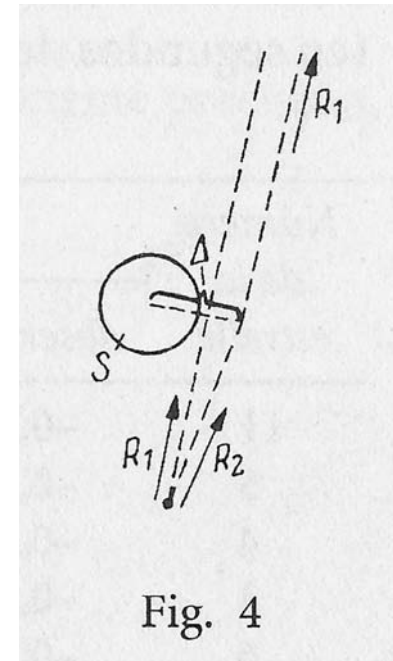


EL TERCER TIEMPO

ROBERTO GONZÁLEZ GARCÍA

*Esquema de la desviación de la luz producida por un campo gravitacional fuerte.**



La imagen en movimiento fue desde principios del siglo XX un tema fetiche de la modernidad. El tiempo entonces tenía un único sentido siempre en progresión, constantemente hacia delante, porque la tábula rasa o el gran paradigma de la modernidad no daba licencias al pasado y no permitía mirar hacia atrás. Había quien se esforzaba en capturar el presente, el instante, que no es sino el último límite con el pasado. Otros incluso reproducían el mismo movimiento. Las máquinas poblaron el imaginario, y sus engranajes no contemplaban un posible retorno. El desarrollo tecnológico y la idea de progreso hacia un futuro mejor definían una idea de tiempo dinámica, invariante e irremediabilmente unidireccional.

Era la misma época, sin embargo, en la que Einstein trabajaba sobre los principios de sus teorías de la relatividad. La concepción que la modernidad tenía del tiempo, correspondiente en la física a la de la mecánica clásica (después de todo no era tan rasa la tábula), tenía los días contados. El tiempo pasaría a ser considerado no más una invariante, sino una nueva dimensión. Lo que Einstein proporcionó fue la posibilidad teórica de viajar en el tiempo, pero no a través de unas simples trayectorias lineales hacia delante o hacia atrás en la línea temporal. Einstein rompió en cierto modo la existencia de la línea, permitiendo la coexistencia de puntos espacialmente contiguos y temporalmente lejanos en su nueva concepción del universo, algo que la posmodernidad asimiló y se empeñó en demostrar.

canales de difusión, dejemos que cada tiempo actúe de manera independiente según su naturaleza. El espectador es un sistema de referencia inercial, con coordenadas x , y , z , t propias, con movimiento propio, que trata de relacionarse con otros sistemas de referencia, el de la obra o el del artista, también en movimiento. Quizás de ahí, de esa inexistencia de una referencia universal, de un sistema no inercial, surja la complejidad y grandeza de las manifestaciones artísticas.

Barney no inventa un nuevo universo, simplemente lo reformula con unas nuevas transformadas que son capaces de referir su obra a un espacio euclídeo fácilmente reconocible: pintura, escultura, cine o videoarte. Clasificaciones al fin y al cabo, que no son otra cosa que una sistematización, un código, una convención por tanto. Qué más da en qué categoría se incluyan cuando de lo que se trata es de intentar explicar la realidad. Una realidad que siempre estará muy por encima de la existencia del artista, de la obra o del espectador, una realidad inalcanzable a través del arte, porque éste, como la física, no es más que una representación. O lo que es lo mismo, de la teoría de la relatividad al videoarte.

* Albert Einstein, Sobre la teoría de la relatividad especial y general, Alianza editorial, Madrid, 2002.

1. Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en Sobre la fotografía, PRE-TEXTOS, Valencia, 2004.

2. Robert Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura, GG, Barcelona, 1999.

acciones diferidas, el monocanal o los circuitos cerrados de televisión forman unas nuevas condiciones del espacio-tiempo, un universo continuo, sí, pero replegado a veces sobre la obra, otras sobre el propio artista, o incluso sobre el espectador.

