the heterogeneity of temporalities produces important differences in perceptive awareness and in the construction of stories. And it is precisely this that questions the primacy of objectivity and of a single canon in history.

The book ends with two chapters in which Moxey analyzes specific examples that show how an artwork can continue to inspire interpretations over time. In **Mimesis and Iconoclasm** he gives as an example the work *The Ambassadors* of Hans Holbein that preserves its allegorical condition both for those who saw it for the first time and for those who observe it today. And in **Impossible Distance** he carefully reviews the 20th century historiography of Albert Dürer and Matthias Grünewald.

In short, the phenomenological dimension of art history has always insisted that the visual artifact can create its own time and its own history, that images have their own life and demand attention and affective response of the viewer. The iconic and pictorial turn of this discipline refers to the recognition of this new epistemological moment. The fact is that the recent concern for the existential condition of images adds a new dimension to the history of art and frees works from historicist misery.





c