¿Acaso podemos situar ahí entonces el origen de coordenadas de nuestro universo cuadrimensional de los circuitos convencionales del arte? ¿podría ser entonces que el espacio-tiempo no se formara a partir de un gran explosión sino de múltiples de menor intensidad?

En efecto, resulta poco más que ingenuo situar en 2002 el punto (0,0,0,0) de la nueva concepción del espacio-tiempo, casi cien años después de que fuera formulada y tras la vorágine multidisciplinar y técnica del arte de las últimas décadas. Hay en Barney, sin embargo, algún paso de evolución respecto a los que le precedieron. De la misma manera que Einstein no derribó por completo la Ley de la Gravitación Universal de Newton, sino que con nuevos métodos la reformuló, Barney quizá haya reformulado de algún modo la concepción del universo que había heredado. Y tal vez podía hacerlo porque al igual que Einstein, conocía los fracasos de sus antecesores. Conocía la condena de las acciones de Beuys, congeladas en el tiempo, en una sala de exposición permanente, la monótona reproducción invariablemente continua de los videos de Nauman, o la sacralización museística de las actitudes antiarte de Fluxus.

A lo mejor Barney pensó que las nuevas condiciones no estaban bien formuladas porque algo no encajaba en la representación: el sistema de difusión seguía siendo unívoco, unidireccional, pre-einsteiniano por decirlo de algún modo. Y he aquí la maniobra de Barney, tan eficaz como posmoderna en su concepción: multipliquemos los

Pero podría ser, e imagínense qué idea tan bonita, que Einstein supiera de antemano que el tiempo podía ser en realidad una dimensión porque ya lo había visto así representado. Lo podría haber visto, a lo mejor, expresado en sutiles formas geométricas sobre un plano, en pinceladas cortas, grises y pardas sobre una superficie finita y bidimensional, en la superficie de un lienzo cubista. Paradójicamente, el descubrimiento de la cuarta dimensión habría nacido no de las tres dimensiones antes conocidas de la geometría euclidiana, sino de la bidimensionalidad de un plano tratado por alguien que era capaz de representar lo hasta entonces irrepresentable, el tiempo como dimensión. Lo que el cubismo desbarató fue la noción de relación estática entre el objeto representado y espectador, sus movimientos de ahí en adelante no habrían de ser necesariamente unísonos. Se establecían así, dos sistemas de referencia independientes, dos sucesos individuales en un universo cuadrimensional, que Einstein se encargaría de formular matemáticamente.

Pero, ¿sería ésta la primera vez en la que se desvinculaban los movimientos del objeto representado y del espectador?, ¿acaso la imagen en movimiento no exalta precisamente la independencia temporal del objeto respecto al espectador, de una manera más evidente?. Para cuando el cubismo jugaba con la idea de representar un tiempo ajeno al del espectador, hacía décadas que el cine había sido inventado, dando vida, y por tanto movimiento, a la imagen hasta entonces congelada, estática. Lo que el cine ponía de manifiesto era que existía un tercer tiempo, ajeno al tiempo de creación o a la relación entre el artista y su obra, e igualmente ajeno al tiempo de exhibición que vincula a la obra y al espectador. Un tiempo impuesto por el propio objeto representado.

EL TERCER TIEMPO

Sería ingenuo pensar que el tercer tiempo, o el tiempo propio del objeto representado no siempre había estado ahí. Cada obra tiene su propio ritmo, un sentido temporal que le corresponde y que es potencialmente independiente de la relación que establece con el artista o el espectador. Acaso resultara interesante observar la historia del arte desde esta trenza de líneas temporales, cómo se atan y se desligan entre ellas, cómo se interrelaciona el tercer tiempo con los otros dos: el tiempo de producción, marcado por el artista; y el tiempo de exhibición, pautado por el espectador. Tiempos potencialmente ajenos y cercanos, a veces al unísono, otras desincronizados. Tiempos acotados en algunos casos, ilimitados en otros.

Como si de una extraña melodía se tratara, podría ser que hubiese "solos" de artista, cuando la obra y el espectador no tienen más remedio que acompañar sincrónicamente al primero. Performances que sólo existen bajo la batuta del artista, que como un director de orquesta moldea el tiempo de la obra, que niega al espectador la posibilidad de escape, porque huir, desincronizarse, sería no existir en tanto que espectador y, entrando en inestables terrenos ontológicos, tal vez ni siquiera existir en tanto que obra. En estos casos sólo una cosa puede salvar al artista de su fracaso, algo que sólo ha permitido la técnica: la programación diferida de la obra, una alteración en las temporalidades producida por la aparición de una nueva coordenada t en el sistema de referencia. Coordenada temporal arbitraria respecto de x , y , z . El tiempo ya no es invariante, no siempre avanza de modo irremediamente continuo, sino que es posible volver atrás, y avanzar hacia delante, para volver atrás de nuevo. El espectador, situado en unas mismas coordenadas espaciales, asiste perplejo a

movimiento. Se camina en torno a sus esculturas en salas de exposición, se proyectan en los cines sus largometrajes, sus dibujos y fotografías se difunden en los catálogos y se comercializa parte del ciclo en formato dvd. El modo Cremaster podría ser en cierta manera el triunfo del collage posmoderno, pero ya no sólo narrativo, sino también en lo que respecta al binomio producción-exhibición.

LA NUEVA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO

El universo de Barney podría ser en cierto modo como el universo post-einsteiniano, curvo, convexo, continuo a la vez que replegado contra sí mismo. Las leyes de la mecánica clásica tampoco son suficientes para explicar los fenómenos del universo barneiano porque su obra ya no gravita en un espacio únicamente tridimensional. Es preciso, entonces, formular el tiempo como dimensión para obtener una visión más acorde con la realidad.

Esta realidad cuadridimensional, sin embargo, hacía tiempo que venía siendo representada en los circuitos artísticos. Dadá o las actitudes antiarte de principios del siglo XX sentaron unas bases que posteriormente desarrollarían diferentes artistas y movimientos a partir de los años cincuenta. Para Dadá todo es arte porque nada en el fondo lo era, la propia vida del artista comienza a mezclarse con la obra, los límites entre temporalidades antes bien diferenciadas comienzan a entrelazarse, porque una vida en el fondo no es sino tiempo. La trenza temporal se complejizaría aún más con las siguientes generaciones, que se sirven de la técnica para manipular más eficazmente todas las coordenadas con las que era posible describir el universo tal y como se conocía. Para Klein, Paik, Beuys o Naumam el Universo no se puede describir con coordenadas geográficas x , y , z en un momento t determinado: las

el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco."²

El Cremaste Cycle se va revelando no sólo a través de las películas, sino también mediante las fotografías, los dibujos o las esculturas que Barney va generando en cada largometraje. De este modo el ciclo resulta ser más que la propia obra audiovisual. Una proyección del ciclo completo no es suficiente para definir la obra, porque la multidisciplinaridad en Barney no sólo es narrativa, es formal y técnica también. Los significados se solapan, es el «esto y lo otro» frente a una lectura independiente de cada disciplina que desarrolla.

El artista no dio por concluido el ciclo hasta que su exposición no se materializó, y lo hizo en forma de una colosal instalación en la que reunió todas las disciplinas que había desarrollado: pintura, escultura, cine y performance. La multidisciplinaridad aún una serie de tecnologías, cada con un sistema de producción propio, en un único discurso tecnológico y formal. Barney así lo hizo, concentrando toda su obra en un único formato, la instalación museográfica, pero él lo hizo para fragmentarlo después y devolver en parte cada pieza a su lugar dentro de la cadena de producción-exhibición de la obra. Y de ahí la imposibilidad de definición, porque la manera en la Barney manipula sutilmente el sistema de difusión de su obra diversifica los canales, fragmenta su discurso en partes semiautónomas que tienen entidad y por lo tanto lectura propia desde su disciplina, pero que multiplican su sentido cuando encajan como un puzzle dentro de su universo personal. El Cremaster Cycle se completó durante un tiempo limitado, como un Big-Ban narrativo, después sólo se puede comprender a través de sus huellas del mismo modo que sólo se puede conocer el origen del Universo por sus restos en

los movimientos temporales de la obra, y con ella los del artista, independientes del espectador, al que se limita la capacidad de decisión sobre el tiempo de exhibición, porque el tiempo se ha hecho coordinada, se ha transformado en dimensión.

Lejos, o en otro lugar, quedarán los casos en los que el espectador sea quien imponga su propio tiempo. Existen muchos modos de acercarse a una escultura, pero a través de ella sólo pasa un tiempo constante, unidireccional y puede que infinito. El primer tiempo pasó, salvo que el artista decida intervenir, solapando de esta manera su temporalidad con la propia de la obra. Pero siempre ajeno a la percepción del espectador que maneja el tiempo de exhibición a su voluntad, controlando el ritmo, las pausas, el espectador frente a la eternidad (o no).

El tercer tiempo pre-dimensional existió, sí, pero siempre limitado por leyes narrativas o sometido a un presente continuo imposible de modificar. Cada texto, cada novela, incluso algún lienzo o escultura posee su propio ritmo, que sin embargo es incapaz de desligarse del tiempo de exhibición. Cualquier narrativa implica una secuencia temporal, los giros en el tiempo son posibles en manos de un autor habilidoso, y con ellos es posible modificar el tiempo del objeto representado... ¿dimensión? Falsa alarma, porque la secuencia narrativa nunca ocurrirá ajena al espectador, fuera de su alcance. Acaso resulte curioso detenerse a contemplar cómo en los tiempos de cambio y, técnicamente dentro de su adimensional anonimato, el tercer tiempo comienza a representar esa potencial dimensionalidad que la técnica le acababa de conceder. Del mismo modo que Picasso jugaba con la cuarta dimensión, congelando el paso del tiempo en las múltiples facetas de sus objetos representados, Joyce envolvía a su personaje en las brumas

de un tiempo interior, arbitrario igual que los pensamientos. La técnica, efectivamente, fue la que evidenció de una manera más rotunda la existencia del tercer tiempo, cuando, como en el caso de la performance diferida, deja de ser invariante para transformarse en dimensión. Lo que la técnica posibilitó fue este salto cualitativo o quizás cuántico, a partir del cual sería posible saltar de un tiempo en otro, como si de órbitas de un átomo se tratara, tal vez los mismos cuantos de energía que gracias a Planck permitieron a Einstein establecer su teoría de la relatividad.

Avancemos pues, en las posibilidades de esta técnica que permitió el establecimiento de un nuevo paradigma en la historia del arte.

LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Al considerar cómo la técnica (o un desarrollo de la técnica) es capaz de generar un nuevo paradigma, enseguida nos damos cuenta de todo lo que debemos a Walter Benjamin. Efectivamente, al comienzo de "la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" ya considera cómo la imprenta desató ingentes cambios sobre la literatura gracias a la reproductibilidad técnica de la escritura. Todo lo que sigue son unas lúcidas reflexiones, sorprendentemente vigentes hoy en día, que preparan un terreno hasta entonces inexplorado para asentar los cimientos del nuevo paradigma introducido en el ámbito de las artes por el desarrollo de la técnica. Para cuando Benjamin escribe esto, la fotografía ya había alcanzado un puesto propio entre los distintos procedimientos artísticos. El cine, sin embargo, lo tenía en menor medida, ya que las reticencias intelectuales a considerar un medio de masas como arte acaso duraron más de lo que hubiese sido deseable.

caracteriza la posmodernidad es la ausencia de un relato único, Barney tampoco se sirve únicamente de un medio para exponer su relato. Un discurso construido con retales, con fragmentos o apuntes de ideas que llevan décadas siendo el sistema de referencia de las tendencias artísticas de la posmodernidad, como el arte del cuerpo o las performances. Al mismo tiempo se construye con retales poblados de una mitología premoderna, apelando a un imaginario anacrónico, tan fuerte visualmente como complejo narrativamente. La fuerza de Barney, de hecho, reside en la complejidad, y no sólo referencial o narrativa. Visto desde la problemática de la producción y la exhibición, su ciclo Cremaster (1994-2002) multiplica los canales expositivos para acomodarse a los diferentes medios de consumo del arte, una vez proclamado su fin en tanto que discurso único.

Puede que su potencial resida en gran parte en la imposibilidad de definir su obra, en la dificultad de ser nombrada como un producto único que responda a unos sistemas unívocos de producción y exhibición. En efecto, su ciclo Cremaster está constituido por cinco largometrajes, y aunque exhibidas en salas de proyección cinematográfica, sin embargo, no es cine, o por lo menos no sólo es cine. Su ciclo se proyecta en museos, pero tampoco por ello es videoarte, o sólo videoarte. La obra se materializa de diversas formas, y su lectura crece en complejidad cuando se observa desde esta ambigüedad expositiva, porque frente a la exclusión Barney adopta como discurso la inclusión. La complejidad y contradicción son sus armas, como lo fueron para Venturi, cuando sentó las bases de lo que sería conocido como la arquitectura posmoderna, "*Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto y lo otro» a «o esto o lo otro»,*

cabida en los museos tal y como se conocían. En cierto modo, la misma crítica al sistema había sido desarrollada antes por dadaístas, surrealistas y Duchamp, sin el cual no es posible explicar un siglo de arte pop, conceptualismos y multidisciplinaridad. La inercia del medio, sin embargo, pudo más, y acabó asimilando lo pretendidamente inmuseizable, el tiempo, la acción y el potencial de reproducción. No tengo claro si el medio se adapta al artista, o es el artista el que se adapta al medio, pero en la segunda mitad del siglo XX es esta segunda opción la que ha impuesto su régimen frente a la llegada de las nuevas tecnologías. Los artistas asumen la contradicción entre sistema de producción y exhibición, y en muchas ocasiones se sirven de la instalación para dar unicidad a lo que es múltiple, el potencial de reproducción. La obra de este modo conserva su unicidad, la videoinstalación ya no es reproducible fácilmente, ya no sólo precisa de una pantalla sobre la que proyectar.

EL CASO BARNEY

La coherencia entre el sistema de producción y difusión no es un valor en sí mismo. Al igual que la originalidad o el dominio de la técnica, no deja de ser un parámetro más dentro de unos complejos mecanismos de creación, que no hacen sino abrir otras vías de interrelación entre el artista, el medio o contexto y el espectador, más allá de las puramente narrativas o de contenido. En el fondo no son sino armas, que utilizadas eficazmente permiten multiplicar las lecturas de una obra.

Tomemos como ejemplo el caso de Matthew Barney, un artista multidisciplinar heredero de las actitudes neodadá de la segunda mitad del siglo XX, para ilustrar la posibilidad de explotar estas vías en beneficio a un discurso. Si algo que

Dejando de un lado las consideraciones sobre la pérdida de los valores aurísticos de la obra de arte más en sintonía con el siglo que le precedió que con el siguiente, no hay que olvidar que Benjamin analiza ambas manifestaciones (fotografía y cinematografía) en sentido inverso, es decir, sobre una base del arte entendido en su forma tradicional, centrémonos mejor en las posibilidades de difusión de la obra de arte, de las que Benjamin también habló, acoplándolas de un modo coherente a los sistemas de producción que las nuevas técnicas permitieron desarrollar. De este modo, refiriéndose a las obras cinematográficas, afirma que su reproductibilidad técnica está basada en la técnica misma de su producción, *"ésta no sólo hace posible del modo más inmediato la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone, sin más"*¹. ¿Cabe acaso mayor coherencia o más evidente coordinación entre sistema de producción y exhibición?. El cine, obviando estériles discusiones sobre su verdadera esencia artística, ha conseguido adecuar de tal manera los mecanismos internos básicos que le definen, que ha conseguido generar un lenguaje y una sintaxis propia, sin generar ninguna contradicción entre la producción y la exhibición.

¿Acaso el lenguaje del cine o su sintaxis, sus elipsis, sus flashbacks, su dominio del tercer tiempo al fin y al cabo, habrían sido los mismos en el caso de no exhibirse de esa manera, con ese formato? La coherencia entre sistemas es tan fuerte como lo es de algún modo la relación entre la temporalidad interna de la obra y la temporalidad del espectador, y es aquí donde la trenza temporal vuelve a apretar los nudos que antes había destensado. Los tiempos de producción, internos y de exhibición interactúan de modo tan sutil como complejo, pero siempre ordenados en unas estructuras tan sólidamente edificadas que han permitido a

la obra cinematográfica, o el triunfo del tercer tiempo como dimensión, mantenerse vigente incluso mucho después de la aparición y total asimilación de otros formatos audiovisuales aún más populares.

Otras manifestaciones, sin embargo, también altamente susceptibles de ser reproducidas técnicamente, generadas por tanto por el desarrollo de la técnica, no sufrieron la misma suerte. La fotografía también ha sobrevivido y ha superado con éxito el paso del tiempo, sí, pero si lo ha hecho ha sido cargando sobre sus hombros la contradicción de ser potencialmente reproducida hasta el infinito y difundida en cambio en series de tres para conseguir mantener su valor. Valor de mercado, o valor aurístico, valor cultural como diría Benjamin.

La misma sombra acecha al más reciente videoarte, que vio en su corta vida cómo un nuevo desarrollo tecnológico multiplicaba exponencialmente su potencial de reproducción. El sistema digital, un enigmático código de ceros y unos reproducibles en idénticas condiciones hasta el infinito, que frente al ahora antiguo magnetoscópico ofrece igual calidad en cualquiera de sus reproducciones. Un sofisticadísimo sistema de producción que queda atrapado en un desfasado sistema de exhibición: una copia de una serie de cinco.

EL TIEMPO DEL VIDEOARTE

La problemática del videoarte, lejos de ser simple, presenta una gran complejidad ya desde el primer momento en que se intenta establecer un criterio para definir sus límites. Limitar el videoarte a su sistema de difusión en museos y galerías sería banalizar la cuestión. Curiosamente son estos los canales que mayor contradicción presentan entre su sistema de producción y exhibición como diría

Benjamin. La libertad creadora del artista, la multidisciplinaridad, el amplio repertorio de géneros, el cine experimental, los documentales, todo hace que los límites se diluyan y que sea difícil dibujar un contorno nítido del videoarte. Muchos artistas operan ya con estas variables, haciendo películas que se proyectan en museos, videos musicales que se venden en supermercados y creaciones audiovisuales que se programan en televisión. Siguiendo las trazas de Benjamin, uno de los pocos criterios que podríamos salvar de semejante indeterminación es precisamente la clasificación según los sistemas de producción y exhibición y sus interrelaciones. Quizás ya no tenga sentido hablar de videoarte como tal, sino de un sistema audiovisual que ha elegido para su difusión un entorno determinado. Tal vez entonces la cuestión habría de derivarse hacia el lenguaje, acorde con la voluntad de expresión del artista y relacionado con su medio de difusión. Al fin y al cabo, los giros del lenguaje no están tan lejos del núcleo de la posmodernidad.

Resultaría ingenuo pensar que el entorno artístico desde la segunda mitad del siglo XX ha pasado por alto la contradicción existente entre sistema de producción y difusión. Son múltiples los mecanismos con los que cuenta el artista para resolver la incoherencia, y muchas veces están en el mismo principio generador de su arte, como las actitudes antiarte que se revelan contra el valor aurístico de la obra. Fluxus nació con el lema de aproximar el arte a la vida, inventando nuevas conexiones entre cualquier tipo de manifestación artística, rompiendo los esquemas clásicos de difusión de la obra de arte, porque su obra ya no es única, es multiforme: música, acción, danza, comportamiento, la vida al fin y al cabo. Todo tiene cabida en Fluxus, pero Fluxus tal y como fue concebido no tiene